

Kurt Weill y los Estados Unidos

JUAN CARLOS TELLECHEA

En el episodio del 9 de marzo de 1941 del programa de radio de la NBC *I'm an American!*, el compositor [Kurt Weill](#) se mostraba entusiasmado con los Estados Unidos:

Creo que es este parentesco de espíritu el que trae a América a sus nuevos ciudadanos de todas las tierras. Los que vienen aquí buscando la libertad, la justicia, la oportunidad y la dignidad humana que echan de menos en sus propios países ya son americanos antes de venir

evoca la destacada musicóloga [Naomi Graber](#) de la Universidad de Georgia, Estados Unidos, **en la introducción de su nuevo libro *Kurt Weill's America*** que publica la editorial [Oxford University Press](#).*

Aún así, Weill se preocupaba por el tema de la complacencia, advirtiéndole a los oyentes que

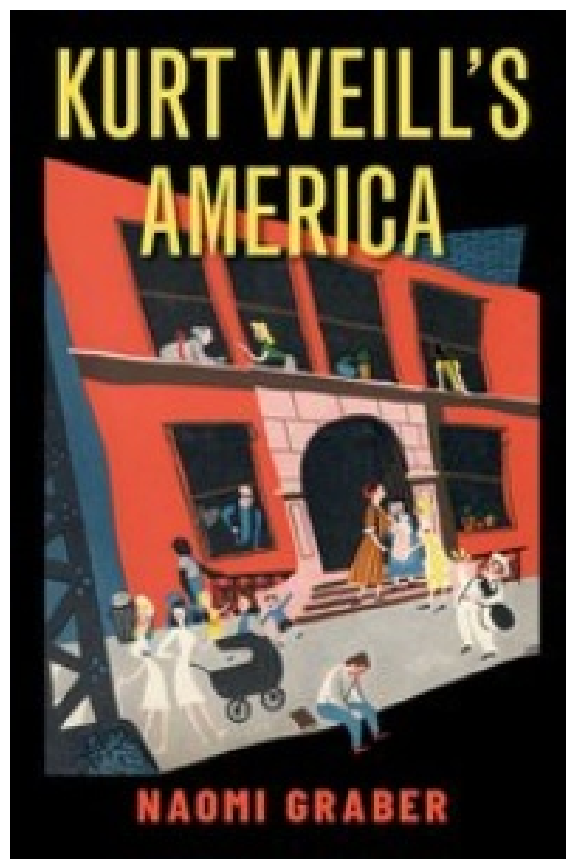
el mayor peligro para la raza humana es la indiferencia, y que la gente está demasiado dispuesta a olvidar lo precioso que es poder vivir su propia vida y no sabe lo que perdería si se destruyera su modo de vida

agrega Graber profesora asistente de la Hugh Hodgson School of Music de la citada universidad.

Obra musical

Para contrarrestar este impulso, esperaba

mostrar en el escenario lo que realmente significa ser libre y mostrarlo en términos sencillos para que pueda llegar a todo el mundo.



Kurt Weill's America
© 2021 by Oxford University Press

[Weill](#) proponía continuar la labor estética que había iniciado en Alemania, sugiriendo que la *obra musical*, que definió como *una forma de teatro que combina los elementos del drama, la comedia musical, el ballet y la ópera*, era la más adecuada para este propósito.

Graber aporta una nueva y valiosa visión del desarrollo creativo de Weill durante la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, examinando testimonios de archivo antes ignorados y obras que rara vez se incluyen en los estudios sobre el compositor alemán nacionalizado estadounidense, tras huir de la Alemania nazi y antisemita (1933 - 1945). La laureada musicóloga, autora asimismo de diversos artículos sobre Weill y la era del régimen genocida de Adolf [Hitler](#), establece además un nuevo marco para repensar la relación entre los inmigrantes y sus nuevas naciones que va más allá de las simples ideas de asimilación y resistencia. Aclara en su libro que utiliza el término América para referirse a la cultura - tanto real como imaginada - de los Estados Unidos, y U.S., para referirse a la entidad política de ese país.

