De 1919 a 1939 o de la utopía versallesca a la distopía bélica

Una época crucial en la literatura y el arte

MIGUEL A. VEGA
Catedrático jubilado de universidad
carsacer@gmail.com

Contextos: el cuadro de época

Como introducción al tema que presentamos nos cumple glosar globalmente la época tratada y su literatura, época y literatura que podemos caracterizar con una parábola que parafrasea la esencia de esos años que fueron el estadio terminal de un proceso iniciado a mediados del siglo XIX: el desfondamiento existencial europeo. El Occidente, al que los principios cristianos, humanistas e ilustrados tradicionalmente habían supuesto un factor, frágil eso sí, de cohesión como entidad rectora del mundo (el Congreso de Viena de 1815 fue quizás el último testimonio de ello), vio cómo sus valores fundantes se diluían en un ambiente al que se incorporaban con autonomía nuevos espacios y culturas que sancionaban la relatividad de lo occidental. No en vano, Oswald Spengler calificó analíticamente la época que empezaba tras la Guerra de «ocaso de Occidente». De esa nueva situación surgieron, entre otros, nuevos postulados estéticos y literarios que tuvieron como factor fundamental una voluntad testimonial de un estado de crisis y de fin de ciclo.

La época de entreguerras como estadio terminal del desfondamiento colectivo europeo

La parábola proviene de la agitada y agitadora pluma de Nietzsche en su *Zarathustra*:

> Y cuando Zarasthustra llegó a la ciudad próxima al bosque, encontró una gran muchedumbre congregada en la plaza del mercado pues se había dicho que actuaría un funambulista. Zarathustra habló al pueblo: «Yo vengo a enseñaros la doctrina

> del superhombre […] el hombre es algo que debe ser superado […] Y cuando Zarathustra hubo hablado así […] todo el pueblo se rió de él».[1]

Cuando, en los últimos días de su lucidez, Nietzsche escribía su *Así hablaba Zarathustra*, quizás no se percataba de en qué medida estaba actuando de notario, de fedatario de un estado de alma, el de la sociedad occidental, pocos años antes de que estallara la Guerra, paradójicamente producida por la «paz armada». Con ello, el pensador alemán iba más allá de esa «dinámica de la sospecha» que le achacaba Paul Ricoeur.[2] En este pasaje, Nietzsche no había sospechado, sino afirmado y descrito el estado de alma de una sociedad que, tras la Guerra, desilusionada y despierta, modificaría no solo su estructura, sino también sus horizontes. Al parecer, la contienda había dado la vuelta a la tortilla: El pueblo escuchaba a los numerosos *zarathustras* que bajaban de la montaña de la utopía y que ahora le predicaban la venganza, la revancha, el castigo, la ocupación, la masacre… en último término, la superación del hombre, la negación de lo humano: *der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss* (el hombre es algo que debe ser superado), había escrito en el prefacio de su evangelio Nietzsche. Todo ello porque de su horizonte había desaparecido la trascendencia. Dios efectivamente había muerto en la sociedad.

Fueron muchos los zarathustras que aparecieron tras la Guerra (y algunos antes de ella) predicando utopías que superasen «lo humano/demasiado humano»: Liebknecht y Kapp en Berlín, Eisner y Hitler en Baviera, Lenin en San Petersburgo, Bela Kun en Budapest; Mussolini en Roma; Pancho Villa y Zapata en Méjico; Trujillo en Santo Domingo; Largo Caballero en Asturias; Mao en China… Todos ellos «dictaban» nuevos comportamientos, actitudes y valores predicando a favor de la iracundia, la violencia, el enfrentamiento. No en vano la época ha sido denominada la «edad de los dictadores», dictadores que, al querer instaurar un nuevo orden, introducían las más absolutas tiranías.

Ni los millones de muertos que habían perecido en las trincheras; ni las desgracias sociales subsiguientes al conflicto (pobreza, desempleo, revoluciones, etc.); ni las tensiones políticas generadas por una dialéctica de enfrentamiento, definitivamente establecida, entre izquierda y derecha, entre

1 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Traducción propia según edición Gutenberg, http://www.gutenberg.org/files/7205/7205-h/7205-h.htm.

2 Según Paul Ricoeur (*De l' interprétation. Essai sur Sigmund Freud*, Éditions du Seuil, París, 1965) la dinámica de la sospecha nietzscheana consistiría en sospechar que tras la supuesta conciencia burguesa se ocultaba el resentimiento del débil frente al fuerte.

colectivismo e individualismo, entre liberalismo y dictaduras, servirían para engendrar en la cultura occidental un clima de sensatez, pacifismo y convivencia entre los pueblos, las naciones y las clases. Al contrario, el desorden, la desintegración social y el desfondamiento nacional dieron lugar a lo que Ortega y Gasset llamó la «rebelión de las masas». Rebelión por cierto, más que justificada, inevitable, ya que durante la Guerra tanto los imperios colonialistas como las repúblicas burguesas o las monarquías liberales —si es que las había habido— habían convertido sus bases sociales en carne de cañón, en masa bélica que, ante la prolongación del conflicto, no tuvo más remedio que rebelarse… o buscar refugio en la locura. Solo en Alemania, a lo largo de la Guerra se habían atendido más de 600.000 casos de neurosis bélica.

En el clima de desarraigo provocado por la inestabilidad social que había dejado la caída de lo que Stefan Zweig llamó «el mundo de ayer», la rebelión, que había tenido numerosas ediciones previas a lo largo de la historia (la de Espartaco, la de los campesinos alemanes contra una nobleza que Lutero apoyaba, la de los asaltantes de la Bastilla o la de la Semana Trágica barcelonesa), encontró ahora una situación propicia para el estallido en toda su potencialidad: las masas asaltaban palacios de invierno (en Petersburgo) y de justicia (en Viena); marchaban sobre Roma; quemaban conventos (en Barcelona) y sinagogas (en Berlín) y proclamaban efímeras repúblicas. Por supuesto, aniquilando memoria histórica, patrimonio artístico (sobre todo religioso) y bienestar social. En definitiva, ganancia de pescadores en río revuelto: los zarathustras de turno intentaron manejar el potencial del nuevo sujeto de la historia, la masa, para poner ambas, la historia y la masa, al servicio de sus simples y disparatadas utopías. Esta rebelión de las masas haría exclamar a Ortega y Gasset en su célebre ensayo sobre la rebelión:[3]

> Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También su nombre. Se llama la rebelión de las masas.

El nobel austriaco Elias Canetti tipificaría en *Masa y poder* (1961) ese nuevo sujeto de la historia como «masa abierta», masa que él definía como la que «quiere integrar a todo aquel que se pone a su alcance». Definición

3 José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Santiago de Chile. E. Andrés Bello, 1996, p. 53.

acertada, aunque solo en parte, pues la experiencia histórica demostró que la que Canetti denominaba «masa abierta», más que querer integrar, obligaba a integrarse en ella a todo aquel que se ponía a su alcance: el colectivismo aniquilador de individualidades. Los años que sucedieron a Versalles supusieron la cronificación de esta infección en el alma europea que, como la llamada gripe española que entonces diezmaba el mundo, se propagó en el ámbito de un Occidente en crisis. Ernst Jünger en *Sobre los acantilados de mármol* (1939) dejaba constancia, ya tarde, de cómo la decadencia de los valores y la tiranía se extendían por la distópica república de la Gran Marina (= ¿Alemania o Europa?), en la que el colectivismo y la tiranía se imponían por la fuerza del «Gran forestal»:[4]

> Se hacían ya perceptibles muchas señales en las que quedaba de manifiesto la decadencia. Se asemejaban al sarpullido que aparece, desaparece y vuelve. En el intermedio había también días radiantes en los que todo parecía como antes. Precisamente en ello residía el rasgo magistral del Gran Forestal: él distribuía el miedo en pequeñas dosis que iba aumentando paulatinamente y cuyo objetivo era la anulación de la resistencia.

