1918-1933: De la realidad a la literatura y de esta al cine
Problemas de traslación

JUAN ANTONIO ALBALADEJO MARTÍNEZ
Universidad de Alicante, HISTRAD
Ja.albaladejo@ua.es

Introducción

En el marco temático de la relación entre guerra y literatura, y más concretamente referida al periodo de entreguerras, se plantea en el presente artículo la cuestión de en qué medida se plasmó en el ámbito cultural el complicado y volátil contexto político, económico y social en el que nace y se desarrolla la República de Weimar —y que provocaría el ascenso del nacionalsocialismo con sus nefastas consecuencias posteriores—, y cómo condicionó las manifestaciones artísticas de la época. En concreto, se analizará la transferencia de la realidad del momento a la ficción literaria y la forma de retransferir esa realidad ficcionalizada al séptimo arte a través de las respectivas adaptaciones cinematográficas. Esa transferencia del medio literario al cine implica un proceso de traducción «intersemiótica» o «transmutación» según Jakobson,[1] pues supone un cambio del ámbito puramente lingüístico a un sistema sígnico mixto (además del código lingüístico incluye imagen y sonido).

Aunque aquí nos refiramos expresamente a la República de Weimar y, por tanto, a la situación de Alemania, queda implícita la producción literaria y cinematográfica de la Primera República de Austria, dadas las similitudes que presentaba el contexto político, económico y social además de las estrechas relaciones transfronterizas que existían.[2]

La razón de esta limitación geográfica de la investigación se debe a que la magnitud de los movimientos sísmicos que aquí tuvieron lugar en lo político y económico fue muy superior a la que se experimentó en otros

1 Véase R. Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation» en *The Translation Studies Reader*, 2004, p. 114.

2 De hecho, tras la derrota del Imperio austrohúngaro, en Austria se desató un debate sobre la viabilidad del nuevo Estado (*Lebensfähigkeitsdebatte*), que cuestionaba la capacidad de supervivencia económica del mismo. La intención era unificarse con Alemania, pretensión que fue rechazada por los aliados.

lugares y adquirió una especial trascendencia en lo social, lo que explicaría, en parte, el fatal desenlace. Un segundo factor es la extraordinaria calidad y relevancia que adquiere la producción literaria y cinematográfica en Centroeuropa en esos años, algo que queda reflejado en su gran trascendencia internacional.

Los factores económicos determinaron en gran medida la suerte de la República de Weimar y, en general, la historia de la época de entreguerras, sobre todo hasta el ascenso al poder por parte del nacionalsocialismo en Alemania. De acuerdo con los condicionamientos económicos, se suele dividir el periodo de la República de Weimar en tres fases: a) de 1918 a 1923, la fase de establecimiento de las coordenadas político-sociales; b) de 1924 a 1929, la fase de aparente estabilización (también conocida con el término de «dorados años 20»); c) de 1930 a 1933, la fase de la crisis total.[3]

Para el análisis de la relación entre realidad y literatura nos hemos basado en un único género: el de la novela. Nuestra decisión se basa, por una parte, en el hecho de que sea el género por excelencia del periodo democrático de entreguerras, según señala Robertson:

> [...] the republics offered for a more democratic society. This gave literature new tasks. Day-to-day issues received comment from satirical journalists – Kurt Tucholsky (1890-1935) in Berlin, Karl Kraus in Vienna. But the democratic genre is the novel, a protean form whose powers of self-renewal belie the perennial reports of its death or decline. Realist fiction helped readers to grasp their society by offering insight into other people's experience and bringing social issues engrossingly to life; while modernist techniques served the intellectual analysis of society.[4]

Además, la novela brindaba a los autores una capacidad expresiva aumentada gracias a la mayor flexibilidad de sus medios, como demuestra Alfred Döblin magistralmente en su obra magna *Berlin Alexanderplatz* (1929). Dentro del género de la novela se sitúa el subgénero del *Zeitroman*, es decir, la novela que retrata el contexto contemporáneo en el que surge y que se definiría de la siguiente manera:

3 Véase M. Grisko, «Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik» en *Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik*, 2013, p. 11.

4 Véase R. Robertson, «From Naturalism to National Socialism (1890-1945)» en *The Cambridge History of German Literature*, 2008, p. 374.

