Aproximación a la fenomenología de los locos años veinte:
Entre lucha de clases, vanguardias y *joie de vivre*

MIGUEL A. VEGA CERNUDA
carsacer@gmail.com

Una nueva escala de valores o la liquidez de una sociedad

«*Los locos años veinte*», *the roaring twenties, les années folles, die goldenen wilden Zwanziger* o *i ruggenti anni venti* son términos calificativos de una época que, salida de los horrores de la guerra y de una no menos nefasta pandemia —la mal llamada «gripe española»—, se lanzó a recuperar una alegría de vivir que hacía borrón y cuenta nueva no tanto del ayer, cuanto de la tradición y, a veces, incluso de la conciencia depositaria de esta. A pesar de las mutuas ansias de revancha con las que los países europeos habían salido de la guerra, todos ellos tenían un común denominador: sus traumas bélicos y sus problemas sociales. Tanto la derrota encajada por los derrotados como la victoria conseguida por los vencedores habían costado sangre, pobreza y sufrimiento, y hasta mediados de esa década sus secuelas se dejaban sentir con gran intensidad en una paz que, al desaparecer el abotargamiento que había impuesto la inmediatez de la contienda, permitía la percepción nítida de un presente sumido en la miseria posbélica y el recuerdo y la añoranza de un pasado reciente que empezaba a llamarse *belle époque*. Fue así cómo el hombre de posguerra se entregó a un estilo de vida trepidante y espontáneo al margen de lo racional y la sobriedad. Se traspasaba la línea que separaba la razón de la sinrazón, el bien del mal, la mesura del desenfreno. Se ensayaban nuevas vías de comunicación y de expresión artística y se sancionaba lo dionisíaco como valor expresivo. El epónimo de la época, Friedrich Nietzsche, lo había proclamado en su *Jenseits von Gut und Böse*: «Por supuesto, queremos la verdad; pero y ¿por qué no la falsedad? ¿O la incertidumbre? ¿O incluso la ignorancia?»[1] había escrito en 1885 desde la Engadina. Y por las mismas fechas, en *Así habló Zarathustra,* dictaminaba tirando cita: «nada es verdad, todo está permitido».[2] Negando

1 *Gesetzt, wir wollen Wahrheit: warum nicht lieber Unwahrheit? Und Ungewissheit? Selbst Unwissenheit? En Jenseits von Gut und Böse*. Leipzig, Naumann, 1886, p. 7.

2 El pensador alemán Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* ha utilizado el título de una obra de Vicki Baum, *Menschen im Hotel*, (*Gran Hotel*) para caracterizar un espacio social típico de (in)comunicación del hombre del siglo XX. Citando a Baum, Sloterdijk finalizaba su excurso: «Siéntese un par de horas en el hall y fíjese en la gente: ya no tiene rostro. Todos ellos son simulaciones, todos están muertos y no lo saben […]».

los principios rectores de antaño (*verum, bonum et pulchrum*), el filósofo vagabundo fundaba la «transmutación de todos los valores» (*Umwertung aller Werte*). Y Gottfried Benn, que consideraba a Nietzsche como la piedra angular de la época, aludía en su ensayo sobre «El Yo Moderno»[3] al carácter autárquico, revolucionario del protagonista social de los años veinte. Cabría decir que la única gran referencia del comportamiento era la transgresión. No por casualidad, para describir los desorientados comportamientos sociales de la época, se ha hablado de «irrupción en el caos», de «baile sobre el volcán», de «paseo por el filo de la navaja». El concepto que Zygmunt Bauman ha aplicado a la modernidad posmoderna, a saber, el de «sociedad líquida», califica a la perfección también a aquella sociedad que inauguraba la época del charleston o, como la denominó Scott Fitzgerald, la «edad del jazz»: se trataba de un nuevo estado de cosas en el que los valores tradicionales y las relaciones personales, hasta entonces fijos y esquemáticos, perdían su estado de solidez en unos ambientes aleatorios de comunidad y comunicación (el partido, la excursión, el party, el foyer del hotel,[4] la sala de baile, el cabaret) y una sucesión frenética de valores efímeros privaba al individuo de seguridad, produciendo un estado de confusión generalizado. Para obviarlo, el sujeto de la vida social se refugiaba en una alegría impostada, «animal» que J. Michelet y E. Zola habían tipificado como «joie de vivre» y que pronto se manifestaría como inmotivada. Como velas de parafina, los principios de antaño se derretían y convertían en manchones untuosos que acababan en el basurero de los idearios y de las concepciones del mundo. Marx, Groucho, habría tenido razón al ofertar, si es que lo hizo, a Mistress Dumont otros principios que le gustasen.

Un nuevo tipo de hombre, un nuevo tipo de mujer y un nuevo estilo de vida

Cada época tiene un tipo de hombre que la produce y de la que a su vez es efecto. La ilustración produjo un tipo de hombre distinto de aquel que actuó en el romanticismo o en la industrialización. Actitudes y comportamientos racionales y pausados del primero frente a los más dinámicos e impulsivos del segundo caracterizan a los miembros de las respectivas sociedades. En una aproximación al concepto «tipo de hombre» (*Menschentyp* en alemán, *Human type* en inglés) que en ocasiones se ha aplicado en la crítica cultural, cabría definirlo como el sistema de usos, motivaciones y comportamientos y (lo que Spranger denominó) «formas vitales» que, siendo

3 Gottfried Benn, *Das moderne Ich*. Berlín, Reiss, 1920.

4 *Nichts ist wahr, alles ist erlaubt*. En *Also sprach Zarathustra*, cuarta parte, «*La sombra*». https://www. gutenberg.org/files/7205/7205-h/7205-h.htm#chap71.

típicos de los miembros de una o varias generaciones, las caracterizan.[5] Quizás habría que incluir como rasgo del tipo de hombre lo que Ortega denominó el «régimen atencional».