Exploración del americanismo

La visión que Weill tiene de América encarna aquí tanto sus esperanzas como sus temores por la nación. Esto representa una parte constante de la carrera del compositor, ya que, como observan los musicólogos [Hermann Danuser](#) y [Hermann Gottschewski](#), Weill *exploró el americanismo de forma tan central en su periodo de Weimar como lo hizo en su periodo de Nueva York*.

El profesor de musicología de la Universidad de Rochester [Kim H. Kowalke](#) señala además que la América de Weill era más compleja de lo que indican sus colaboraciones brechtianas; el compositor asociaba el jazz (o al menos la versión europea del jazz) con la modernización, el transnacionalismo y la urbanización, y en ocasiones lo consideraba una fuente potencial para la renovación de la música alemana.

La Fundación Kurt Weill

[Kowalke](#), [presidente de la Fundación Kurt Weill](#), acota también que, tras la inmigración de Weill a Estados Unidos el 10 de septiembre de 1935, el compositor celebró activamente América, especialmente durante los años de la guerra, cuando aclamó sus ideales de libertad y democracia como un reconstituyente para un mundo enloquecido.

Aunque podría tratarse de la postura defensiva de un inmigrante, la correspondencia privada revela que los sentimientos eran auténticos; al regresar a Estados Unidos tras su único viaje al extranjero en 1947, Weill escribía al dramaturgo [Maxwell Anderson](#):

dondequiera que encontrara decencia y humanidad en el mundo, me recordaba a América.

Crítico, antes y después de la Guerra

Al mismo tiempo, fue crítico con su patria adoptiva cuando no estaba a la altura de esos

ideales, especialmente antes y después de la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945). Además, en aquella entrevista, Weill también dejaba en claro que su compromiso con el teatro musical innovador y socialmente comprometido seguía siendo constante.

El libro de Naomi Graber continúa el camino trazado por [Danuser](#), Gottschewski y Kowalke. A medida que las nociones de Weill sobre los vicios y las virtudes de América se profundizan, sus críticas y análisis cambian de forma significativa e intrigante. La idea de América puede servir como prisma a través del cual se pueden ver todas las diversas facetas y contradicciones de la vida transnacional de Weill. El examen de la producción de Weill a través de su compromiso con América revela a un compositor experto en navegar por el terreno desigual y siempre cambiante de la primera mitad del siglo XX.

Repensar la asimilación

Aunque Weill defendía cierta continuidad entre sus carreras en Alemania y en Estados Unidos, los estudiosos perciben una escisión, representada en lo que [David Drew](#) llama el problema de los *dos Weills*. En el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Drew escribe que Weill había *acabado con su antiguo yo creativo para dar paso a uno nuevo*.

El compositor de antes de 1934 había sido muy consciente de sus raíces y responsabilidades

como artista alemán en la sociedad de la posguerra que medía sus talentos y logros con los del más eminente de sus contemporáneos alemanes, Paul Hindemith.

Pero después de 1940, [Drew](#) afirma que las

únicas raíces de Weill eran las que había establecido ahora en los EE.UU., y que sus responsabilidades eran con el escenario musical estadounidense en su forma popular. El compositor que ahora veía como su principal rival era [Richard Rodgers](#).

Quién lo ha visto y quién lo ve

Este Weill posterior a 1940 era inferior al modernista anterior a 1934, lo que le convertía en *el que 'podría haber sido' uno de los grandes de la música*. Drew resumía así una línea de pensamiento que se había ido construyendo desde el final de la carrera de Weill, cuando los contemporáneos del compositor lo acusaron de complacer al público estadounidense y de abandonar su integridad artística.

El compositor [Ernst Krenek](#), por ejemplo, escribía que las obras estadounidenses de Weill estaban marcadas

por el sentimentalismo mundano y la ironía, si acaso, circunspecta, de la manera de Broadway, de modo que descendió a nuestros ojos por debajo del nivel de su tradición y de sus obras anteriores.

Aunque [J. Bradford Robinson](#) reescribió el pasaje para la edición de 2001 del [Grove](#), este debate aún persigue los estudios sobre el compositor.