> Forma ampliada de la novela social en la que, sin embargo, se va más allá de presentar únicamente la sociedad o una de sus capas. Aspira a ofrecer una panorámica de su tiempo que resulte coherente no solo en lo social, sino también en términos intelectuales y culturales, políticos y económicos. Puesto que siempre implica un compromiso sociopolítico, se acerca a menudo a la literatura de sesgo ideológico [...][5] (nuestra traducción).

Desde el punto de vista del cine, la novela, junto con el teatro, resultó ser un género muy propicio para su adaptación al medio fílmico. La creciente importancia de los nuevos medios de comunicación –radio y cine–, cuya eclosión definitiva se produjo precisamente durante los años 20, también tuvo su reflejo en la literatura. A menudo, esa relación se limitaba a la descripción de escenas en las que los personajes literarios disfrutan de la proyección de una película (por ejemplo, en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin) o de la música transmitida por la radio (por ejemplo, en *Kleiner Mann, was nun*, de Hans Fallada), mostrando así las nuevas formas de entretenimiento deudoras de los avances tecnológicos del momento. En otros casos, sin embargo, la relación es más incisiva, pues algunos autores adaptan la forma de elaborar sus textos al incorporar en su escritura técnicas propias del lenguaje fílmico,[6] convirtiéndose así en técnicas narrativas de la literatura contemporánea.

Planteamiento metodológico

Para ilustrar de qué forma entró la realidad contemporánea en la literatura de entonces, y de ahí al cine, hemos seleccionado una novela de cada fase temporal que pudiera resultar, en cierta medida, representativa de los años en cuestión. Junto con los ya mencionados factores de la preeminencia del género novelístico durante aquella época y su gran apertura formal, el tercer criterio que guio la selección de los textos concretos era la existencia de una adaptación cinematográfica que se hubiera realizado en fechas cercanas a la publicación de la novela y que permitiera ver la forma de adopción o no de los parámetros de la realidad contemporánea para así poder valorar las motivaciones de su inclusión o eliminación.

Serían muchos los aspectos de la realidad del convulso momento histórico que merecerían ser analizados en un trabajo de estas características. Las

5 Véase G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 1989, p. 1044.

6 Véase W. Wessels, «Die Neuen Medien und die Literatur» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, 1995, p. 74.

limitaciones propias de extensión del presente estudio imponen, sin embargo, la necesidad de acotar tanto los elementos de la realidad contemporánea como el corpus textual y fílmico. De ahí que optáramos por un texto de cada periodo, junto con su respectiva adaptación cinematográfica. La selección es la siguiente:

1 Para la primera fase se ha elegido *Die freudlose Gasse/La calle sin alegría* del austriaco Hugo Bettauer. La novela, publicada en 1924, gira en torno a las consecuencias sociales de la inflación, especialmente de la fase de hiperinflación a principios de los años 20. La historia se desarrolla en la ciudad de Viena. La obra fue adaptada al cine en 1925 de la mano del austriaco Georg Wilhelm Pabst, considerado hoy en día uno de los directores más relevantes del cine clásico alemán (es decir, del cine mudo marcado por la estética expresionista).
2 El segundo periodo se ilustrará a través de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. El texto, publicado en 1929, cuenta la historia de Franz Biberkopf, un antiguo trabajador del cemento y transportista de muebles que tras cuatro años sale de la cárcel y tiene que enfrentarse al frenético mundo moderno de la gran ciudad. Berlín es más que el lugar de la acción, como demuestra el hecho de constituir el título de la obra. Berlín en general, y el Alexanderplatz en especial, se convierten en coprotagonistas de la novela. El mundo urbano marcado por los avances tecnológicos, los nuevos medios de transporte y de comunicación y las dificultades de adaptación a una realidad rápidamente cambiante, todo ello se encuentra en el núcleo de la novela. La adaptación cinematográfica, protagonizada por el célebre Heinrich George, la realizó el director Piel Jutzi en 1931, en un momento en el que ya se había impuesto el cine sonoro.
3 La tercera novela, *Kleiner Mann, was nun?/Little Man, What Now*[7] de Hans Fallada (seudónimo de Rudolf Dietzen), publicada en 1932, nos servirá para comprobar la situación de la República de Weimar en su fase final, marcada por el derrumbe financiero posterior al crac de la bolsa de Nueva York que provocaría un profundo declive económico y un crecimiento masivo del paro. De hecho, el texto ha sido clasificado como *Arbeitslosenroman* o novela sobre el paro, pero también como *Angestelltenroman* o novela de los empleados de cuello blanco,[8]