En una sociedad en la que, como afirmaba Céline, la moral estaba más baja que la leche, no es de extrañar que la resistencia (en Alemania o en la Rusia soviética, por ejemplo) emprendiera pronto las de Villadiego. Los exilios, sobre todo los exteriores, de los miembros de la *intelligentsia* europea (Brecht, Mann, Tucholsky, Ortega, Rand, Nabokov, etc.) fueron buen ejemplo de los efectos de la labor de zapa que los Grandes Forestales fueron realizando en los valores de la sociedad.

Violencia de masas y frente interior. O la paz en tiempo de la cólera

La rebelión de las masas que siguió a la paz de Versalles representó el violento dominio de lo colectivo sobre la persona. Si Verdún o Isonzo habían representado la violencia recíproca de los colectivos nacionales, es decir, la violencia contra lo que estaba al otro lado de la frontera, después de Versalles, esa violencia se bifurcó: hacia fuera y hacia dentro. La apertura de un segundo frente, el frente interior, producido por la guerra y consolidado en la paz, es característica de esta época convulsa que, entre contiendas

4 Traducción propia según E. Jünger, *Auf den Marmorklippen*, Hanseatische Verlags-Anstalt, Hamburgo, 1939, p. 51.

civiles y contiendas internacionales, produjo tantos muertos como había causado la Gran Guerra. El violento nacionalismo prebélico que en agosto del 14 había entusiasmado a los jóvenes (recordemos, por ejemplo, que los movilizados alemanes acudían al frente bajo el grito rimado *Jeder Schuss ein' Russ, jeder Stoss ein' Franzos* (cada disparo un ruso, cada golpe un francés), se enfrentaba ahora a un internacionalismo que, con el mantra de la lucha de clases, dividía lo que antes habían sido bloques nacionales más o menos compactos.

Los diferentes nichos existenciales en los que durante la Guerra se habían instalado los distintos grupos del estamento militar habían acentuado la conciencia de clase en los ejércitos y motivado las primeras rebeliones de la soldadesca. Mientras la clase de tropa, incluidos oficiales y suboficiales, había vegetado en las trincheras, los jefes de Estado Mayor y los generales se habían aposentado en lujosas mansiones requisadas en retaguardia o en cómodos despachos desde los que se teorizaban las campañas o se celebraban consejos de guerra a desertores. Con su característica mala baba, Ferdinand Cèline en *Viaje al final de la noche*, 1932, dedicaba más de un pasaje al comportamiento social de los mandos:[5]

> Con frecuencia me enviaban con cinco hombres, en misión de enlace, a las órdenes del general des Entreyes. Ese jefe era bajo de estatura, silencioso, y no parecía a primera vista ni cruel ni heroico [...] parecía preferir por encima de todo, su comodidad, y, aunque nos batíamos en retirada desde hacía un mes, abroncaba a todo el mundo si su ordenanza no le encontraba, al llegar a una etapa, en cada nuevo acantonamiento, cama bien limpia y cocina acondicionada a la moderna.

Y el canadiense Humphrey Cobb en *Senderos de gloria* (1935) llevaba al límite la denuncia del clasismo presente en la milicia: mientras el general Mireau especulaba en un lujoso *chatea*u rococó, enviaba a sus tropas de *poilues* a asaltar, sin cobertura artillera pero con sus bellos uniformes «azul horizonte», una colina imposible. Y algo parecido se sabe que hacía el villano de Caporetto, el mariscal Luigi Cadorna (1850-1927), «classico comandante de scrivania» (Alfio Caruso, 217, p. 46), antes de que fuera sustituido por Armando Díaz. El 6 % de los soldados bajo su mando (y fueron muchos los que tuvo) sufrieron un proceso disciplinario y muchos de

5 Ferdinand Cèline, *Viaje al final de la noche*. Edhasa, 2011, p. 68.

ellos fueron ejecutados.[6] Y un estado de cosas semejante en el bando de los «centrales» venían a poner en evidencia las jocosas *Aventuras del bravo soldado Schwejk* (1921) del checo Jaroslav Hašek.

El transcurso de la Guerra había evidenciado la distinta vara de medir con que la supuesta patria recompensaba el esfuerzo social. El trato que esta reservaba a sus servidores no guardaba simetría con el grado de esfuerzo que el supuesto bien común exigía a cada uno. Ya al final de la Guerra surgieron las rebeliones de una tropa a punto de desmovilizar y sin perspectivas de integración en la vida civil. *El Estadarte* (1934),[7] novela del austriaco Lernet-Holenia, presentaba ese momento de insubordinación de la masa guerrera. Muchos de sus miembros se organizaron en bandas de mercenarios que empezaron a campar por sus respetos en guerras de guerrillas en los países bálticos o en los Balcanes. Las numerosas revueltas y contiendas civiles en los veinte años que siguieron a Versalles producirían más muertos que toda la Gran Guerra…, en aras de una «rebelión de masas» que, se llamaran comunistas, socialistas o fascistas, negaban el concepto pueblo y ponían en su lugar la clase social.

De este impulso de rebeldía violenta surgieron los grupos de acción política y combate social, los comités de defensa, las fuerzas de choque, las checas, las escuadras, las guardias pretorianas y los *arditti* uniformados que dieron lugar al más abigarrado y temible escuadrismo[8] cuya nomenclatura todavía hoy resuena en la historia con ecos de brutalidad y matonismo: los *Jön Türkler* o jóvenes turcos de Ankara; las *Stosstruppen* y los *Stahlhelme* alemanes; la guardia de hierro (*Garda de Fier*) rumana; los chicos de Lenin en Hungría (*Lenin-Fiúk,* dirigidos por un tal Czerny); «la 42» en la República Dominicana; la *Heimwehr* austriaca; la «Legión Negra» del segundo Ku-Klux-Klan o la «Legión Americana» en los Estados Unidos; los *scamots* catalanes de Badía, alias capitán Collons, y un sinfín de partidos y partiditos violentos brotaban espontáneamente en el suelo ideológico del enfrentamiento entre comunismo y fascismo. El pueblo que antes de 1914 había caminado por el filo de la navaja, empezó a empuñarla y abría una época

6 En 1915, este inepto general italiano, carente de experiencia bélica previa, se vio al frente de las tropas italianas, que, bajo su mandato, sufrieron enormes pérdidas en hombres y territorio en una de las batallas del Isonzo: la de Caporetto, Karfreit o Kobarid. Como «la mayor derrota militar de la historia italiana» (y ha tenido muchas) se ha calificado el episodio más sangriento que tuvo lugar en esta región eslovena.