Theodor W. Adorno

Las raíces de la reputación póstuma de Weill se deben en parte a [Theodor W. Adorno](#), quien, como observan Kowalke y [Stephen Hinton](#), es una *figura clave* en la recepción ulterior del compositor. La bifurcación de Weill debe mucho a la declaración de Adorno de que

Todo intelectual en la emigración está, sin excepción, mutilado, y hace bien en reconocérselo a sí mismo, si quiere evitar que se le informe cruelmente, tras las puertas cerradas de su autoestima.

Esta mutilación excluye la posibilidad de un arte transformador:

Entre la reproducción de su propia experiencia bajo el monopolio de la cultura de masas y el trabajo imparcial y responsable se abre una brecha irreconciliable.

El relato de Drew sobre el obligado cambio de sentimientos desde la Alemania de entreguerras hasta el teatro popular estadounidense pone sobre el tapete la cuestión de Adorno sobre si es posible o no ser un artista socialmente *responsable* dentro de la cultura de masas estadounidense.

Enfoque psicoanalítico

Más recientemente, gran parte de los estudiosos cuestionan estos puntos de vista, reconociendo las continuidades en la carrera de Weill. Hinton adopta un enfoque psicoanalítico, declarando que Weill fue un *compositor dirigido por otros*, cuya carrera se vio moldeada por la orientación de sus colaboradores y la influencia del público. Apunta también que Weill nunca abandonó las enseñanzas de su mentor Ferruccio Busoni, y que se comprometió constantemente con las cuestiones de la forma músico-teatral.

El historiador [Michael H. Kater](#), especializado en la época del nazismo, observa que Weill rara vez diferenciaba entre música *ligera y seria*, e incluso en Europa se esforzaba por llegar, como decía Weill, *a un círculo de oyentes lo más amplio posible*, simplificando constantemente su estilo en el proceso. Kowalke señala igualmente que Weill siempre escribía para su público, adoptando una actitud de *Öffentlichkeit*" (pública, de apertura o de cara al público), en contraposición a la *Einsamkeit* (soledad) que Adorno valoraba en la música de [Arnold Schönberg](#).

Kowalke observa asimismo importantes continuidades estructurales, expresivas e incluso estilísticas en la producción creativa de Weill. Según [Bruce D. McClung](#), Weill tenía incluso una *huella* musical característica, una fórmula melódica de una segunda mayor seguida de una tercera menor (o su inversa). Los estudiosos de Weill no son los únicos que se enfrentan a la cuestión de cómo enfocar el cambio compositivo posterior a la

inmigración, pero Weill se ha convertido en el emblema del debate; Danuser y Gottschewski señalan que la interpretación de la vida y las obras de Weill está ligada a *la cuestión general de los estudios culturales en la primera mitad del siglo XX*, dado que la carrera del compositor plantea cuestiones importantes relativas a las interacciones de las identidades judía, alemana y estadounidense.

Heroísmo cultural

Como observa la filósofa [Lydia Goehr](#), los musicólogos tienden a situar a los compositores alemanes inmigrantes de los años 30 y 40 en el espectro de la asimilación y la resistencia. A veces, a esta última se le dota de superioridad moral, que se lee como una heroica preservación cultural frente al filisteo público estadounidense. El fracaso, por el contrario, se convierte en algo heroico, en la fuerza de un individuo para perseguir sus propios objetivos sin sucumbir a la atracción de las preocupaciones materiales.

La musicóloga [Claudia Maurer Zenck](#), por ejemplo, escribe que aunque

Lamentaciones es una auténtica obra maestra, surgida de las experiencias de [Ernst Krenek](#) en Estados Unidos, en su música sinfónica, sin embargo, parece haber sucumbido a la tentación de hacer concesiones al público en general.

Conclusiones

Para Weill, América representaba tanto posibilidades como desafíos. Artísticamente, era un prisma a través del cual refractar la cultura europea, la fuente de un potencial lenguaje musical transnacional, una maravilla tecnológica, una frontera arcádica, una patria acogedora y una nación en peligro de ser desgarrada por luchas raciales y étnicas (como sigue ocurriendo hasta hoy).