7 El título español de la versión cinematográfica estadounidense es *¿Y ahora qué?*

8 Véase Ch. Nowak, «"Durchschnittsware": Individualisierungskonzepte in den Angestelltenromanen *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (Christina Anita Brück) und *Das Mädchen an der Orga Privat* (Rudolf Braune)» en *Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und*

la nueva y pujante clase social producto de las economías modernas. Dado que no se conserva ninguna copia de la primera adaptación cinematográfica de la novela, realizada en Alemania en 1933 por el director Fritz Wendhausen,[9] recurriremos a la versión estadounidense de 1934 de Frank Borzage.

Neue Sachlichkeit: la realidad contemporánea convertida en lienzo para plasmar sobre ella la literatura (el arte) de la época

En el periodo de entreguerras se observa la presencia de corrientes de signo contradictorio, sobre todo, en lo que se refiere a los dos movimientos artísticos predominantes en los años 20 y principios de los 30: el Expresionismo y el Nuevo Objetivismo (*Neue Sachlichkeit*).

El Expresionismo había surgido en Alemania a principios del siglo XX, y con los años se fue convirtiendo en un movimiento prácticamente panartístico, pues se fue extendiendo, entre otros, a la pintura, literatura, las artes plásticas, la música, el cine, la danza, la fotografía, etc.[10] Presentaba una visión diametralmente opuesta a la cultura de la sociedad burguesa de la época, ya que sus propuestas estéticas diferían radicalmente de los postulados artísticos tradicionales.

De ser un movimiento situado en los márgenes de la cultura oficial durante la primera década de su existencia, se convertiría en la corriente nuclear a lo largo de la segunda década de su ciclo vital. Hacia mediados de los años 20 se percibía el creciente agotamiento del Expresionismo, produciéndose su relevo por parte del Nuevo Objetivismo.

Este surge a mediados de los años 20, precisamente en contraposición al Expresionismo, el cual se había mantenido vigente aproximadamente desde 1910 a 1925. Frente al individualismo y psicologismo de los expresionistas, con su reinterpretación subjetiva de la realidad, ahora se va imponiendo el pragmatismo propio de una época caracterizada por su culto a los avances tecnológicos. La nueva corriente artística rechazaba el patetismo

Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik, 2013, p. 103. Véase M. Grisko, *Erläuterungen und Dokumente: Hans Fallada,* Kleiner Mann – was nun?, 2002, p. 51.

9 Dado el gran éxito internacional de la novela, convertida en *bestseller* mundial, no es de extrañar que la primera versión cinematográfica, en concreto la alemana, también se proyectara en las salas españolas de la mano de la distribuidora Selecciones Capitolio (como demuestran los programas de cine de febrero y marzo de 1934). El título español fue *El primer derecho de un hijo*.

10 Véase H. D. Schlosser, *DTV-Atlas zur deutschen Literatur*, 1983, p. 235.

expresionista, sustituyéndolo por un tono sobrio y de carácter documental.[11] De temas y tramas singulares, a menudo fantásticas o mitológicas, se pasa al retrato de la realidad contemporánea más cotidiana. El cambio de paradigma se percibe con claridad en la siguiente exaltación del propio momento histórico por parte de Egon Erwin Kisch: «¡Nada es más asombroso que la simple verdad, nada es más exótico que lo que nos rodea, nada está más cargado de fantasía que la objetividad! ¡Y no hay nada más sensacional en el mundo que la época en la que se vive!»[12] (nuestra traducción). Es ahora cuando se produce definitivamente la comercialización del arte y se impone la percepción de sus productos como mercancías[13] cuya venta debía maximizarse, sobre todo, gracias a los nuevos medios de difusión: la radio y el cine. Esta visión mercantilista chocaba con la tradicional autoimagen del escritor artista. Ahora, muchos autores perdían su autonomía y se convertían en meros proveedores de contenidos literarios. En 1936, Walter Benjamin se hizo eco de esta evolución en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Señala Benjamin que la percepción sensorial del ser humano es cambiante debido a su carácter sociohistórico. Durante el primer tercio del siglo XX se producen cambios tecnológicos que trastocaron la percepción del arte porque:

> La técnica de reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Ya al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.[14]

Estos procesos, resultantes de los movimientos en masa, siendo el cine su mayor exponente, provocan la quiebra de la tradición en relación con la obra de arte. El resultado es «la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural».[15] Todo ello desemboca en el «cambio de la función del arte»[16] y en una auténtica revolución en las relaciones entre artistas, públi-

11 Véase H. G. Roetzer y M. Siguan, *Historia de la literatura alemana 2, El siglo XX: de 1890 a 1990*, 1992, p. 451.

12 Véase E. E. Kisch, «Vorwort zu *Der rasende Reporter*» en *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 1978 [1925], p. 660.