7 En 1977, la novela fue llevada a la pantalla en una producción hispano-alemana dirigida por Otto Runze.

8 La tendencia al mercenarismo se había dado ya en la Italia del *Risorgimento*, donde destacaron los célebres *picciotti siciliani* que, encastrados en los *Mille* garibaldinos, se encargaban de hacer el trabajo (léase guerra) sucio.

de cólera social. El resultado, como afirmaba un diputado comunista italiano en 1920, fue una continua confrontación sin decidir: *la crisi è propio in ciò, che voi non potete piu imporci il vostro ordine e noi non possiamo ancora imporvi il nostro.*[9]

Colectivismo brutal, caudillismo irracional, individualismo rebelde

Paradójicamente, el colectivismo al que dio lugar la rebeldía de las masas cultivó más que ninguna otra época histórica un culto a la personalidad, un caudillismo que más tarde sería, ineficazmente, declarado delito. Los miembros de la masa social delegaban su individualidad en los líderes y en el contexto de aborregamiento colectivista y de culto a la personalidad, los dictadores y caudillos a los que había dado origen Versalles, moldearon las naciones convirtiéndolas en masas poseídas por la pulsión cesarista. El filósofo de *La decadencia de Occidente* (1918/1923), Oswald Spengler, lo había advertido al acabar la guerra: las masas, renunciando al individualista impulso fáustico, tradicional de la cultura europea, pedirían a gritos césares, tribunos en los que depositar sus voluntades marcadas por el revanchismo: en Alemania, para vengar su derrota; en Italia, para dar satisfacción a un irredentismo no siempre justificado; en Francia, que junto al supuesto demócrata Clemenceau tuvo también la dudosa *Action Française* de Maurras, para que no volviera a verse hollado su territorio por la bota prusiana; en Inglaterra, para eliminar la competencia en las colonias; en Estados Unidos, para asegurar la hegemonía imperialista que había iniciado en el 1898. Ya en los años veinte, Lenin o Mussolini arengaban, desde pedestales pétreos y en actitudes tribunicias, a las masas. Por su parte, Hitler en *Mi lucha*, que escribía en la aceptable celda de la cárcel de Landsberg, advertía para aviso de dictadores:[10]

> En una asamblea popular no es mejor orador aquel que espiritualmente se acerca más a los oyentes de la clase pensante, sino aquél que sabe conquistar el alma de la muchedumbre.

Los apodos con los que las masas designaban a los dictadores venían a expresar el sometimiento de la masa al líder: el «duce» Mussolini o el «poeta soldado» d'Annunzio en Italia; el «caudillo» Franco en España;

9 Citado según Gianpasquale Santomassimo, *La marcia su Roma*. Firenze, Giunti, 2000, p. 15.

10 Hitler, Adolph, *Mein Kampf*. Traducción propia según http://www.magister.msk.ru/library/politica/hitla003.htm.

el «acerado» Jòsip Vissarionovich Dzhugashvilli, alias Stalin, en la URSS; el «Führer» Hitler en Alemania; el Atatürk (padre) Kemal en Turquía; el «tigre» Clemenceau en Francia, el «bulldog británico» Churchill en Inglaterra, el «sol rojo» Mao en China, el «benefactor» Trujillo en República Dominicana, el «alma grande» Gandhi en la India…, todos ellos denotan la admiración que una conciencia colectiva, un tanto servil, les tributaba. Todos ellos, junto a Pangalos en Grecia, los rumanos Codreanu y Antonescu, Hórty en Hungría y un sinfín de dioses menores del *Diktat* en América (Machado en Cuba, Ubico Castañeda en Guatemala, etc.) serían la expresión de la reprimida y paradójica voluntad individualista de las masas, que salía por sus fueros en la personalidad del dictador. A pesar de que nuestro filósofo Ortega percibía a Dios en el horizonte («Dios a la vista» tituló uno de sus ensayos), el vacío dejado por la trascendencia fue ocupado por las dos instancias nietzscheanas, la multitud y su profeta, que ahora se reconciliaban: El profeta Zarathustra, que antaño, en la ficción del loco de Naumburg, descendía de la montaña para enfrentarse a la multitud predicando el superhombre, ahora, convertido en saltimbanqui político, era esperado con expectación por una lanal muchedumbre congregada en la plaza del mercado. Los jóvenes seguidores del líder se uniformaban y se cubrían de correajes y trinchas para mostrar su impotente y brutal «voluntad de poder». Filósofos de la anarquía o de la violencia habían abonado el terreno para agudizar los enfrentamientos. George Sorel en sus *Consideraciones sobre la violencia* (1908) había constatado:[11]

> La violencia proletaria cambia la apariencia de todos los conflictos en los que interviene, pues ella niega la fuerza organizada por la burguesía. En medio de tales condiciones, no hay manera de razonar sobre los derechos primordiales de los hombres.

Mientras tanto, la que todavía no se llamaba sociedad civil se aturdía en los cabarets de moda, bailaba el charlestón y la java en el Barrio Latino, se dejaba vestir por la *haute couture* de Coco Chanel, apostaba en el hipódromo de Longchamp o paseaba por la *Promenade des Anglais* de Niza. Un testigo privilegiado de los años veinte, Scott Fitzgerald, describía en su *Gran Gatsby*, la «locura» de esos años, la vida de lujo insensato y derroche que pasaba por encima de la rabia social y la miseria:[12]

11 George Sorel, *Consideraciones sobre la violencia*. Buenos Aires, La Pléyade, 1973, p. 27.
12 Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*. Barcelona, Plaza Janés, 1970.

> En las noches de verano se oía música en la casa de mi vecino. En sus azules jardines, hombres y mujeres iban y venían, semejantes a polillas, entre los susurros, el champaña y las estrellas [...] En los fines de semana, su Rolls Royce se convirtió en ómnibus, transportando gente desde o hacia la ciudad a partir de las nueve de la mañana y hasta mucho después de medianoche, mientras su «rubia» corría, cual dinámico insecto amarillo, a recibir todos los trenes [...] Cada viernes llegaban, enviados por un frutero de Nueva York, cinco cajones de naranjas y limones; cada lunes salían esas mismas naranjas y limones por la puerta trasera convertidas en una pirámide de gajos secos [...] los jamones curados se amontonaban junto a las ensaladas de arlequinados dibujos, tocinitos de pastelería y pavos de un atractivo color dorado...

La arpista y periodista vienesa radicada en Berlín Vicki Baum describía en su *Menschen im Hotel* (1929 *Grand Hotel*) la vida nocturna de un Berlín a borde del precipicio económico, social y político:[13]

> Todo el mundo está fuera para indigestarse de los encantos nocturnos de la gran urbe, de su tumulto, de su bullicio y de su claridad eléctrica... El hotel se muestra ahora lleno de alegre bullicio; la alegría se desborda por todas partes. En el pabellón amarillo se baila sin descanso; el mostrador de Martoni ha sufrido ya grandes acometividades y el mozo negro [...] cada vez más atareado, corta grandes lonchas de jamón frío y echa marrasquino en las ensaladas de frutas [...]

Y la vida de crápula nocturna de la sociedad vienesa que Arthur Schnitzler ponía al descubierto en su *Novela soñada* (1926) era la expresión máxima del descompromiso y escapismo morales a los que había llegado la sociedad de esos años. Aunque la acción del relato pueda situarse en la preguerra, las estructuras y ambientes sociales reflejados son una recuperación exacta de la realidad de posguerra, que, por cierto, Kubrik pudo trasladar a la época actual neoyorquina en *Eyes Wide Shut*.