América también presentaba una serie de dificultades más concretas. Traducir su estilo alemán para el público estadounidense resultó más difícil de lo previsto; aprender a escribir musicales que tuvieran coherencia dramática y al mismo tiempo incluyeran canciones que pudieran publicarse como éxitos le llevó hasta *September Song* en 1938, tres años después de su llegada. El éxito y el reconocimiento en Hollywood eludieron al compositor, aunque en 1946 todavía expresaba su esperanza de componer una ópera original para el cine.

Con la guardia baja

El cambiante terreno del teatro estadounidense también pilló a Weill con la guardia baja. Justo después de su primer éxito, *Lady in the Dark* (1941), *Oklahoma!* de [Rodgers y Hammerstein](#) redefiniría Broadway para los años venideros. Weill pasó el resto de su carrera respondiendo a las innovaciones de Rodgers y Hammerstein. Al final de la Segunda Guerra, Estados Unidos se había convertido en algo más para Weill.

En la primavera de 1947, realizó su único viaje fuera de Estados Unidos tras su llegada inicial: una gira europea y una estancia en Palestina para visitar a sus padres y a su

hermano, a la que Naomi Graber dedica también un capítulo en su libro. A su regreso, en junio, escribiría a Maxwell Anderson:

Con todos sus defectos (y en parte gracias a ellos), éste sigue siendo el lugar más decente para vivir, y para mí, el americanismo es (o debería ser) el intento más avanzado de llenar el vacío entre el individuo y el progreso técnico.

En el contexto de los primeros experimentos de Weill con el *Amerikanismus*, esta carta es sorprendente. La idea de que el *americanismo* era un intento de equilibrar el progreso *individual* y el *técnico* contradice los temores que acechaban a la República de [Weimar](#), cuando muchos temían que el capitalismo estadounidense, la cultura de masas y la sobremecanización de la cultura borrarán al individuo.

Aufstieg un Fall der Stadt Mahagony

Partes de la producción europea de Weill reflejan estas ideas, en particular *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ("Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny", 1930) y *Die sieben Todsünden* ("Los siete pecados capitales", 1933). Pero mientras [Brecht](#) utilizaba América para describir un páramo capitalista apocalíptico, los puntos de vista de Weill estaban menos consolidados en la década de 1920, lo que le permitió una mayor flexibilidad en la segunda parte de su carrera. En la década de 1940, su estancia en Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial -cuando una Alemania totalmente industrializada se volvió monstruosamente colectivista- convencieron a Weill de que Estados Unidos podía ser la solución, y no el emblema, de los problemas del mundo.

Aun así, Weill comprendía que, aunque el intento de Estados Unidos de tender un puente entre el desarrollo individual y el tecnológico era "el más avanzado", no era el ideal. Las tres obras a gran escala de Weill de la posguerra se enfrentan a los retos de la modernidad estadounidense. *Street Scene* (1947) muestra la debilitante soledad y deshumanización de la vida urbana moderna; *Love Life* (1948) demuestra el efecto perjudicial del progreso tecnológico en las relaciones humanas; y *Lost in the Stars* (1949) se enfrenta a las limitadas posibilidades de justicia en un mundo sin absolutos morales.

Mantén aún la esperanza

Pero a pesar de sus críticas a su patria adoptiva, Weill seguía siendo esperanzador, aunque a veces lo fuera demasiado: en la misma carta, escribía:

Tengo la sospecha de que Rusia podría convertirse, en este sentido, en 'americanizada', si así lo queremos

lo que debió parecer trágicamente optimista solo dos años después, cuando la URSS comenzó a ensayar su propio arsenal nuclear.

Ese mismo optimismo -a veces fundado, a veces ingenuo- caracteriza gran parte de la

carrera de Weill. Incluso en sus sátiras brechtianas más amargas, el objetivo no era simplemente condenar a la Humanidad, sino reflejarla sobre sí misma, aclarar la experiencia de la modernidad y estimular al público a considerar las posibilidades de un mundo mejor.

Weill creía que, como escribió en 1925,

en última instancia, lo que nos conmueve en el teatro es lo mismo que lo que nos afecta en todo el arte: la experiencia elevada, la expresión refinada de una emoción, la condición humana.

Quince años después y a un océano de distancia, se hizo eco de los mismos sentimientos:

Solo escribo para expresar emociones humanas. Si la música es realmente humana, no importa cómo se transmita.