13 Véase H. Hoffacker, «Literature in the Weimar Republic» en *A History of German Literature: From the beginnings to the present day*, p. 374.

14 Véase W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 2003 [1936], pp. 44-45.

15 *Ibid.*, p. 45.

16 *Ibid.*, p. 54.

co y compañías de producción. Esta situación desencadenó, en ocasiones, una pugna entre sensibilidad artística e intereses económicos. El ejemplo paradigmático es el conflicto por la adaptación cinematográfica de la pieza de teatro (musical) de mayor éxito del periodo de entreguerras: *La ópera de los tres peniques* (1928) del escritor Bertolt Brecht y del compositor Kurt Weill. La productora de cine Nero-Film AG, con financiación por parte de Warner Bros y Tobis-Film, había adquirido de la editorial Felix Bloch Erben en 1930 los derechos para la adaptación cinematográfica a cargo del afamado director Georg Wilhelm Pabst. Brecht firmó un contrato con la productora para proporcionar el guion de la película. Sin embargo, esa versión políticamente muy tendenciosa, según la productora, chocaba con la necesidad de neutralidad que alegaba Nero-Film, y Brecht fue excluido del proyecto. Entonces, los autores de la obra presentaron una demanda contra la adaptación, pero perdieron en primera instancia. Posteriormente, ambas partes llegaron a un acuerdo extrajudicial y la película se estrenó en Berlín el 19 de febrero de 1931, en su versión alemana, y el 8 de junio del mismo año, en su versión francesa. En su ensayo *El proceso de los tres peniques. Un experimento sociológico* (1933), Brecht calificó la versión cinematográfica de *Abbauproduktion*, es decir, una producción de «desintegración» o «descomposición», donde se diseccionaba y distorsionaba la obra original hasta destruirla.

El cine y su relación con la literatura

Al inicio de la República de Weimar, el nuevo medio, el cinematográfico, apenas había cumplido la mayoría de edad desde la primera proyección de los hermanos Lumière en 1895. La evolución técnica fue rápida. Ya en 1903 se introdujo por primera vez el código lingüístico en el medio fílmico mediante los intertítulos, unos rótulos con texto escrito que aparecían intercalados entre los fotogramas de la película.[17]

La aparición del sonido en el cine, sobre todo a partir de 1929, produciría una gran revolución no solo técnica. Supuso, principalmente, un importante reajuste en la proporción y relevancia de los códigos sígnicos. Si en el cine mudo el código lingüístico tenía un papel muy secundario, ahora entraba con fuerza en el cine sonoro. Si bien los intertítulos ya iniciaron el camino hacia la particularidad, el sonido supuso la pérdida definitiva de

17 Véase M. J. Chaves García, *La traducción cinematográfica: El doblaje*, 1999, p. 20.

la universalidad del cine mudo. Balázs definía en aquella época el lenguaje gestual como la «auténtica lengua materna de la humanidad».[18]

El triunfo de la imagen sobre el texto escrito que se fue consumando en los años 20 tuvo también importantes implicaciones cognitivas. Según Eikhenbaum, el significado se construye de forma diferente en literatura y en el arte cinematográfico. A las diferencias, producto de la presencia de distintos códigos semióticos en los medios audiovisuales (al lingüístico se suman el pictórico y el auditivo), se añade un proceso de interpretación divergente, el cual se desarrolla en direcciones opuestas:

> La audiencia del cine se sitúa en condiciones de percepción completamente nuevas, las cuales, en cierta medida, se oponen a las del proceso de lectura. Mientras que el lector pasa de la palabra impresa a la visualización del sujeto, el espectador se mueve en la dirección opuesta: se mueve del sujeto, de la comparación de los fotogramas en movimiento a su comprensión, en resumen, a ponerles nombre, a la construcción del discurso interno. El éxito del medio fílmico está, en parte, relacionado con este nuevo tipo de ejercicio intelectual no desarrollado hasta ahora[19] (nuestra traducción).