Pues bien, con referencia a la época de los años veinte, causa y efecto del nuevo estado de espíritu, del *Zeitgeist*, fue el superhombre que, paradójicamente «humano, demasiado humano», y derivando directamente de los postulados, que no razonamientos, de Nietzsche, tras las experiencias brutales de la guerra, se adueñaba de los comportamientos sociales. No en vano el filósofo había subtitulado su propuesta de transcender los límites de la moral como *Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (preludio a una filosofía del futuro). Visto desde ahora, bien puede parecer que el futuro al que se refería Nietzsche eran ya los años 20: Dando rienda suelta a la «voluntad de poder», a la pulsión erótica, al principio del placer (*Lustprinzip*), a la ira social o a la vesania política, el tipo humano nacido de la guerra, con un sentido de omnipotencia y desesperanza, derrocaba tronos, practicaba el magnicidio y dinamitaba cortejos sociales, masacraba multitudes, hacía revoluciones, se entregaba a la diversión alocada o se refugiaba, bien en paraísos artificiales, bien en un supuesto compromiso social. Los avances técnicos, basados en el desarrollo invasor de la electricidad, ayudaban a mantener una sensación de bienestar que acababa en el fracaso, bien fuera el resentimiento social, la inflación galopante, la devaluación de los ahorros o los grandes episodios de estafa: el teléfono accedía a los domicilios particulares, se establecían las radioemisoras y el ama de casa de clase media podía disponer de tostadora o de plancha eléctrica.[6] Todo ello propició un ambiente adecuado para que surgiera el narciso social, culturalmente autista, que prosperaba en una alegre y despreocupada desconfianza «frente a las palabras y las obras del maestro».[7] La indiferencia con la que, desde su estado de opulencia, Gatsby asiste a los sucesos de su entorno es testimonio de ese vacío que deja el goce o *juissance* de lo inmediato.

La opinión pública escrita, constituida ya en el más temible de los poderes sociales,[8] se ponía al servicio de cualquier ideario revolucionario que

5 Una captación intuitiva del concepto «tipo de hombre» puede generarse fácilmente si contrastamos, por ejemplo, el hombre de pensamiento analógico y el hombre de pensamiento virtual.

6 «Ninguno de estos adelantos hubiera sido posible de no extenderse el uso de la corriente eléctrica en todos los hogares y con tarifas asequibles», afirma Rafael Abella («Los años veinte entre la guerra y la crisis» en *Los felices años veinte. Siglo xx*, Historia 16, Madrid, 1997.

7 Gottfried Benn, *Das Moderne Ich*. Berlín, 1920, p. 7.

8 Desde mediados del anterior siglo, la sociedad se había concienciado de la efectividad de los estados de opinión: la pública opinión, aquella que D. Hilarión (*La verbena de la paloma)* confesaba seguir, se había percatado de su importancia. El ácido Offenbach había planteado la prepotencia de la opinión pública, lo que llamaríamos corrección política, en el *Orfeo en los infiernos* donde obligaba al padre del canto a bajar al Orco para rescatar a su infiel Eurídice y así evitar el escándalo matrimonial.

surgiera en el interior de la sociedad posbélica. Unos iniciales *mass media* (prensa, radio y cinematógrafo) se veían potenciados y manipulados por las clases dirigentes que los utilizaban descaradamente al servicio de la transmutación de los valores sociales y al margen de cualquier consideración moral. Piénsese en las geniales cintas de S. Eisenstein. Los medios de comunicación masiva se hacían abiertamente interesados y se constituían de manera definitiva en el primer poder: *Pravda*, órgano del partido bolchevique creado en Viena en 1918, adoptó en los años 20, dirigido por Nicolai Bujarin, la función de un catecismo social en la incipiente Unión Soviética. Y el magnate norteamericano Randolph Hearst[9] dedicaría todo su potencial mediático, una batería de veinte cabeceras, a la creación de noticias al servicio de sus intereses, comportamiento que, prolongado hasta el día de hoy, Orson Welles pondría en solfa en *Ciudadano Kane*. En Múnich, ya avanzados los años 20, Hitler compraba las acciones del *Völkischer Beobachter* y lo convertía, según su cabecera, en una «hoja de lucha» (*Kampfblatt*) que alcanzaría tiradas millonarias. Por su parte, el austro-norteamericano Hugo Bettauer, periodista y escritor vienés, iniciaba una modalidad de prensa de escandalera que respondía a las exigencias de una sociedad en la que la fuerza desenfrenada de lo erótico se hacía palpable: *Er und sie, Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik*. (Él y ella. Semanario de cultura vital y erotismo). Y Arthur Schnitzler, en un drama de gran escandalera social, *Fink und Fliederbusch* (1917), había intentado poner al descubierto el juego sucio de la prensa: una hábil plumilla atacaba con gran éxito desde una cabecera la ideología contraria de la que, desde otra y bajo otro nombre, defendía a ultranza.

Políticamente el hombre de los años veinte es el más versátil e incoherente de la historia. Mientras, en noviembre de 1923, Hitler en la Ludwigstrasse muniquesa intentaba un *putsch* o golpe de estado que, seguido por miles de muniqueses, pretendía subvertir el orden mundial (el *New Deal* que el Tratado de Versalles había impuesto), d'Annunzio en Carnaro o Gardone sul Garda erigía efímeras repúblicas o altares a la personalidad heroica y Mussolini marchaba sobre Roma como en otro tiempo había hecho César pasando el Rubicón. Y Lenin y Stalin, en aras de la imposición del comunismo, regaban abundosamente con sangre los campos del país más grande del mundo, lo que no lograría mejorar las cosechas de sus planes quinquenales. Todo ello eran actos de desmesura, de insolencia, como acto de prepotencia y abuso era el que las antiguas potencias coloniales Francia,

9 Su ilimitada capacidad de manipulación de las noticias, reales o supuestas, fundaría su éxito comercial llegando a poseer más de 20 cabeceras de periódicos de tirada nacional que le convirtieron en el gran magnate de la prensa mundial. Sus excesos de ostentación fueron tan legendarios como su afán de lucro. Como es bien sabido, fue uno de los más destacados expoliadores del arte español.