Poco faltaría para que los granjeros del este tuvieran que emigrar a la falsa promesa californiana o para que un ama de casa alemana tuviera que pagar millones de marcos por un pedazo de mantequilla.

13 Vicki Baum, *Grand Hotel*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

En la parábola de Nietzsche, antes de que el superhombre Zarathustra llegara a la multitud, se encontraba un eremita que, como un animal —«cantando y gruñendo»— servía a Dios. Él era consciente de que sus pasos resonaban solitarios en las callejas nocturnas del pueblo:

> Cuando llegó al bosque, un viejo estaba ante él que había abandonado su santa cabaña para recoger raíces [...]. El santo se rió de Zarathustra y dijo: Ten cuidado que no te quiten tus tesoros. Ellos desconfían de los solitarios [..]. Y cuando por la noche desde sus camas oyen andar a un hombre mucho antes de que se levante el sol, se preguntan: ¿adónde irá el ladrón? Cuando Zarathustra quedó solo, exclamó en su interior: ¿Será posible que este buen viejo no se haya enterado de que Dios ha muerto?

Tales son en resumen los protagonistas de la época de entreguerras que marca el tratado de Versalles: la masa y su caudillo por una parte y el individualista solitario por otra. La fábula de Zarathustra lo había prefigurado: la masa se reunía en la plaza pública a escuchar al caudillo de turno mientras individuos a los que movía un impulso ético o estético pugnaban por ir contra corriente. En su novela *El Manantial*, la escritora-ruso-norteamericana Ayn Rand perfilaba y glorificaba al santo eremita que Zarathustra encontraba en el bosque y que, personificando un individualismo racional, hacía valer como antídoto a una situación social en la que el lema era o dejarse llevar o ser llevado por delante. Un pasaje de la obra daba voz a la arquitectura colectivista del futuro que valía de metáfora de la sociedad en proceso de construcción:[14]

> Pedía a los arquitectos que abandonasen la búsqueda egoísta de la gloria individual y se dedicaran a dar forma al genio de sus pueblos respectivos. «Los arquitectos son siervos, no líderes. No deben conservar sus pequeños egos, sino expresar el alma de sus países y el ritmo de su tiempo. No deben seguir las ilusiones de la fantasía personal, sino buscar el común denominador que acercará su trabajo al corazón de las masas. Los arquitectos, mis amigos, no deben buscar razones. El asunto de ellos no es mandar, sino ser mandados.»

14 Ayn Rand, *El manantial*, citado según http://www.hacer.org/pdf/Randoo.pdf.

Howard Roark, el protagonista de la obra, creador, marginado e insobornable en el servicio a la propia identidad, explicitaba el credo del individualismo antagónico del colectivismo de la época:

> ¿No sabe que la mayor parte de la gente toma las cosas que se le dan, y que no tiene ninguna opinión? ¿Usted quiere obrar según lo que la gente quiere que piense, o pensar lo que piensa ella [...]?

La filmación que de la obra realizó King Vidor (*El manantial,* 1951) presentaba metafóricamente en un impresionante *travelling* ascendente final, el difícil triunfo de la voluntad individual sobre el colectivismo.

Y no sería justo olvidar el papel del «papel». Periodistas de escasa moralidad al servicio de las cabeceras o de las ideas inventaban a conveniencia noticias muchos años antes de que se acuñara el término *fake,* noticias que eran consumidas con avidez por unas masas con poco criterio. La vida y obra de John Reed o las de W. Randolph Hearst, glosadas en *Citizen Kane* por Orson Wells (1941), eran prototipos de ese periodismo de masas que creaba ideologías en superficie. No en vano, Arthur Schnitzler, víctima del amarillo periodismo vienés, describía en *Fink und Fliederbusch* (1917), las peripecias al margen de la deontología de un periodista de masas: el protagonista actuaba desde una cabecera contra lo que él mismo escribía en otra bajo nombre fingido. La época de los dictadores venía del brazo de la masa rebelada y violenta que a su vez era regida a través de una prensa puesta a su servicio.

Surgió así un caos espiritual en el que cultura de vanguardia, política de enfrentamientos, economía desarrollista y vida social marcada por la violencia y un frenesí vitalista (la denominación «locos veinte» no es gratuita) constituían una mezcla explosiva que se mantuvo en un equilibrio inestable hasta que un movimiento larvado en una cervecería muniquesa hiciera saltar por los aires la falsa seguridad a la que dio lugar Versalles y que una Sociedad de Naciones, radicada en Suiza, la más aislacionista y, quizás insolidaria, de las naciones, pretendía garantizar. Las claudicaciones de esta Institución (ante Francia por la ocupación del Ruhr; ante Italia cuando esta nación invadió Abisinia o ante Paraguay en la Guerra del Chaco) fueron comportamientos que testimoniaban el sometimiento de la Sociedad a las «potencias». El hecho de que una de las naciones mentoras de la paz, Estado Unidos, suscribiera el Tratado pero no lo ratificara no deja de ser indicativo al respecto. Y no resulta gratuito que ya poco después de la paz se empezaran a construir las célebres líneas defensivas europeas Maginot, Metaxas o Siegfried, que de poco servirían más tarde. A más de dos siglos de la proclamación inglesa de la *Bill of rights* y de la *Declaration* americana, Versalles abrió la época que más maltrataría los derechos humanos. No en

vano, el poeta del futurismo Marinetti había exaltado en su *Manifiesto* la bofetada y el puñetazo… y el odio a la mujer: «Nuestra pintura y arte resaltan el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo», rezaba el artículo tres del *Manifiesto.*

En este contexto, el acoso a la individualidad resistente se hizo general. Muchos creadores (Pasternak, Solzhenitsyn, Nolde, Barlach) padecían lo que bajo el régimen nazi se llamaría *Berufsverbot* en el exilio interior; otros (Céline, Roth, Hansum, Modigliani) se refugiaban en una bohemia desclasada y mayormente alcohólica; y, finalmente, unos terceros (Rachmaninof, Freud, Mann, Remarque, Brecht, Ayn Rand, Nabokov, Werfel) tuvieron que emprender un exilio exterior.

La política posbélica: Entre la utopía de los 14 puntos y la distopía de 1939

El punto de partida del caos al que da origen el fin de la Gran Guerra son los bienintencionados «14 puntos» con los que un académico norteamericano (no ha sido muy fecundo el paso de los académicos por la política), partidario por lo demás del ku-klux-klan y esperando recuperar los créditos prestados a los aliados, se presentaba en Versalles para solucionar de manera simple un problema complejo. Incubados en el Congreso de los Estados Unidos, Woodrow Wilson, rector que había sido de la universidad de Princeton, los presentó en las sesiones iniciales de la Conferencia. Entre otras medidas garantes de una paz, futurible más que futura, se proponía la desmilitarización alemana con lo que no hacía sino dar alas al revanchismo galo. Además, aquella bien llamada «*pax americana*» (muy americana y poco pacífica) aceptaba el acceso de Serbia al mar, con lo que asumía la perpetuación, hasta época reciente, de la «cuestión balcánica». Se proponía el desarrollo autónomo de las nacionalidades del Imperio turco, con lo que se fomentaría, sin quererlo, el genocidio armenio o el surgimiento de las nacionalidades árabes, y se aceptaba la disgregación del imperio austro-húngaro, lo que sentaba las bases de las posteriores y cruentas reivindicaciones fronterizas de Rumanía, Italia, Checoslovaquia, Hungría… La fantochada de Carnaro/Fiume protagonizada por D'Annunzio es buen ejemplo de esas reivindicaciones.