Los nuevos medios de comunicación —cine y radio— revolucionaron tanto los hábitos de entretenimiento como la percepción de la realidad:

> La difusión de los nuevos medios de comunicación también tuvo consecuencias para la percepción y la estética. Los procedimientos de montaje en cine y radio permitieron una nueva manera de experimentar la realidad. Los nuevos medios alegaban que no solo informaban sobre la realidad o la reproducían, sino que la representaban de forma auténtica[20] (nuestra traducción).

Las técnicas de montaje como la cámara lenta o rápida, el *flashback* (analepsis) y el *flashforward* (prolepsis) repercutieron en los esquemas tradicionales de percepción de la realidad e influyeron en la construcción del relato literario. Uno de los primeros escritores que se dio cuenta de las enormes repercusiones que tendrían el cine y la radio en la literatura fue Bertolt Brecht, quien señalaba que:

18 Citado según W. Wessels, *op. cit.*, p. 79.
19 Véase B. Eikhenbaum, *Literature and Cinema*, 1973, p. 123.
20 W. Wessels, *op. cit.*, p. 67.

> Las viejas formas de transmisión no permanecen inmutables ante la aparición de nuevas formas, y tampoco coexisten sin más a su lado. El espectador cinematográfico lee los relatos de distinta manera. Pero también el escritor de relatos es, por su parte, un espectador cinematográfico. La tecnificación de la producción literaria es ya irreversible[21] (nuestra traducción).

Los nuevos medios no solo influyeron en los agentes involucrados en la comunicación, sino que transformaron los contenidos que transmitían.[22] Se produjo un cambio estructural que alcanzó de lleno el mundo literario. Los autores se veían ante la tesitura de abrirse a los nuevos medios, y así aprovechar las importantes ventajas económicas que brindaban, o rechazarlos por motivos estéticos, pues muchos cuestionaban su carácter artístico. Con la creciente difusión de los nuevos medios, comienzan a desarrollarse debates acerca de su valor artístico y se elaboran primeras teorías sobre radio y cine. También tuvieron que desarrollarse herramientas de valoración crítica y claves para el análisis científico, algo que se intensificó a principios de los años 30. Así, la primera ceremonia de los Premios Óscar se celebró en 1929. Destaca el hecho de que un alemán, Emil Jannings, sea el primer galardonado en la categoría de mejor actor en la historia de los premios de la Academia.

Cine y radio necesitaban contenidos, por lo que estaban interesados en la colaboración de los escritores en calidad de guionistas. Inicialmente, predominaban las adaptaciones de obras literarias preexistentes. Un ejemplo paradigmático lo constituye el autor de origen austriaco, Hugo Bettauer, uno de los escritores de mayor éxito en su época: sus novelas policiacas con trasfondo social eran el tipo de textos que gustaban a los productores cinematográficos, pues el público esperaba vivir sensaciones fuertes, quería emocionarse, sentir horror y excitarse, y los textos de Bettauer ofrecían todo eso. Nada menos que diez adaptaciones cinematográficas de sus novelas se realizaron entre 1921 y 1928. Las películas más destacadas son *La ciudad sin judíos* (1924, dir. Hans Karl Breslauer) y, sobre todo, *Bajo la máscara del placer* (1925), también conocida por el título de la novela, *La calle sin alegría*, cinta dirigida por Georg Wilhelm Pabst y en la que participaba una jovencísima Greta Garbo. Otro destacado autor contemporáneo que resultaba interesante para el medio cinematográfico era Arthur Schnitzler, como demuestra la media docena larga de adaptaciones realizadas solo

21 B. Brecht, «Der Dreigroschenprozess» en *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, 1966 [1931], p. 178.

22 W. Wessels, *op. cit.*, p. 65.

durante el periodo de la República de Weimar. Por supuesto, también se recurrió en gran medida a textos de autores clásicos como Goethe, Schiller o Grillparzer, pues carecían de derechos de autor y ofrecían un alto grado de reconocimiento. La fuerte presencia de la literatura en el cine alemán tiene otra explicación, según señala Kaes:

> A diferencia de EE. UU., el cine en Alemania sufría, desde sus inicios, de un déficit de legitimación frente a la literatura. Estigmatizado como medio tecnológico de masas y entretenimiento de feria del proletariado, el cine buscaba justificarse como arte ante los ojos de la burguesía ilustrada, la cual sostenía la cultura. La estrategia era sencilla: simplemente había que realizar adaptaciones cinematográficas[23] (nuestra traducción).