Inglaterra y en menor grado Portugal, Holanda y Bélgica siguiesen inculturando los territorios coloniales, africanos mayormente pero no solo, que en parte civilizaban, en parte esquilmaban. En las repúblicas recién creadas (Austria, Checoslovaquia, Turquía), y no solo en ellas, se profesaban los más variados credos políticos (nacionalismo, socialismo, nacional-socialismo, soberanismo, comunismo, anarquismo, islamismo, fascismo, monarquismo, sindicalismo, federalismo…), mientras en las monarquías supervivientes prosperaban corrientes republicanas.

No menor versatilidad mostró ese tipo de hombre en el ámbito social. En los años dulces de la década (los que va del 24 al 29), ya superadas las dificultades de la inmediata posguerra, el espíritu consumista empezó a cundir en una población que intentaba, en la imitación de «los diez mil de arriba»,[10] olvidar los años duros del racionamiento y la inflación, lo que fomentó el crédito, el agiotaje, la estafa, la corrupción y el chantaje se constituían en motor de una prosperidad económica que, con pies de barro, quebraría un viernes de octubre, el viernes negro de 1929. Fue entonces cuando la alegría de vivir se transformó en la «ira de las uvas».[11] No es de extrañar. Un inmigrante italiano en los Estados Unidos, Carlo Ponzi, había iniciado la década sancionando de manera definitiva el mejor sistema de estafa piramidal que arruinó a miles de supuestos inversores. La trayectoria de este curioso individuo bien hubiera podido suministrar el modelo para el Gatsby de Fitzgerald. Por su parte, el alcohol, primera puerta de entrada a los paraísos artificiales, se destilaba mientras se desechaba el inocente bíblico alcohol fermentado que había emborrachado a Noé. La ley seca que prohibía, precisamente en los años 20, la producción, importación e incluso el consumo de bebidas alcohólicas, motivaría una recua de criminales (Colosimo, John Torrio y Al Capone entre otros) y una proliferación de la corrupción y la delincuencia: hasta 700 asesinatos se registraron en el Chicago de la década como consecuencia de la ley seca. Los artistas de posguerra, siguiendo la senda que habían trazado un Beaudelaire y un Rimbaud, servían de ejemplo de comportamiento social y se daban a los excesos de la bebida, como preludio al trance creador. Dos santones de la literatura americana, Scott Fitzgerald y Ernst Hemingway, son paradigma de la afición a lo etílico. En *El gran Gatsby* son frecuentes las alusiones al estado de ebriedad de sus personajes. Joseph Roth, gran bebedor, recogería más tarde episodios de su pasada biografía en *La leyenda del santo bebedor*. Y los miembros de grupos y colonias de pintores seguían rutas de trasgresión a través de la embriaguez. Los expresionistas de Dresde y Berlín (*die*

10 La expresión «los diez mil de arriba» (*die oberen Zehntausend*) fue utilizada en la traducción alemana de una película de Hollywood, *High Society,* dirigida por Chales Walters.

11 *Las uvas de la ira* (1939) es el título de la obra de John Steinbeck que documenta el estado de depresión social que siguió a la Gran Depresión.

Brücke) o Múnich (*Der blaue Reiter*) seguían esa derrota hacia la borrachera como trance artístico. Kirchner, testigo de la vida berlinesa en los años veinte y pintor que traspasó los límites de la coloración pictórica («solo el color produce la vivencia» llegó a escribir), después de jugar con la morfina, acabó pegándose un tiro. No en vano, uno de sus autorretratos lo tituló con el epígrafe «el bebedor».

En este liquidador ambiente líquido, los principios más fundamentales y fundamentalistas, los religiosos, también se iban por el desagüe de los idearios. Infinidad de miembros de la sociedad posbélica (entre ellos muchos escritores —Fitzgerald, Kraus, Werfel o Kafka—) hacía renuncia más o menos explícita a sus creencias confesionales, lo que venía a probar el fallecimiento de Dios anunciado por Nietzsche. El orteguiano «Dios a la vista» (1925) era un lejano avistamiento que más que una constatación era una imagen desiderativa. El concepto teológico de la divinidad se había evaporado en la sociedad occidental y lo religioso empezaba a ser objeto de iras populares. Dejando aparte la ya constituida Unión Soviética donde existía una activa beligerancia antirreligiosa teórica y práctica (la Unión de los Sin Dios, por ejemplo, 1926-1929), cabe destacar que en el cristiano Méjico se llegaba a prohibir el ejercicio de la religión, lo que provocaría la rebelión de los cristeros, brutalmente reprimida. A cambio, el sueño americano o la modorra soviética se exportaban bidireccionalmente, es decir, el americano a Europa y el soviético a las Américas, aunque el *american way of life* se imponía y llegaba incluso al Extremo Oriente. Italia surtía a los Estados Unidos de los necesarios emigrantes, aunque no siempre con sus mejores ejemplares y los clanes sicilianos y napolitanos se adueñaban del sindicato del crimen americano. Mientras, el Viejo Continente, descubierto o previsto durante la Guerra Europea por los norteamericanos se hacía lugar de culto turístico. Raro es el escritor o artista americano que no sintiera la necesidad de visitar la Europa renacida, de momento, de sus cenizas: dos Passos, Thorton Wilder, Scott Fitzgerald, Ernst Hemingway, T. S. Elliot … todos hacían de la Costa Azul, de Florencia o de París lugares de retiro creativo.