Ya sea en Europa o en Estados Unidos, ese deseo de ser expresivo se mantuvo, y probablemente contribuyó en parte a la disolución de su asociación con Brecht.

Estos objetivos -llegar al público y comprometerlo de forma más reflexiva con el mundo- son también cruciales para que Weill entienda su propio legado. Como dijo al *New York Sun* en 1940:

[Schönberg](#), por ejemplo, ha dicho que está escribiendo para una época cincuenta años después de su muerte. Pero los grandes compositores "clásicos" escribían para su público contemporáneo. Querían que quienes escucharan su música la entendieran, y lo hicieron. En cuanto a mí, escribo para hoy. Me importa un bledo escribir para la posteridad.

Fuera del ideal del XIX

Weill se sitúa claramente fuera del ideal decimonónico que valora la complejidad, la abstracción y la autonomía crecientes. Pero lejos de abjurar de cualquier responsabilidad ante la "posteridad", Weill se sitúa entre un conjunto diferente de compositores "clásicos". Es probable que Weill utilizara la idea de "clásico" siguiendo a su maestro [Busoni](#), que abogaba por un "nuevo clasicismo" en el arte, definiendo "clásico" como "bello, magistral, de valor duradero, sencillo y contundente".

Para Weill, esto significaba hablar al presente. En 1929, escribió:

Estoy convencido de que el gran arte de todas las épocas era actual, en el sentido de que estaba destinado no a la eternidad, sino al tiempo en que se originó, o al menos al futuro próximo, a cuya formación debía contribuir.

Así, el arte "clásico" no sólo era bello, sino que ayudaba a construir un futuro mejor. Para Weill, la mejor manera de servir a la posteridad era ayudar a que se produjera.

De hecho, asociaba todo el buen teatro musical con esta actitud; en una entrevista de 1950, cuando [Margaret Arlen](#) comentaba que componer *no era como en los viejos tiempos en los que un compositor se sentaba en una buhardilla a componer y nunca salía de allí*, Weill respondía: *No creo que esos días hayan existido nunca*. Con los compositores sinfónicos, sí. Para Weill, la música de Mozart, Verdi y Puccini, junto con la de muchos otros, captaban *las emociones más simples, morales, antiguas y, sin embargo, siempre nuevas*, alcanzando así el estatus de "clásico".

La colección de partituras

De hecho, como Kim H. Kowalke y Stephen [Hinton](#) observan en la edición crítica de las *adaptaciones populares* de Weill (es decir, versiones de sus canciones arregladas por otros para ser publicadas como partituras),

tal colección de partituras, gemas vocales y arreglos para danza sería inimaginable para un Schönberg, un Igor Stravinski, un Béla Bartók o un Hindemith, aunque quizás no inconcebible para un Mozart, Rossini o Verdi.

Para alcanzar este estatus de clásico, Weill intentó encontrar un lenguaje musical igualmente intemporal -y en cierto sentido, sin lugar-. Incluso antes de llegar a Estados Unidos, Weill recurrió a los numerosos estilos de su caja de herramientas compositivas: El jazz europeo, el expresionismo, la opereta, el oratorio barroco, etcétera. Al llegar a Estados Unidos, simplemente añadió más herramientas de composición a la caja: *Tin Pan Alley*, la canción popular estadounidense, el vodevil, la juglaría y muchas más.

Daba mucho más en el clavo

A veces, Weill calculaba mal. El jazz germanizado y la política evidente de *Die Dreigroschenoper* no impresionaron en Estados Unidos. Quince años después, la combinación de cinismo y americanismo de *Love Life* dejó al público estadounidense igualmente frío. También podía calcular mal en la otra dirección, como demuestra el fracaso de la desenfadada y ofenbachiana *The Firebrand of Florence* (1945). Pero lo más frecuente es que Weill diera en el clavo.

La espumosa opereta y las baladas populares de *Lady in the Dark* y *One Touch of Venus* resultaron muy adecuadas para la exploración de la feminidad moderna en esas producciones; y la amalgama de melodrama, ópera italiana y canción popular de *Street Scene* transmitiría tanto el patetismo como el patetismo de las comunidades urbanas de mediados de siglo de una forma que ha seguido resonando en el público de la ópera moderna.