Hay que tener presente que, en aquel periodo, los espectadores eran, esencialmente, trabajadores y pequeños empleados, es decir, «no era un público literario el que acudía en masa a los cines»[24] (nuestra traducción). La burguesía acomodada y los intelectuales mostraban escepticismo y hasta rechazo. El brutal mercantilismo del medio y la industrialización de la producción estaban reñidos con consideraciones artísticas. El cine se había convertido en un gran negocio y a principios de la época de Weimar ya era la tercera industria más importante del país, impulsada por políticas proteccionistas y procesos de concentración. De hecho, la venta internacional de películas alemanas se convirtió en una herramienta de política en materia de comercio exterior en los años 20.

Las grandes películas del expresionismo alemán terminaron por conferirle al cine esa consideración artística, si bien constituían una parte muy minoritaria de la producción cinematográfica total, cuyos productos se producían y consumían como cualquier otro objeto industrial. Brecht explica la relación entre cine, arte y consumismo, que se desarrolla en esta época y que lleva a las empresas cinematográficas a incorporar a artistas en sus equipos de producción, de la siguiente forma: «El requisito artístico para el medio fílmico no se topó con resistencia alguna. [...] Las películas solo eran vendibles en forma de productos estimulantes [...] y la idea general de que los productos estimulantes debían ennoblecerse [...] llevó a nuevas contrataciones de artistas para el cine»[25] (nuestra traducción).

23 A. Kaes, «Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne», en *Geschichte des deutschen Films*, 1993, p. 87.

24 W. Wessels, *op. cit.*, p. 73.

25 B. Brecht, *op. cit.*, p. 183.

Sin embargo, el intento de incorporar a los autores literarios en la producción cinematográfica resultó ser problemática, en la mayoría de los casos. El nuevo medio requería una forma de relato distinta a la de la literatura. En consecuencia, desarrolló sus propias técnicas de contar las historias. Los guiones cinematográficos solían operar grandes cambios en los textos literarios originales, algo que provocó conflictos con más de un autor, siendo el caso más sonado la adaptación al medio fílmico de la Ópera de los tres peniques de Brecht y Weill, pues acabó en los tribunales y sentó un precedente a favor de los productores cinematográficos.

Quedó patente que los autores literarios no eran los más indicados para proporcionar la base textual para la filmación. No es de extrañar, pues, que entre los guionistas del cine alemán con mayúsculas durante la República de Weimar no destaquen escritores consagrados sino figuras como Carl Mayer (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1920; *El último*, 1924; *El hipócrita*, 1925; *Amanecer*, 1927) o Thea von Harbou, la esposa de Fritz Lang en aquella época (*Los Nibelungos*, 1924; *Metrópolis*, 1927; *La mujer en la luna*, 1929; *M., el vampiro de Düsseldorf*, 1931; *El testamento del Dr. Mabuse*, 1933); la poca consideración artística que merecía para muchos el cine es, sin duda, uno de los factores que explica la ausencia de estos dos autores en las historias de la literatura.[26]

La realidad del periodo de entreguerras en la literatura

La Primera Guerra Mundial marcó un antes y un después en muchos sentidos. No solo provocó que feneciera «El mundo de ayer», hecho magistralmente plasmado en las memorias de Stefan Zweig. Weyergraf apunta otro efecto importante de la Gran Guerra que subraya la relevancia que tiene el estudio de la presencia de la realidad contemporánea en la literatura de entreguerras:

> Otra consecuencia psicohistórica de la guerra es un interés por la actualidad por parte de la conciencia pública que no se había experimentado a ese nivel nunca antes. En la literatura, ese cambio se revela en una oleada de formas de escritura y temas actuales, referidos a la propia época y el presente. La tendencia «operativa» de la producción literaria es, en sí, solo un sector de esta evolución

26 Véase W. Wessels, *op. cit.*, p. 77.

> en la que los medios de comunicación desempeñan un papel central[27] (nuestra traducción).

Es decir, la literatura de la República de Weimar se caracteriza por el extraordinario peso de la mímesis, de la representación de la realidad del momento. Dadas las limitaciones espaciales de este trabajo, nos centramos en cuatro elementos clave de la realidad contemporánea, altamente representativos de las tres fases mencionadas: la política, la inflación con sus consecuencias sociales, el desarrollo tecnológico y el paro con sus consecuencias sociales.