Quizás como sustitutivo de otros valores, el deporte, de grupo o individual —el tenis, sobre todo, que se construía en el *arrondissement XVIII* parisino su gran estadio de Rolland Garros, 1928— empezó a formar parte del *lifestyle* de los grupos dirigentes y pretendía ser manifestación de autoafirmación y de poder. Esa actividad destacaba como prioritaria en la convivencia social incluso como factor de prestigio del grupo. No en vano, los miembros de la alta sociedad en la distopía de Fritz Lang, *Metrópolis*, eran adictos al estadio y al deporte. El marido de Daisy, la protagonista de *El gran Gatsby*, veía aureolado su prestigio social con sus éxitos deportivos:

> El marido de Daisy, entre otros logros físicos, había sido uno de los más potentes extremos que jamás hubiera jugado al fútbol americano en New Haven: una figura nacional en cierto modo, uno de esos hombres que alcanza tal grado de excelencia en algo a los veintiún años.[12]

En este contexto, la afición deportiva (la pasiva o espectacular), retomaba su situación de privilegio (perdida tal vez en Bizancio) dentro de los comportamientos sociales y se construían estadios de nueva planta o se reformaban los ya existentes: En el Foro Itálico de Roma, ya asentado el régimen mussoliniano, se levantaba el *Stadio dei Cipressi* que debía ser emblema de representación de los éxitos del régimen y los deportes de invierno se incluían en el movimiento olímpico. Los juegos olímpicos se institucionalizaban definitivamente y pasaban a ser eventos auténticamente globales hasta que Hitler, en el Berlín del 36 y tras casi cuatro décadas de ejercicio, les pusiera un punto y aparte, que no punto final. *Carros de fuego*, de 1981, recuperaba para la pantalla el ambiente olímpico de esos años de entreguerras.

El nuevo tipo de hombre, el superhombre nietzscheano, sacaba de su propia costilla su versión femenina: las *flappers*, especie de *superwomen* que lograban la liberación de su condición jugando al tenis o al golf, fumando y bebiendo en público, mientras, acortando falda, lucían engominados peinados a la *garçonne* y dejaban al descubierto un cuello que invitaba a la caricia. Medias transparentes, tacones altos, largas boquillas para el cigarrillo y poses estilizadas eran aditamentos que conferían identidad a la nueva fémina. La Daisy de Fitzgerald —*El gran Gatsby*—, la Else de Schnitzler —*La señorita Else*— o la Sally Bowles de Isherwood —*Adiós a Berlín*— podrían valer como arquetipos literarios. Una de las primeras apariciones de Scott Fitzgerald ante el público lector estuvo dedicada a las flappers (*Flappers y filósofos*, 1920) que se abría con la prosopopeya de una de ellas:

> Tendría unos diecinueve años, era esbelta y flexible, con una boca mimada y seductora y ojos grises y vivos llenos de una radiante curiosidad. Sus pies, sin medias y adornados más que calzados con zapatillas de raso azul que colgaban despreocupadamente de sus dedos, estaban apoyados en el brazo de un sofá contiguo al que ella ocupaba.[13]

12 F. Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*, Madrid, Cátedra, 2021, p. 169. Traduc. de J. I. Guijarro González. El texto original reza como sigue: *Her husband, among various physical accomplishments, had been one of the most powerful ends that ever played football at New Haven—a national figure in a way, one of those men who reach such an acute limited excellence at twenty-one* […].

13 *She was about nineteen, slender and supple, with a spoiled alluring mouth and quick gray eyes full of a radiant curiosity. Her feet, stockingless, and adorned rather than clad in blue-satin*

Parece como si Fitzgerald se estuviera refiriendo a cualquiera de las lolitas que años después serían de curso legal literario o cinematográfico. En *Relato soñado,* Schnitzler nos daba una versión europea del tipo femenino. El núcleo argumental se centraba en una orgía secreta de aquella sociedad vienesa que había dado a Freud el material explícito para su teoría del erotismo. Protagonistas de semejante orgía eran mujeres que, a pesar de su supuesta liberación, seguían en la esclavitud de la convención masculina.

Ambiente revolucionario en las artes

La negación de los principios rectores de la creación artística tradicional centrados en la relación y proporción entre fondo y forma había hecho su aparición en las vanguardias anteriores a la guerra, si bien ahora se llevaba a sus extremos. Picasso en la Costa Azul, Hans Arp en Colonia o Kandinsky en Weimar hacían borrón y cuenta nueva de la historia del arte: la perspectiva, la estructura, la forma o el tema desaparecían en aras de una expresividad anárquica y libertaria… o de lo que Ortega llamaría «voluntad de estilo».[14] Ya con relación al arte de «fin de siglo» se ha hablado de «contaminación de estilos»[15] para significar la sucesión explosiva de ellos. El pensador madrileño, calificando y aprobando ese desarrollo, hablaba de la «deshumanización del arte»: «todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad».[16] Guillaume Apollinaire, en una especie de personal manifiesto futurista, había solicitado, ya en 1913, «mierda para Venecia, Toledo, los filólogos, Goethe, Velázquez y Manzoni», entre otros, y «rosas para Picasso, Papini, Léger, Strawinsky» y demás patulea de vanguardia.[17] Incluso el erótico desnudo tradicional (el de Velázquez, de Goya, de Ingres), tanto masculino como femenino, se vaciaba de significante, se deserotizaba y se reducía a un estado kenótico (kénosis= vaciamiento) que podía admitir cualquier significado como ya habían demostrado las *Damiselas de la calle Avinyò* o los angulosos desnudos de Kirchner.

La literatura, en aras de la evasión y para engrosar los adictos a la *masscult*, se hacía serial, por entregas, breves o largas. La *pulp fiction* o las *dime novels,* aparecidas en el anterior siglo, incrementaban su oferta suministrando

slippers which swung nonchalantly from her toes, were perched on the arm of a settee adjoining the one she occupied. Tomado de Scott Fitzgerald*, Flappers and Philosophers.* https://gutenberg.org/files/4368/4368-h/4368-h.htm.