En definitiva, el «cuarteto» de Versalles (a saber, Lloyd George, Clemenceau, Wilson y Orlando) hizo valer el derecho de los vencedores e impuso a los perdedores (Alemania, Austria, Hungría, Bulgaria y Turquía) una serie de agravios que, más que las penas sufridas, sentaba las bases del rencor nacionalista, no solo en Alemania. Ni siquiera una de las cuatro potencias, la *sui generis* vencedora Italia, había quedado satisfecha en el festín de Versalles. Y el artículo 231 del Tratado decretaba, «dictaba» (no en

vano la propaganda política alemana hablaba de *Diktat* para referirse a la paz) la culpabilidad única de la guerra, que recaía en los imperios centrales, creaba once nuevos estados y se repartía más de 70.000 kilómetros del anterior Imperio alemán y cambiaba de nacionalidad a más de seis millones de alemanes. Pero no solo se retrazaban las fronteras internas de Europa; también en el oriente, Versalles dejó sentado el descontento, al justificar las pretensiones anexionistas del Japón en China o al negar el reconocimiento a la ocupada Corea. Por otra parte, la Sociedad de Naciones no supo cerrar las numerosas reclamaciones irredentistas y expansionistas (las de Grecia sobre Bulgaria, las de Rumanía sobre Bulgaria y Rusia, las pretensiones de Japón sobre Manchuria) ni eliminar las tendencias de depuración étnica (en Sudáfrica, Turquía, Alemania y, también, Francia: el antisemitismo de Céline es manifiesto en *La escuela de los cadáveres* o en *Bagatelas para una masacre*. Mientras tanto, la democrática Norteamérica se hacía dueña de la producción y comercialización de las materias primas sudamericanas: La United Fruit Company, compañía de explotación bananera, era el máximo ejemplo de la colonización del sur por el norte.

Toda esa mezcla explosiva eclosionó al final de esa época, cuando, en una de las épocas de mayor desprecio del derecho y la convivencia pacífica de los pueblos, Mussolini hiciera emperador de Abisinia a Víctor Manuel III, atacando sin previa declaración de guerra, anexionara Albania al reino de Italia y Hitler abriera en Dachau el primer KZ (campo de concentración) o en Múnich, Deladier, Ciano y Chamberlain capitularan ante el dictador alemán: Checoslovaquia fue invadida y Austria anexionada. Siete años más tarde, de dos bombazos, Truman, quizás el más eficaz asesino de la historia, sin necesidad de hornos crematorios, volatilizaba a cientos de miles de seres humanos en Hiroshima y Nagasaki. Lo que había comenzado con 14 puntos de pacificación acabaría con millones de muertos en una segunda y más terrible guerra.

Los textos de una nueva literatura

Una literatura agresiva para la paz

Arriba hemos afirmado que los 20 años posteriores al Tratado de Versalles constituyen una época crucial para la creación artística y literaria. En efecto, en esos turbulentos decenios se cruzan, se confrontan y a veces se enfrentan dos corrientes que, sintetizando y generalizando, podemos calificar de formalistas y realistas. Lo que Kandinsky, ya antes de la Guerra, había practicado, el abstractismo, era traducción de su radical principio estético: el «objeto» como perjuicio del arte. Y ese principio formulado por el ruso experimentó una generalización en autores que hicieron de la «desfiguración»

del objeto artístico o literario un lugar común. En efecto, tras la Guerra siguieron o se acentuaron las tendencias vanguardistas (expresionismo, dadaísmo, cubismo, vorticismo, etc.) ya iniciadas antes del año catorce.

Tradicionalmente la historia literaria, tanto la que hace el crítico como la que continúa haciendo el público con su lectura, ha focalizado la imagen literaria de esta época en autores representativos que ya antes de 1914 habían consolidado su imagen y que después siguieron gozando del favor del público con sus nuevas creaciones. La pujanza con la que había irrumpido la *décadence* en los años iniciales del siglo, aunque vapuleada por la experiencia de la Guerra, seguía siendo importante. Muchos de los autores de principios de siglo seguían haciéndose valer y «vivían» de las rentas literarias y, también, las económicas: Thomas Mann habitaba una lujosa residencia muniquesa gracias a *La muerte en Venecia* o a *Tonio Kroger*. Vicente Blasco Ibáñez o Maurice Maeterlink residían en la Costa Azul con las rentas que habían conseguido a base de *La catedral* (1903) o *Los cuatro jinetes del apocalipsis* o *El pájaro azul* (1906) respectivamente. Y Arthur Schnitzler trasladaba su residencia a la selectísima Hohe Warte vienesa con las rentas de sus grandes éxitos de anteguerra. Algunos de estos escritores que habían destacado por su anclaje en los modos y formas tradicionales, pasaron gran parte de sus armas y bagajes al experimentalismo y se decantaron por una modificación de las formas: Thomas Mann ensayaría nuevas formas narrativas en *La montaña mágica* (1924) al igual que James Joyce en su genial y aburrido *Ulises* (1922) o Marcel Proust que seguía con su *A la búsqueda del tiempo perdido* (1919), quizás no tan genial aunque sí tan aburrido… Bien es verdad que muchos de ellos lo que añadieron a sus currículos era eso: pura añadidura: Sin *La montaña mágica* (Mann), *Señorita Else* (Schnitzler, 1924), *El juego de los abalorios* (Hesse, 1932) o *Vuelta a Mathusalén* (Bernard Shaw, 1921) sus autores habrían sido igualmente grandes.

Y un recién llegado a las letras, Bert Brecht, hacía borrón y cuenta nueva del teatro aristotélico con su ópera *low cost* («de cuatro perras gordas») que de(con)struía, más que el objeto de la representación dramática, su estructura: el planteamiento, el nudo y el desenlace. El drama se hacía relato. Brecht, el más descarado e incoherente de los autores comprometidos y no muy ejemplar en sus comportamientos sociales, sacaba a colación teatral la lucha de clases, no sin antes haber puesto el teatro al servicio de la conciencia política (*La ópera de cuatro perras gordas*, 1928). Su desvergonzado «antes que la moral viene el zampar» (*erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*) sancionaba la conveniencia individual por encima de los imperativos morales. Evidentemente la sensación de gazuza será siempre individual, por lo que la atención a esa necesidad primaria hará pasar a segundo plano pretensiones morales colectivas.