La política

Es omnipresente durante todo el periodo de la República de Weimar y se hace visible en todos los ámbitos de la vida. En consecuencia, no es de extrañar que lo político tuviera una importante incidencia también en la literatura. De hecho, se habla de la «politización» de la literatura en esta época. Fueron años muy convulsos y de gran inestabilidad. A los problemas externos se sumaban continuos enfrentamientos internos, frecuentemente librados en las calles del país a manos de los partidarios de uno y otro bando e incluso de los grupos paramilitares de los respectivos partidos.

Durante los primeros compases de la república se instauró un sistema democrático imperfecto con más detractores que defensores. Döblin acuñó la expresión de la «República a la que le falta un manual de instrucciones».[28] El resultado fue una inestabilidad crónica en la gobernanza del país, marcada por continuos cambios del ejecutivo.

En lo político, el periodo de 1919 a 1933 se caracterizó por la caída del antiguo régimen y del orden tradicional, así como por luchas intestinas por el poder, incluido varios intentos de golpe de Estado. Las fuerzas reaccionarias se resistían a la pérdida del antiguo régimen, mientras que los comunistas luchaban por la revolución al modo ruso. La política exterior estuvo marcada por las dificultades de lograr una paz verdadera, los conflictos por las reparaciones económicas a los vencedores de la guerra y la consiguiente inestabilidad económico-financiera de la joven república. Incluso llegó a peligrar la unidad del país por las ocupaciones de partes del territorio alemán, movimientos secesionistas en algunas zonas y el referendo sobre la permanencia de la Alta Silesia. Tras un periodo de relativa calma

27 B. Weyergraf, «Einleitung» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, 1995, p. 10.
28 Citado según *Ibid.*, p. 12.

de 1924 a 1929 se desata a finales de los años 20 una crisis económica mundial de enormes dimensiones. Alemania, aún muy debilitada por las consecuencias de la guerra perdida y su dependencia del dinero exterior, sufre un paro masivo que afecta a 6 millones de ciudadanos. Las devastadoras consecuencias sociales de la crisis, sobre todo a causa de la falta de trabajo, favorecieron el triunfo definitivo de las fuerzas radicales. El ascenso al poder del nacionalsocialismo en enero de 1933 supondría la desaparición de la primera república alemana.

La inflación y sus dramáticas consecuencias sociales

En lo social, destacan los conflictos de clase, avivados por los problemas económicos, incluida la pauperización de grandes capas de la población a causa de la creciente devaluación de la moneda. La pérdida de poder adquisitivo del dinero llegaría a culminar en un periodo de hiperinflación en 1923.

La envenenada herencia del antiguo *Reich* incluía una moneda desfondada por el continuo incremento del dinero en circulación para financiar la guerra y la consiguiente devaluación de los ahorros de la población: «A principios de 1920, los ahorradores alemanes ya habían perdido el 90% de sus ahorros» (nuestra traducción).[29] La escasa voluntad de los gobiernos alemanes de satisfacer las exorbitantes reparaciones exigidas, sobre todo, por parte francesa, provocaría, tras varios amagos, la ocupación franco-belga del Ruhr, el corazón industrial germano, en enero de 1923. La reacción alemana consistió en la resistencia pasiva por parte de la población regional, lo que agravaría sensiblemente los problemas inflacionistas, pues Alemania nuevamente recurrió al aumento del dinero en circulación para apoyar el boicot.[30] Si inicialmente la inflación (controlada) había tenido un efecto positivo sobre la maltrecha economía alemana, al estimular, sobre todo, la demanda exterior, resultando en un incremento de la inversión y, por ende, en un fuerte aumento de la producción de bienes, la devaluación descontrolada de la moneda dio lugar a una peligrosa actividad especulativa y un rápido deterioro del nivel de vida de millones de personas.[31]

Finalmente, se logró salir del círculo vicioso de continuas devaluaciones del dinero mediante una reforma monetaria en noviembre de 1923. El *Rentenmark* (o marco seguro) sustituyó al *Papiermark* (o marco papel). Al carecer la anterior moneda de respaldo por falta de reservas de oro y divisas, y ante el continuo aumento de la masa monetaria se había desplomado