14 Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1970.

15 Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Guadarrama, 1961.

16 Ortega y Gasset, *ib*., p. 38.

17 Recogido en J. Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, 1961, p. 488.

literatura barata, de consumo, con argumentos banales, normalmente *thrillers* subidos de tono moral. Bien que en el otro polo de la escritura, en el nivel alto o intelectual (*highbrow)*, para esquivar la popularización, Proust (A *la recherche du temps perdu*, 1922), Joyce (*Ulises*, 1922), Mann (L*a montaña mágica,* 1924), Solojov (*El Don apacible,* 1925), Steinbeck (*Las uvas de la ira,* 1939), Musil (*El hombre sin atributos*, 1930) se hacía críptico, crítico, reflexivo y elitista, rompiendo las estructuras y los límites del relato tradicional que ahora se hacía lectura de meses, sancionando, entre otras cosas, aquello a lo que un Balzac había dado forma de «novela-río». Todavía hoy el consumo lector padece esa prolongación del relato tanto en el tiempo narrado, como en el tiempo de narración… y en el tiempo de lectura, lo que posiblemente vaya contra uno de los principios fundantes de literatura; aquella concisión de la oralidad que fue su génesis. Y de ello es testimonio esa literatura, supuestamente, histórica que hay que acompañar de glosarios y *cast of caracters*. Y en literatura dramática, el público berlinés del Teatro am Schiffbauerdamm asistía a la anatematización que el pontífice Brecht lanzaba sobre el veterano de la teoría teatral, Aristóteles: teatro y relato levantaban sus fronteras y se fundían en un mismo género: el teatro épico.

En la música, el jazz y los ritmos sincopados (fox, java, rag, charleston) se apoderaban de los oídos y de los pies de los ciudadanos, quienes en las salas de baile o en los teatros de varietés repudiaban desde abajo lo que los serialistas y dodecafonistas hacían desde arriba, a saber, aquellos «sonidos más agradables» que Beethoven había reclamado en su *Novena*. En plena depresión, los Comedian Harmonists berlineses popularizaban a semicapella polifónica aires y ritmos que, invitando al relajo y al placer, se convertían en *Schlager,* es decir, en éxitos: La multitud que en 1824 había acudido al teatro de la puerta de Carintia de Viena para el estreno de la *Novena Sinfonía* era diferente no solo por su atuendo sino sobre todo por su expectativa artística de aquella otra multitud que acudía al teatro Metropol de Berlín en 1928 para escuchar a los Comedian Harmonists. Había pasado escasamente un siglo desde que el querubín de la *Oda a la alegría* «que estaba delante de Dios» se viera suplantado por un vulgar espárrago que crecía junto a las piernas de Verónica.

En resumen, el estilo de vida de los locos veinte fue una actitud vital que los clásicos del drama griego habrían calificado de *hybris*, de embriaguez, de orgullo, de insolencia vital. El capítulo 3 de la novela de Scott Fitzgerald da fe de las razones que los financieros y magnates de la industria proporcionaban a las masas para su rebelión, para la ira que seguiría a la Gran Depresión.

Un nuevo hábitat: La ciudad hipertrofiada como distópico lugar de convivencia y como motivo de representación artística

Un dato característico de la fenomenología socio-cultural de los años 20 es el peculiar desarrollo urbano en aras del progreso tecnológico (la sustitución de la piedra por el hormigón, sobre todo) y de las necesidades demográficas se abren paso y se impone en el breve lapso de 40 años. En los años de entreguerras, las ciudades continúan el proceso de hipertrofia iniciado previamente: muchas urbes se constituyen en metrópolis y estas en megalópolis. Los pueblos y aldeas aledaños de las grandes ciudades se incorporan al municipio capitalino que se une con el extrarradio con vías de ferrocarril, fundándose así el concepto de «cercanías» o «banlieu». Los barrios del extrarradio pierden su carácter rural y se urbanizan según criterios funcionales, criterios que, negando la simbología urbana tradicional, llegan incluso a los hoy llamados cascos históricos. Incluso en la más vetusta de las ciudades europeas, Praga, Adolf Loos, el iconoclasta arquitecto vienés que había hecho del adorno un delito, pone su nota discordante de utilitarismo: la *Haus Müller.* Las ciudades americanas seguían creciendo en altura, signo evidente de la masificación urbana que daría como resultado lo que Robert Musil, en *Der Mann ohne Eigenschaften,* denominó *die überamericanische Stadt:* El *Empire State* de Manhattan o el *Chicago Temple Building*, una catedral de tres pisos y 174 metros, son ejemplos conocidos de este extremo. Y si en el Nuevo Mundo crecía en altura, en el Viejo Mundo la ciudad hiperamericanizada lo hacía en superficie: Berlín en los años veinte llegó a tener una superficie de 800 kilómetros cuadrados y atravesarla de Glienicke a Bernau suponía un recorrido de unos 50 kilómetros. El Karl-Marx-Hof que construía el municipio de la Viena roja se planificaba para albergar 1.300 viviendas, no muy amplias por cierto (de 30 a 60 metros cuadrados), que sin embargo se extendían a lo largo de kilómetro y medio. Nueva York crecía casi en millón y medio de habitantes en la década de los veinte y Berlín pasaba de los dos millones al final de la guerra a los cuatro a comienzos de los años treinta. Y como antaño en Roma, en el trazado urbanístico de la ciudad, el estadio para grandes masas (el *Yankee Stadium,* de 1923, por ejemplo) desplazaba la imagen del templo, del palacio o del teatro.