Pero hubo un estrato de autores que llegaron a la escena literaria al estallar la paz, y que mayormente se presentaban con los cánones de antaño para reflejar la nueva realidad. Como si el vino nuevo necesitara odres viejos. La nueva situación política «de guerra bajo la paz», producida y sancionada por Versalles, y la social y económica marcada por la pobreza, el paro y las devaluaciones, exigía ser explicada de manera coherente, inteligible, realista. Con anterioridad a la Gran Guerra, abandonados el realismo y el naturalismo, las vanguardias habían apostado por un cierto esteticismo que huía de lo real y valoraba lo formal. Esta era al menos la acusación que los regímenes dictatoriales instalados después de la Guerra, de uno u otro signo, achacaron a la vanguardia: el debate expresionista o el realismo socialista son prueba de esa dialéctica. Ni siquiera los surrealistas franceses como Paul Eluard, Louis Aragon o André Breton, a pesar de su pertenencia ideológica a la izquierda, en su versión divina mayormente, se libraron de severas críticas. Pero tras la Guerra y Versalles, fueron muchos los autores que, impulsados por la rabia y el desengaño, se orientaron a la objetividad, al compromiso, a la proximidad local y cronológica. Y si bien es verdad que la Academia Sueca, de criterios desnortados, no siempre colaboró a esta nueva mirada, al seguir sancionando mayormente a autores que provenían de planteamientos literarios de antaño (Mann, Jensen, Pontoppidan, Pearl S. Buck, S. Undset, Pirandello, Benavente, Deledda), cabe decir que la literatura ensayó también nuevos derroteros al hacerse más documental, fotográfica, cinematográfica. Si no dejaron de ensayarse innovaciones formales (Proust, Joyce, Brecht, por ejemplo), hubo una cohorte de autores que decididamente focalizaba sus intereses en lo real e inmediato. El psicologismo de preguerra cedía ante lo sociológico o lo político. Y la literatura se hacía testimonio de los desastres que había dejado la Guerra y de los enfrentamientos, internos y externos, que la paz había perpetuado. A la borrachera bélica y belicista le había sucedido la visión de lo real en estado de sobriedad, una visión que se dirigía en una triple dirección: el pasado inmediato, el presente y el futuro. Y a los nuevos biotopos bélicos y posbélicos: la trinchera, el campo de cautivos, el lazareto u hospital militar o la gran ciudad, que había sido el hipocentro de los terremotos del frente y ahora constituía el epicentro de las revoluciones arrolladoras.

Las miradas retrospectivas se fijaban mayormente en el recuerdo de la trinchera, la tierra arrasada por los bombardeos o los hospitales de campaña atestados de lisiados y moribundos: Ernst Jünger con sus *Tormentas de acero* (1920), Carlo Salsa con *Trincee. Confidenze di un fante* (1929), Curzio Malaparte con *La rivolta dei santi maledetti* (1921) o Roland Dorgelés en sus *Cruces de madera* (1919) rememoraban lo que existencialmente había supuesto la trinchera como nuevo hábitat bélico. Y a esta mirada retrospectiva contribuía incluso la poesía: el médico-soldado americano John McCrae

publicaba en 1919 las impresiones que la muerte de un amigo, al principio del conflicto, en los *Campos de Flandes* le había provocado cuatro años antes*: In Flanders fields the poppies blow/ Between the crosses, row on row.* Ya en plena guerra, el austro-húngaro Ferenc Herczeg había analizado en su «novela de sociedad» *El violín de oro* (1916) las secuelas que los combates habían marcado a fuego en las almas de aquellos guerreros a la fuerza reducidos a vegetales en los hospitales de campaña:[15]

> El capitán se hallaba sentado en el centro de la estancia. Aquel hombrón, que, según los gemelos, levantaba con una mano «un soldado con la mochila y el mosquete», se había transformado en un ser abatido y avejentado en el tiempo trascurrido [...] La guerra, con su formidable estallido, había echado por tierra el contenido de su vida. Después de los horrores vividos, ¿cómo podría ir de nuevo al café, contar anécdotas y pasear con los pantalones planchados? Se había perdido a sí mismo, había renunciado a su propio ser, a la vida. Sentía en sí una frialdad muy grande, una profunda oscuridad: ningún impulso volitivo, ninguna arrogancia de esperanza o deseo le inflamaba a sangre.

Las miradas al presente no eran más tranquilizadoras: Emil Sillanpää, premio nobel finlandés de mayor pena que gloria, narraba en *Santa Miseria* (1919) las inciviles masacres de civiles en la guerra civil de Finlandia, corta pero cruenta. Ferdinand Céline, en su *Viaje al fin de la noche*, dejaba testimonio de los desastres de la guerra y la posguerra, y Roger Vercel, con *Capitán Conan* (1934), presentaba las brutales acciones militares que se desarrollaba en unos Balcanes de posguerra ocupados por unas brutales tropas francesas. Ernst Johannsen, en *Fronterinnerungen eines Pferdes* (1929), se mostraba, a diez años del fin de la Guerra, profundamente impresionado por el delito que esta había supuesto contra la naturaleza animal.[16] El americano Humphrey Cobb en *Senderos de gloria* recordaba el feroz castigo que se infligía a la deserción, supuesta o real, de la tropa.

Las miradas perspectivas al presente se hacían analíticas y acusatorias: *Menschen im Hotel* (1929) de Vicki Baum era un cuadro de época al que contribuían los personajes que vegetaban en el Hotel Adlon de la Unter den Linden berlinesa. Josef Roth, en *La cripta de los capuchinos* (1938), aparte de representar las desventuras de la cautividad siberiana en la Rusia

15 *El violín de oro*. Barcelona, Caralt, 1947, p. 57.

16 Recientemente, sobre texto literario de Morpurgo, Steven Spielberg realizó una impactante cinta, *War Horse*, sobre la brutalidad ejercida sobre el animal.

soviética, se metía en la piel del desmovilizado que regresaba a casa…, sin casa. Lajos Zilahy, en *La ciudad vagabunda*, narraba las desgracias sobrevenidas a una Hungría ocupada parcialmente por checos o rumanos. *De la Plaza de Alejandro* (1929) del gran Berlín de los años 20, Alfred Döblin hacía un coral que acompañaba los desgraciados avatares que le sobrevenían a un ciudadano poco antes del apocalipsis nazi. Franz Werfel denunciaba el genocidio armenio en *Los 40 días de Musa Dagh* (1933). Christoph Isherwood, en su *Adiós a Berlín* (1924), se despedía de aquel Berlín que había sido biotopo natural de la alegre locura de los años veinte. Más tarde, Ödön von Horvath, en *Juventud sin Dios* (1938) advertiría del futuro que esperaba a una sociedad cuya juventud se educaba en la brutalidad y el colectivismo. Con poco éxito.

Y esa voluntad testimonial no podía pasar por alto el afán de revanchismo que impregnaba todo el ambiente: había encontrado su chivo expiatorio: el judío como responsable de los males de la sociedad. El semita Lion Feuchtwanger intentaba, en clave histórica, desenmascarar los motivos del antisemitismo en *Jud Süss* (1925). No debió de tener mucho éxito, si se piensa que, años más tarde, el régimen nazi utilizaría, al menos, ese mismo título para una cinta[17] que marcaba a fuego en la sociedad alemana la imagen de un judío del siglo XVIII que hacía santo al Shylock de Shakespeare.

Y las miradas prospectivas, hacia el futuro, se traducían literariamente en las numerosas distopías que deconstruían los pretendidos ideales sociales que mayormente pecaban de adámicos. La distopía se hizo lugar común de la nueva literatura: *La Carta al padre* (1919) de Kafka no era más que la resolución distópica del ordenamiento familiar burgués. Y distopías fueron *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *La ciudad sin judíos* (1922) de Hugo Bettauer[18] o incluso *Back to Methuselah* (1922) de B. Shaw. Quizás fuera previsión o profecía del futuro violento que aguardaba a la humanidad la escena final de brutal desenfreno con la que Huxley cerraba su distopía:[19]

> —¡El látigo, el látigo!
> Y bien pronto tuvieron lo que querían.