Este esfuerzo por conectar con el público más amplio posible es quizá la parte más polémica del legado de Weill. Incluso durante su vida, fue objeto de acusaciones de complicidad y eclecticismo vacío. Después de *Lost in the Stars*, [Harold Clurman](#), quien había trabajado con Weill en *Johnny Johnson* (1936), escribiría:

Weill es un artista tan adaptable que si se le obligara a vivir entre los hotentotes [sudafricanos] se convertiría en el menor tiempo posible en el principal compositor hotentote.

Versatilidad

Pero para Clurman, esa adaptabilidad era el talón de Aquiles del compositor:

La carrera de Weill desde 'Johnny Johnson', a pesar de sus excelentes trabajos de vez en cuando -siempre de alto nivel artesanal-, ha sido una adaptación hacia un objetivo cada vez más fácil, podría decir, artísticamente anodino, con el resultado de una disminución de la calidad real, y un aumento de los elogios periodísticos, así como de los ingresos de taquilla.

Al final, Clurman vio a Weill como una víctima de su propio éxito, concluyendo que

para desarrollar verdaderas raíces, un compositor debe conformar algún ideal definido para sí mismo del tipo de mundo al que puede aspirar.

Elia [Kazan](#), quien también se separó de Weill en términos poco amistosos tras el fracaso de *Love Life*, se hizo eco de Clurman, escribiendo:

Me pareció que siempre se inclinaba hacia quien tenía más poder, aunque admiraba su capacidad de adaptación: si hubiera aterrizado en Java en lugar de en Estados Unidos, en un año habría estado escribiendo música de templo javanesa.

A pesar de la valoración interesada y un tanto antisemita de Clurman sobre el desarrollo artístico de Weill, esta actitud influyó en gran parte de la recepción de Weill en el siglo XX. Mientras que *La ópera de los tres centavos* permaneció en el repertorio, especialmente tras la reposición de 1954 fuera de Broadway, la mayoría de las obras estadounidenses de Weill fueron desestimadas como meramente comerciales.

Weill y las adaptaciones

Incluso los críticos que han observado continuidades en la carrera de Weill han caracterizado su éxito popular en términos ambivalentes. En el prefacio del volumen de Kurt Weill: *Popular Adaptations*, Kowalke y Hinton se encargan de distanciar a Weill de estas adaptaciones populares, señalando que Weill a menudo autorizaba a los arreglistas profesionales a hacer que estas canciones *se ajustaran lo más posible a las normas del mercado*, lo que *a menudo resultaba problemático*.

Durante este proceso, los aspectos de las canciones que desafiaban *las convenciones, a menudo con un efecto dramático, irónico o sociocrítico* desaparecían. Pero Weill no veía este proceso como *problemático*; participaba activamente en él y cortejaba a las audiencias populares. El musicólogo [Charles Hamm](#) va incluso más lejos, al escribir que

obviamente necesitaba un contexto dramático para crear una canción; de lo contrario, simplemente no podría, o no escribiría una.

ignorando la mayoría de las canciones de la Segunda Guerra Mundial y el hecho de que Weill a menudo componía pensando en un intérprete, más que en un contexto dramático.

Un dilema permanente

Este tipo de lenguaje delata una persistente ambivalencia con el éxito comercial de Weill y su efecto en su legado. El también musicólogo [Howard Pollack](#) señalaba que la edición de adaptaciones populares pone de manifiesto

los conflictos entre el comercio y el arte que planteaban un dilema permanente para muchos, si no todos, los compositores de la escena musical popular con intenciones serias.

Pero para Weill, y para muchos compositores de ópera, desde Haendel hasta Verdi y Gershwin, no había conflicto entre el comercio y el arte. Esto sería clave para que Weill entendiera sus propias obras. Cuando el crítico [Olin Downes](#) escribía a Weill que disfrutaba con *Lost in the Stars*, pero que esperaba con impaciencia

el día en que consigas exactamente el tema que puedes tratar sin la más mínima consideración del gusto del público, el compositor le respondía que el público era la clave de la naturaleza de mi experimento: hacer una 'tragedia musical' para el teatro americano de modo que el público típico (no un público especializado) pueda aceptarla; y el verdadero éxito de la obra para mí es el hecho de que el público la aceptó sin vacilar.