La magnitud alcanzada por la masificación ciudadana desbordaba las ventajas ganadas por un urbanismo en altura y superficie que no daba abasto para subvenir a la supervivencia de la población aglomerada en la ciudad hipertrofiada. Por eso, en busca de más espacio, la urbe buceaba en la profundidad y excavaba galerías y túneles para favorecer una masiva movilidad en algo así como una longitudinal caverna platónica. El ferrocarril subterráneo, el metro, nacido a finales del XIX, conquistaba la urbe metropolitana y sus aledaños. Karel Čapek, en su distopía *La guerra de las salamandras*

(1936), utilizaría el valor simbólico de esa realidad subterránea. En definitiva, la ciudad perdía la escala humana de la época Biedermeier que había evocado Spitzweg y se hacía dinamismo, velocidad, futurismo. Tal y como lo registraría Fritz Lang en la estética expresionista de su *Metrópolis* (1927), que ya previó unas calles urbanas surcadas por frenéticas velocidades a distintos niveles.

El antiguo coche de punto —el fiacre, el landó, el victoria o el simón— era sustituido por el automóvil con medición de tarifa o taxímetro que en la década anterior había introducido Louis Renault. Y el automóvil se convertía poco a poco en un popular instrumento de desplazamiento… y en símbolo de poder económico o, al menos, de modesto bienestar social. En 1921 se inauguraba en Berlín el circuito de carreras AVUS, que acogería el Gran Premio de Alemania, y el Volkswagen o coche popular, que poco más tarde diseñaría el ingeniero austriaco Ferdinand Porsche, era ya nítido objeto del deseo. Lo que antaño eran los «tiros largos» de los enganches de caballerías se sustituían ahora por alerones, cromados o compartimentos en limusinas de Ford o Citroën, que de esta manera anticipaban uno de los objetos de culto actuales. Gatsby, arquetipo literario del americano que había hecho la guerra y sus negocios, lucía su Ford color crema mientras derrochaba, en multitudinarias francachelas, casi de beneficencia, un patrimonio que, por suerte para él, no conoció el crack bursátil del 29. Algunos de los pasajes del capítulo no tienen desperdicio como retrato de la época y de sus comportamientos:

> Durante las noches de verano se oía música de la casa de mi vecino. Por sus jardines azules hombres y muchachas iban y venían como mariposas entre susurros, champán y las estrellas. Por las tardes, cuando la marea estaba alta, observaba a sus invitados zambullirse desde la atalaya de su balsa o tomando el sol en la arena caliente de su playa, mientras sus dos lanchas a motor surcaban las aguas del Sound, remolcando tablas de esquí que levantaban cataratas de espuma. Los fines de semana, su Rolls-Royce se convertía en un autobús de nueve de la mañana hasta bien pasada la medianoche, llevando y trayendo a grupos de invitados de la ciudad, mientras su camioneta corría como un insecto amarillo enérgico a esperar los trenes. Y los lunes, ocho criados, incluido un jardinero adicional, se afanaban todo el día con fregonas y cepillos y martillos y podaderas para reparar los estragos de la noche anterior […]. Cada viernes llegaban cinco jaulas de naranjas y limones de un frutero de Nueva York; cada lunes, las mismas naranjas y limones salían de su puerta trasera formando una pirámide de mitades sin pulpa. Había una máquina en la cocina

> que podía extraer el jugo de doscientas naranjas en media hora si un mayordomo oprimía doscientas veces un botón pequeño [...]. En las mesas de bufé, aderezadas con *hors-d'oeuvre* relucientes, se acumulaban los jamones asados y sazonados junto a ensaladas multicolor y hojaldres de cerdo y pavo de un mágico color dorado oscuro. En el vestíbulo principal se montaba un mostrador con barra de latón auténtico, abastecido de ginebras y licores [...]. A las siete ya ha llegado la orquesta, y no una de cinco instrumentos, sino un foso entero de oboes y trombones y saxofones y violas y cornetas y flautines y tambores. Los últimos nadadores acaban de volver de la playa y se están acicalando arriba, los coches de Nueva York aparcan en quíntuple fila en el camino de acceso [...]. El bar está en todo su apogeo, y rondas flotantes de cócteles impregnan el jardín exterior, hasta que el aire se llena de charlas y risas, e insinuaciones casuales y presentaciones que se olvidan al momento [...].[18]

El pasaje no deja de recordar el bíblico festín de Baltasar en el libro de Daniel, privado obviamente de la moraleja: *mene, tekel, ufarsin.* Por mucho que el dedo de Dios hubiera aparecido para escribir la advertencia sobre las paredes del palacio de Gatsby, difícilmente la concurrencia, sumida en el jolgorio, le habría hecho caso.

18 F. Scott Fitgerald, *El gran Gatsby*. Madrid, Cátedra, 2021, p. 205. Traduc. de Garrido González. El texto original, tomado de la edición online de Scribner, reza como sigue: *Here was music from my neighbor's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars. At high tide in the afternoon I watched his guests diving from the tower of his raft, or taking the sun on the hot sand of his beach while his two motor-boats slit the waters of the Sound, drawing aquaplanes over cataracts of foam. On week-ends his Rolls-Royce became an omnibus, bearing parties to and from the city between nine in the morning and long past midnight, while his station wagon scampered like a brisk yellow bug to meet all trains. And on Mondays eight servants, including an extra gardener, toiled all day with mops and scrubbing-brushes and hammers and garden-shears, repairing the ravages of the night before* [...] *Every Friday five crates of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York—every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid of pulpless halves. There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour if a little button was pressed two hundred times by a butler's thumb.* [...]. *On buffet tables, garnished with glistening hors-d'œuvre, spiced baked hams crowded against salads of harlequin designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark gold. In the main hall a bar with a real brass rail was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten that most of his female guests were too young to know one from another* [...]. *By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos, and low and high drums. The last swimmers have come in from the beach now and are dressing up-stairs; the cars from New York are parked five deep in the drive* [...]. *The bar is in full swing, and floating rounds of cocktails permeate the garden outside, until the air is alive with chatter and laughter, and casual innuendo and introductions forgotten on the spot* [...].