17 Se ha discutido si la película de propaganda antisemita del régimen nazi con este título se basó en la obra de Feuchtwanger, quien, por cierto, tuvo que escapar de un campo de concentración.

18 En esta obra profética, el periodista vienés anticipaba lo que más tarde sería uno de los episodios más destacados de la persecución del semita: el exilio forzado, la expropiación y la deportación. Hugo Bettauer, *La ciudad sin judíos*, Madrid, Cátedra, col. Biblioteca Cátedra del siglo XX, 2016.

19 Aldous Huxley, *Un mundo feliz*. Mexico, Gernika, s/a, p. 189.

> —¡Ramera! —El Salvaje se había lanzado sobre ella como un loco— ¡Zorra! —Como un loco comenzó a azotarla con las disciplinas… El dolor era un horror fascinante […] Ávidamente se apiñaban alrededor, empujándose como cerdos en torno al dornajo.

En latitudes literarias no europeas, aunque en todo caso relacionadas con el estado de ánimo y de cosas originado en Versalles, John dos Passos, en *Manhanttan Transfer* (1925), daba puntadas con hilo social reflejando el paro galopante que asolaba la sociedad americana mucho antes de la gran depresión:[20]

> —Oiga, ¿no puede usté decirme de un buen sitio donde me den trabajo?…
>
> —Buenos sitios donde den trabajo no los hay, amigo… Malos, sí, de sobra… Yo dentro de un mes y cuatro días cumpliré los sesenta y cinco, y he trabajado desde que tenía cinco años, creo, y no he encontrado un buen empleo aún. Yo con cualquier trabajo me contento.
>
> —¿Tiene usté tarjeta de la Unión?
>
> —No tengo ná.
>
> —Sin tarjeta no le darán trabajo en el gremio de constructores —dijo el viejo. [18]

El costarricense Carlos Fayas, en *Mamita Yunai* (1940) daba fe, más que de la explotación de la banana, de la explotación del campesino, expropiado y reclutado como asalariado por las grandes compañías del Norte. En Colombia, Eustasio Rivera denunciaba en *La vorágine* (1925) las barbaridades que suponía la extracción del todavía imprescindible caucho amazónico. John Steinbeck representaba en las *Uvas de la ira* (1939) la rabia social que la gran crisis producía en el *Midwest* americano. Y Marín Cañas en el *Infierno verde* (1936) destacaba la crueldad de una lucha por un hostil territorio de ninguna utilidad en el Gran Chaco.

Proceso semejante de socialización, aunque en menor medida, experimentaban también las artes plásticas del momento, a las que alguien ha calificado acertadamente de «*subreal und sachlich*» (surreales y objetivas). Georg Grosz registraba la turba social de desclasados que pululaban por las ciudades de entreguerras en medio de viciosos burgueses. Otto Dix hacía de sus cuadros y grabados denuncias de los abusos de la burguesía

20 Dos Pasos, John, *Manhattan transfer*. Madrid, Cátedra, 2018.

potentada. Edward Hopper buceaba en la aséptica soledad del hombre en la sociedad americana. Ernst Barlach, incluso dando rienda suelta a su estética expresionista, no renunciaba a la testimonialidad. Parecía como si los fantasmas e íncubos de las ya lejanas literatura y pintura romántica (Shelley, Poe, ETA Hofmann, Goya, Gericault, etc.) se hubieran hecho reales y presentes en la historia.

La sinergia literaria del cinematógrafo. O a la inversa

De antiguo, las artes plásticas habían reconocido su dependencia de aquella creación cuya realización se desarrolla sucesivamente, en el tiempo: la literatura. El Apolo persiguiendo a Dafne en trance de convertirse en laurel, o la familia de Laocoonte a punto de ser devorada por los monstruos marinos eran formalizaciones espaciales, estáticas, que derivaban de representaciones cuyos signos tenían una realización sucesiva, literaria. El cine que nacía como el auténtico *Gesamtkunstwerk* que Wagner había pretendido para su ópera, dependía de un relato, de una fabulación que le aproximaba a los procesos genéticos y estructurales de la literatura. Resultó pues obvio que el nuevo séptimo arte se alimentara de motivos, argumentos y fabulaciones literarias.

Cuando estalló la paz hacía escasamente un cuarto de siglo que, desde *La sortie des ouvriers des usines lumière à Lyon* (1895) hasta la chapliniana *Armas al hombro* (1918), el séptimo arte no había hecho más que iniciar su andadura, fijando los elementos estructurales de su lenguaje visual. El incipiente cinematógrafo, que a esas fechas solo contaba con pocas grandes obras estéticamente significativas —tal consideramos por ejemplo *El nacimiento de una nación* de Griffith (1914), algunas cintas escandinavas de Holger-Madsen o Viktor Sjöström y las «charlotadas» iniciales— empezó a agotar sus argumentos y fábulas de la literatura, convirtiendo al cine en un sucedáneo, sustituto o compañero de viaje de las letras. Desde entonces lo que había sido una mera industria de la diversión o de la comunicación funcional se fue canalizando cada vez más por los derroteros de la estética, sobre todo en Alemania, nación en la que de 1910 a 1939 se sentaron las bases estéticas de la cinematografía. Fue así como el cine se hizo literario (quizás la literatura cinematográfica) y surgió la llamada filmoliteratura. Y en ese desarrollo de la estética cinematográfica, su conexión con la literatura fue nuclear, sobre todo en el cine europeo. Antes de la Guerra, Paul Wegener había llevado a la pantalla, con la estética del momento, la expresionista, la fábula de la judería praguense del *Golem* (1914). Y las filmaciones de las obras de Arthur Schnitzler fueron lugar común en la historia del cine austríaco: *Der junge Medardus* (Michael Curtiz, 1926), gran drama menor del autor vienés, fue un acontecimiento de 1926 en la ya madura cinematografía

vienesa, en la que por cierto hacían carrera un Fritz Lang, un Billy Wilder o un Michael Curtiz. La nobel sueca Selma Lagerlöf veía su *Saga de Gösta Berling* (1923, Mauritz Stiller) en la pantalla. Y el danés Carl Dreyer llevaba en Francia y para franceses *La pasión de Juana de Arco* (1926) al celuloide. *El Fausto* (de Murnau, 1925, con Emil Janning actuando de Mefisto), *Los nibelungos* (de Fritz Lang), *Hamlet* (1920, Svend Gade), *L'alcalde de Zalamea*, (1920, Ludwig Berger), *Danton* (1921, Dimitri Bochovbetzki, según la obra de Georg Büchner) o *Lulu* (1922, Jessner, según Frank Wedekind) son paradigmas de esta sinergia literaria del cinematógrafo, en la que, como decimos, destacó básicamente el cine alemán, que tenía en los estudios de la UFA una productora que competía sin duda con Hollywood y que hizo afirmar a un crítico francés (Henri Langlois 1878, p. 19) de manera taxativa la dependencia de cine y teatro en la Alemania de estos años: «el cine alemán triunfa, no contra su teatro, sino gracias a su teatro renovado y vuelto hacia la realidad y el realismo».