Arte y comercio

La distinción entre *arte* y *comercio* surge del ideal decimonónico de la música autónoma, un ideal que Weill rechazaba explícitamente a lo largo de su carrera. Ha surgido otro relato en torno al legado de Weill entre los profesionales de Broadway, para quienes las ambiciones operísticas y los experimentos formales de Weill constituyen una profunda influencia. En 1957, Leonard [Bernstein](#), el director musical inicial de la producción de la Universidad de Brandeis de 1952 de *La ópera de los tres centavos*, regaló a [Broadway](#) *West Side Story*, un espectáculo que se inspira en la combinación de ópera y canción popular de *Street Scene*, y que describe de forma similar un día trágico en la vida de un barrio obrero de Nueva York.

Influjo

La influencia de *Lady in the Dark* puede verse en espectáculos como *Coco* (1969) y *Applause* (1970), ambos centrados en estrellas femeninas (Katharine Hepburn y Lauren Bacall, respectivamente) que intentan equilibrar el romance con una carrera glamurosa (diseñadora de moda, actriz), cada uno con la ayuda de un compañero gay en la línea de *Russell Paxton* de Danny Kaye. Las secuencias oníricas gay de *El beso de la mujer araña* (1993), de [Kander y Ebb](#), con la camaleónica diva Aurora, también deben probablemente

algo a *La dama en la oscuridad*.

Referente

Love Life, en particular, se ha convertido en un punto de referencia para varios creadores de Broadway, con sus conexiones a menudo señaladas con *Cabaret* (1966) y *Chicago* (1975) de Kander y Ebb. En 1976, [Alan Jay Lerner](#) (libretista de *Love Life*) se asoció con Bernstein para *1600 Pennsylvania Avenue*, en la que los mismos actores interpretan a diferentes presidentes en distintas épocas históricas.

Los primeros musicales de [Stephen Sondheim](#), en particular *Company* (1970) y *Follies* (1971), también se parecen a *Love Life* en la forma en que exploran los retos del matrimonio a través del vodevil. [Hal Prince](#), quien produjo y dirigió los originales de *Cabaret*, *Company* y *Follies*, reconocería su deuda con *Love Life* (y *Allegro*, de [Rodgers y Hammerstein](#)) como los primeros *musicales conceptuales*. El letrista de *Cabaret*, Fred Ebb, decía que *Love Life* era *una obra de teatro maravillosa y una gran influencia*. Sondheim también habría de reconocer su deuda con *Love Life*. Para Broadway, Weill se ha convertido en un símbolo de experimentación, sofisticación y compromiso político. Sus espectáculos forman parte de una genealogía para quienes buscan distanciarse del modelo de la "Edad de Oro".

Un homenaje

Una evaluación más de la carrera de Weill quizás sirva para captar mejor lo que él esperaba conseguir. Tras el estreno en Alemania de *Street Scene* en 1955, el letrista [Langston Hughes](#) escribiría un homenaje a Weill,

un gran artista popular que podía captar en su arte el mínimo común denominador que une a toda la Humanidad.

Para Hughes, ésta era la mayor ventaja de Weill: Al ser un artista, en el verdadero sentido de la palabra, comprendía a todos los seres humanos, y a todas sus canciones, pues las buenas canciones no son sino los sueños, las esperanzas y los gritos íntimos en las almas de todos los pueblos del mundo.

Kurt Weill no despreciaba ni siquiera la más pequeña de esas canciones, pues sabía que la más insignificante podría ser la más importante. [Hughes](#) resumiría la carrera del compositor en lo que se ha convertido en el tópico más repetido sobre Weill en vida: *Si hubiera emigrado a la India en lugar de a Estados Unidos, creo que habría escrito maravillosas obras musicales indias*. Pero, concluía, *solo el hombre y el artista universales pueden hacerlo*. Que Weill consiguiera llegar tan a menudo a ese público más amplio, aunque no fuera universal, es ya de por sí una hazaña notable.

Notas