Tanto los autores americanos como europeos registraban el nuevo pulso de la vida urbana. La variada fenomenología de la metrópoli fue objeto preferido de representación literaria, sobre todo en la llamada novela urbana, *urban novel* o *Stadtroman.* El trepidante ritmo de la movilidad ciudadana se hacía objeto de representación y el futurismo italiano hacía de la velocidad uno de sus ítems. Musil, Fitzgeralf, Döblin o Vicky Baum describían más o menos acertadamente el ritmo trepidante de las metrópolis. Ya Robert Musil, con referencia a la Viena de agosto de 1913, observaba a vista de pájaro y desde los años veinte, el ajetreo de las calles cacanias constatando el pulso frenético de la vida ciudadana:

> Los coches salían disparados de calles estrechas y profundas hacia las zonas superficiales de plazas luminosas. Los peatones formaban oscuros cordones nebulosos. Si ráfagas más fuertes de velocidad permitían conducir con prisa más suelta, pronto se espesaban, luego goteaban más rápidamente, y después de algunas oscilaciones recobraban su pulso regular. [19]

También el ajetreo ciudadano de Berlín, en esa época de la tercera aglomeración urbana de Europa y la primera en extensión, era registrada en 1928 en todo su frenético dinamismo por Alfred Döblin en *Berlín, Plaza de Alejandro:* [20]

19 *Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls.* Tomado de R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, en *Musils GW, Faksimile Ausgabe, 1939,* traducción propia según la edición online: http://musilonline.at/musiltext/der-mann-ohne-eigenschaften-1/moe1-teil-1-kapitel-1-9/#Kapitel-01.

20 *Ruller ruller fahren die Elektrischen, Gelbe mit Anhängern, über den holzbelegten Alexanderplatz, Abspringen ist gefährlich. Der Bahnhof ist breit freigelegt, Einbahnstraße nach der Königstraße an Wertheim vorbei. Wer nach dem Osten will, muß hinten rum am Präsidium vorbei durch die Klosterstraße. Die Züge rummeln vom Bahnhof nach der Jannowitzbrücke, die Lokomotive bläst oben Dampf ab, grade über dem Prälaten steht sie, Schloßbräu, Eingang eine Ecke weiter. Über den Damm, sie legen alles hin, die ganzen Häuser an der Stadtbahn legen sie hin, woher sie das Geld haben, die Stadt Berlin ist reich, und wir bezahlen die Steuern […]. Eine Handvoll Menschen um den Alex. Am Alexanderplatz reissen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden. Destillen, Restaurationen, Obst— und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage.* En Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte von Franz Biberkopf.* Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, p. 145. Versión propia.

> Ram…Ram… truena el martillo hidráulico en la plaza de Alejandro, frente a Aschinger. Tiene la altura de un piso y clava las vigas de hierro en el suelo como si nada […]. Rum, rum, rum, rum…hacen los tranvías, amarillos con remolque, al cruzar la plaza de Alejandro cubierta de tablas. Peligroso saltar en marcha. La estación está despejada, dirección única hacia la Königstrasse pasando por el Wertheim, quien vaya al este debe girar por detrás de la Comisaría de la Klosterstrasse. Los trenes resoplan al salir desde la estación hasta Jannowitzbrücke […]. Un puñado de gente en torno al Alex. En la plaza de Alejandro están levantando el dique para el metropolitano. Hay que atravesarla sobre tablas. Los tranvías, a través de la Münzstrasse a la Puerta de Rosenthal. A derecha e izquierda hay calles, en las calles, casas junto a casas, desde el sótano al desván llenas de gente. En los bajos están las tiendas: hay destilerías, restaurantes, fruterías y verdulerías, ultramarinos, tiendas gourmet, de decoración, de confección […].

Finalmente un nuevo medio de expresión y comunicación incluso de agitación y propaganda, el cine, todavía sin voz, llegaba a su madurez, se hacía arte y creaba su espacio escénico propio: el cinematógrafo, que albergaba las historias y peripecias del nuevo arte que Eisenstein ponía, al servicio de la lucha de clases (*El acorazado Potenkim*) y en el que Fritz Lang alegorizaba, con *Metrópolis*, la dualidad fundamental de la sociedad, la de dirigentes y dirigidos.

Finale: un nuevo (des)orden de cosas o de aquellos polvos...

Dada la enorme riqueza de fenómenos que marcaron esta década como una de las más caracterizadas del siglo XX, un análisis exhaustivo de su fenomenología cultural llevaría a una prolijidad fuera de este contexto. Un intento de sintetizar su polifacética apariencia tiene que destacar la evidente porfía por sentar un nuevo orden, más que social, ideológico, es decir, una nueva *Weltanschauung* que sancionaba el desarraigo, el orden desordenado, arbitrario y caótico introducido por unos agentes sociales que se sentían más allá de toda tradición y legado, más allá del bien y del mal establecido. El conflicto bélico de 1914 a 1918 había sido la promulgación de una concepción del mundo que pivotaba sobre la superación del pasado. Como afirmaba Nietzsche en su *Zarathustra* del hombre de entonces, el pasado era algo que debía superarse. Si el año 1918 había supuesto un final de ciclo, los años veinte, tras Versalles, las «reparaciones» y los 14 puntos de Wilson, inauguraban la que sería la más brutal de las épocas modernas, que culminaría en el quinquenio 40-45. Fueron años de vanguardias artísticas,

de revueltas sociales, de desorientación política, de descubrimientos científicos, de progreso material que, sin embargo, no corrigieron la derrota o rumbo que llevaba al mundo al precipicio. Todo ello en medio de una sensación pesimista, casi apocalíptica, del futuro que, bajo la loca alegría aparente a la que alude la denominación «locos años veinte», cundía generalmente, al menos en los círculos que cultivaban la reflexión. Numerosos son los ensayos de distopías culturales o de proféticas visiones de futuro distópico: los de Orwell (*Un mundo feliz*) o Spengler (*La decadencia de Occidente, 1918-1922*), por ejemplo. Ya en las primeras páginas de su profético libro, el pensador muniqués expresaba su *Kulturpessimismus*:

> Pero la «humanidad» no tiene ni meta, ni idea, ni plan, lo mismo que no tiene meta el género de las mariposas o de las orquídeas. La «humanidad» es un concepto zoológico o una palabra vacía. [21]

Y el pacifista revolucionario Mahatma Gandhi, retrospectivamente, advertía de los peligros que se cernían sobre una sociedad que se mecanizaba a una velocidad de vértigo.