Este inquieto contexto cinematográfico marcado por lo literario es el que encuentra la nueva literatura de posguerra/entreguerras, que se apoyará en él —y a la inversa— para alcanzar cuota de pantalla…, o de difusión editorial. Muchos nuevos autores encontraron en el cine el eco social que no tuvieron en la industria editorial: el cine despertaba el interés lector y la lectura previa podía llevar al lector ante la pantalla. El cine hacía de factor multiplicador de las denuncias sociales de los escritores comprometidos o de los que pretendían serlo y de los testimonios de aquellos que habían vivido la guerra en el frente. Los noveles directores que entonces velaban sus armas (Robert Siodmak, G. Wilhelm Pabst, Fr. Wilhelm Murnau, Fritz Lang) ponían su hacer al servicio del compromiso social, cosa que por lo demás demandaba gran parte de la sociedad. Muchos adaptaban al presente obras de denuncia del pasado: Murnau en *Die Austreibung* (sobre obra Karl Hauptmann, 1923) relataba las desgracias de un campesino silesiano. Pabst en *La calle sin alegría*, sobre la obra de Hugo Bettauer (*Freudlose Gasse*, 1925) presentaba la penuria de los barrios donde, si la persona quería acallar el estómago, debía renunciar a su dignidad. Christa Winsloe, autora feminista, veía trasladada la situación de su *Chicas en uniforme*, pieza de reivindicación lésbica, a la posguerra en la cinta de Froehlich *Mädchen in Uniform* (1925). En definitiva, numerosísimas obras literarias escritas bajo los conceptos del último naturalismo, el nuevo objetivismo se traducían al celuloide. Y en *The roaring twenties* (1939, *Los violentos años veinte*, de Raoul Walsh según relato de Mark Hellinger), el relato documentalista se ponía al servicio de la lucha contra la inmoralidad que suponía el gangsterismo.

Pero el argumento fundamental de la narrativa, literaria y fílmica, eran sin duda los traumas bélicos que se reutilizaban como amonestación. *Sin novedad en el frente* (1930) de L. Milestone (propiamente Leib Lilstein),

sobre la obra de E. M. Remarque, recordaba las ya lejanas experiencias de la trinchera sobre la que habían pasado las frenéticas vivencias de los años frívolos. *Adiós a las armas* de Frank Borzage (1934) sobre el relato de Ernest Hemingway. En *Niemandsland*, de Victor Trivas sobre idea, que no obra, del más antibelicista autor de posguerra Leonhard Frank, conseguía una de las cintas más eficaces en su antibelicismo de posguerra. Algunas se convertían en clásicos del cine cuando conseguían trasladar con maestría a su código semiótico relatos no siempre tan magistrales. La obra de título *L´homme que j' ai tué* (El hombre que yo maté) del mediocre Maurice Rostand, hijo de Edmond, se convertía en la cámara de Ernst Lubitsch en uno de los filmes más pacifistas de siempre: *Remordimiento* (1932). Y el relato de un, hoy en día, desconocido Ernst Johannsen *Westfront* Pabst (1930) lo convertía en una cinta (*Cuatro de infantería*) que motivaba la crítica por parte de las opciones belicistas del país: «esta película no dice nada acerca de los hombres que han sido derrotados, han caído y se han sacrificado heroicamente por la patria».[21]

Algún día habría que rescatar para la literatura guiones —«ideas» se calificaban entonces— surgidos para el cine y que en cuanto tales solo figuran secundariamente en su historia, no así en la de la literatura. Personalidades como la de Thea Harbou, a quien se debe el genial guión de *Mabuse, Los nibelungos o Metrópolis* (Lang, 1925) deberían ser recuperadas para una historia social de la literatura. Una historiografía literaria no debe basarse solo en la calidad expresiva, sino también en la eficacia social de la escritura.

Conclusión

Basten estas anotaciones alusivas a la incidencia que tuvo el nuevo estado de cosas y de espíritu en la praxis literaria y artística. Que la Gran Guerra y la época que la siguió siguen manteniendo interés narrativo y filmográfico en la actualidad lo testimonian la historia de dos amigos australianos que vienen a morir en las trincheras turcas (*Gallipoli*, 1982 de Peter Weir), los angustiosos días que *1917* (2019, Sam Mendes) nos hace pasar en el frente Oeste, o la terrible denuncia de la violencia del hombre sobre el animal en *War Horse* (2011, Spielberg, sobre la obra del inglés Morpurgo), arriba mencionada.

Historia, creación literaria y arte fílmico estuvieron perfectamente imbricados en los 20 años que, a partir del año 20, siguieron a aquel Tratado de Versalles, hecho «por y para» aquellos que habían ganado la guerra, no

21 Citado según Henri Langlois, *20 anns du cinema allemand 1913.1933*, Paris, G. Pompidou, 1977, p. 112.

para aquellos que la habían hecho. Roger Vercel emitía este veredicto en su *Capitaine Conan*, novela con la que en 1934 ganaba el Goncourt. Esos 20 años constituyen desde una perspectiva histórica la época europea más convulsa desde la Guerra de los Treinta Años. Y esa convulsión fue manantial que alimentó la inundación cultural que supusieron las artes y la literatura de los años veinte.

Al día de hoy, cien años después de Versalles, el suicida comportamiento de la sociedad occidental tras las experiencias bélicas del 14-18 demuestra que ni siquiera en cabeza propia escarmienta el ser humano. Porque ¿ha escarmentado en cabeza ajena la actual sociedad globalizada o más bien está repitiendo los mismos errores del pasado: nacionalismos, comités de defensa, enojo social, abuso liberal, violencia sobre el individuo en nombre del grupo? ¿Hemos aprendido de la historia? ¿Nos sirven la literatura y las artes de antaño de algo más que de evasión, de ejercicio lúdico? ¿O es el olvido de la misma el sino que le reserva nuestra sociedad a la ejemplaridad del ayer?

Bibliografía

BAUM, Vicki, *Grand Hotel*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.
BETTAUER, Hugo, *La ciudad sin judíos*, Madrid, Cátedra, col. Biblioteca Cátedra del siglo XX, 2016.
CARUSO, Alfio, *Caporetto*. Milán, TEA, 217.
DORGELÉS, Roland, *Les croix de bois*. París, Albin Michel, 1919.
DOS PASSOS, John, *Manhattan transfer*. Madrid, Cátedra.
HERZEG, Ferenc, *El violín de oro,* Barcelona, Caralt, 1947.
HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz*. México, Gernika.
LANGLOIS, Henri, «Images du cinèma allemand». En*: 20 anns du cinema allemand 1913-1933*. París, CGP, 1978.
NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid, Cátedra, 2008.
ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*. Madrid, Revista de Occidente, 1981, 3.ª ed.
RAND, Ayn, *El manantial*. Bilbao, Ediciones Deusto, 2019.
RICOEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud*. Éditions du Seuil, París, 1965.
ROTH, Josef, *La cripta de los capuchinos*. Madrid, Cátedra, 2020.
SALSA, Carlo, *Trincheras. Confidenze di un fante*. Milán, Sonsogno, 1924.
SILLANPÄA, Emil, *Santa Miseria*. Madrid, Aguilar.
SOREL, George, *Consideraciones sobre la violencia*. Buenos Aires, La Pléyade, 1973.
STRIMMER, Ute, «Surreal und sachlich», en *Geschichte. Die goldenen 20er*, 1, 2020, 36/37.
VERCEL, Roger, *Capitán Conan*. Sevilla, Tartesos, 1943.