> La máquina ha sembrado la desolación en Europa [...] símbolo de la civilización moderna, la máquina es la expresión de un estado de pecado [...] los médicos honestos de buena voluntad le dirán a usted que el estado de salud general empeora en proporción al aumento de los medios de locomoción artificiales.[22]

Sigmund Freud, gran oteador del paisaje psíquico de la modernidad y escéptico de lo racional, condenaba al *Kulturmensch*, al hombre de cultura (*El malestar en la cultura*, 1930), a la frustración cultural, ya que de lo que se trataba en el proceso de pulimiento de la sociedad era, en aras de un mayor grado de seguridad colectiva y de cultura, de limitar la sexualidad y el instinto de agresividad:

> Si comprobamos que la cultura exige grandes sacrificios no solo a la sexualidad sino también al instinto de agresión del ser

21 *Aber »die Menschheit« hat kein Ziel, keine Idee, keinen Plan, so wenig wie die Gattung der Schmetterlinge oder der Orchideen ein Ziel hat. »Die Menschheit« ist ein zoologischer Begriff oder ein leeres Wort.* Tomado de O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922), Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit (1918), p. 28. Versión propia.

22 M. Gandhi, *La civilización occidental y nuestra independencia*. Buenos Aires, 1959, p. 99.

> humano, entenderemos mejor el hecho de que le resulte difícil sentirse satisfecho en ella.[23]

Freud, por suerte no vio los límites a los que llegaría la agresividad humana pocos años después de que él escribiera este ensayo. Quizás tampoco comprendió la moral/eja de la *Metropolis* de Lang. El obrero que en la distopía langiana[24] estaba al cargo del reloj con el objeto de mantener el ritmo de producción, acababa consumido por su servidumbre al tempo económico. Un fallo en el control del mismo provocaba la catástrofe de la que solo podían salvar el altruismo y el amor al prójimo. La lección que la cinta impartía no fue tenida en cuenta. Del parto de los montes que la locura de los años 20 anunciaba, en esa ocasión no salió, como en la fábula de Esopo, un ratoncillo, sino aquella Gran Depresión que, en una concatenación imparable de causalidades, llevaría al segundo gran apocalipsis occidental: el que, anunciado en Pearl Harbour o Stalingrado, acabaría en Ausschwitz e Hiroshima.

Volver la vista al pasado (*historia magistra vitae*) para reflexionar sobre los paralelismos históricos, sobre el heracliteano eterno retorno de la sinrazón humana es un ejercicio imprescindible si se quiere corregir, en la medida de lo posible, una derrota que lleva al desastre de la colectividad humana. En el proceloso mar de la historia siempre es necesario observar la estela que se deja tras de sí para evitar la deriva a la catástrofe. El paralelismo de ambas épocas, la actual y la de los años 20, es evidente, y no solo por haber pasado un trauma que ha conmovido a toda la sociedad mundial. ¿Acaso no hay una marcada semejanza entre la dinámica que entonces ponía en solfa los valores de antaño y sancionaba una nueva normalidad, con la dinámica en la que hoy en día nos abocan a «agendas» futuristas? Quizás reflexionar sobre los textos y documentos ejemplares de la cultura de la época que hemos llamado «locos veinte» pueda orientarnos a la hora de digerir nuestro presente, un presente bastante agobiado y que, bajo la apariencia de la despreocupación y el deseo de normalidad, oculta una gran desazón y sigue manteniendo la dualidad fundamental de antaño y de siempre: la que supone una base infinita y una cúspide exclusiva.

23 *Wenn die Kultur nicht allein der Sexualitat, sondern auch der Aggressionsneigung des Menschen so grosse Opfer auferlegt, so verstehen wir es besser, dass dem Menschen schwer wird, sich in ihr beglück zu werden.* S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*. Fráncfort, Fischer, 1984, p. 105. Traduc. propia.

24 El guión de la cinta provenía de la mano de la mujer del cineasta vienés, Thea von Harbou.

Bibliografía

CASSOU, Jean. *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Guadarrama, 1961.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte von Franz Biberkopf.* Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, *1996*. Versión española M. Gutiérrez Marín, *Berlín, plaza de Alejandro.* Madrid, Dédalo, 1932.

FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur.* Fráncfort, Fischer, 1984.

GANDHI, Mahatma. *La civilización occidental y nuestra independencia*. Buenos Aires, 1959.

MUSIL, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlín, Rowohlt, 1939. Versión española de J. M. Sáenz. *El hombre sin atributos*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*, 1, 3, Naumann, Leipzig, 1886. Versión española de A. S. Pascual: *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1970.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1960.

SCOTT FITZGERALD, Francis. *The great Gatsby.* Scribner, 1925. Traduc. española de Guijarro González. *El gran Gatsby,* Madrid, Cátedra, 2020.

SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer morphologie der weltgeschichte, Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit.* Múnich, Beck, 1920. Traducción española de García Morente, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa, 1942.

VVAA., *Siglo XX. Los felices años veinte*. Madrid, Historia 16, 1997.