29 Véase H. Graml, *Europa zwischen den Kriegen*, 1979, p. 107.
30 *Ibid.*, p. 175.
31 Véase E. D. Weitz, *Weimar Germany: promise and tragedy*, 2007, p. 133.

su valor hasta alcanzar el dólar un tipo de cambio de 4,2 billones de marcos. Entonces se fijó el canje de 1 *Rentenmark* por 1 billón de *Papiermark*, con lo que el cruce con el dólar quedó fijado en 4,2 *Rentenmark*. La nueva moneda fue respaldada por hipotecas sobre propiedades inmobiliarias del *Reich*. La operación tuvo éxito y la economía alemana comenzó a estabilizarse.[32] La estabilización definitiva de Alemania se logró con el Plan Dawes, que en junio de 1924 estableció las cuotas que Alemania debía pagar en concepto de reparaciones y que permitió al país financiarse mediante préstamos americanos. Austria, por su parte, territorialmente mucho más diezmada por la guerra, también sufrió una brutal crisis económica y un proceso de hiperinflación casi paralelo al alemán. Gracias al apoyo de la Sociedad de las Naciones logró los medios financieros necesarios para sanear la economía y estabilizar su moneda.[33] Las consecuencias a medio y largo plazo de la hiperinflación fueron devastadoras, pues se llevó por delante la clase media y provocó la proletarización de buena parte de la sociedad.

El desarrollo tecnológico

Aunque pudiera parecer contradictorio, la República de Weimar se caracterizó por una situación de estancamiento económico relativo y un proceso de modernización acelerado.[34] No hubo nuevos grandes inventos en el campo de la tecnología, pero sí se produjo el perfeccionamiento de lo que había aparecido décadas atrás: los medios de transporte modernos (el automóvil, el avión, el tranvía, el ferrocarril), los medios de comunicación de masas (la radio, cuyo uso por parte de los ejércitos durante la guerra se extendió a partir de 1921 al ámbito civil; el cine, signo de la nueva cultura de masas) y la mecanización de la industria a través de procesos de racionalización (por ejemplo, a través de la cadena de montaje, popularizada por Henry Ford con la fabricación del Ford Modelo T, del que se fabricaron más de 15 millones de unidades entre 1908 y 1927). Es ahora cuando se imponen definitivamente y se adoptan a gran escala los avances tecnológicos que habían surgido desde el primer tercio del siglo XIX hasta antes de la Primera Guerra Mundial, creando así las bases del mundo moderno y dando lugar a la sociedad moderna con su producción en serie y el consumo en masa.

32 Véase K. Schwabe, «Der Weg der Republik vom Kapp-Putsch 1920 bis zum Scheitern des Kabinetts Müller 1930» en *Die Weimarer Republik 1918-1933: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, 1987, p. 117-118.

33 Véase H. Graml, *op. cit.*, p. 167.

34 Véase E. D. Weitz, *op. cit.*, pp. 130-131.

Hasta mediados de los años 20, el número de obreros industriales siguió creciendo, pero lo más llamativo fue el crecimiento exponencial de la nueva clase media, los trabajadores de «cuello blanco» que poblaban las oficinas de las administraciones públicas, los departamentos administrativos de las empresas y los centros comerciales (en 40 años, de 1885 a 1925 su número se había quintuplicado, mientras que el de los obreros no se llegó ni a duplicar)[35]. El ejemplo paradigmático de esa nueva clase social lo encontramos en la novela de Fallada que se analizará en el siguiente capítulo.

A pesar del fuerte crecimiento económico entre 1925 y 1928 (el PIB aumentó un 25%)[36], la población activa comenzó a disminuir ya antes del inicio de la crisis económico mundial en 1929 debido a los procesos de racionalización: la mecanización de la producción y la aplicación de avances tecnológicos aumentaron considerablemente la productividad, lo que hizo que se pudiera producir más con cada vez menos gente. Toda esta evolución supuso, por un lado, un incremento de los salarios (lo que favoreció el consumo en masa), pero también, por otro lado, un ritmo cada vez más frenético de los procesos laborales, caracterizados por la monotonía de la cadena de montaje y la competencia feroz a causa del trabajo a destajo. Una de las consecuencias negativas fue el incremento del estrés laboral al que se veían expuestos los trabajadores y empleados.

La velocidad, convertida en el signo inconfundible de la vida moderna, trascendió el ámbito de la movilidad, pues se fue imponiendo en todos los campos de la vida. Además de profundos, la vertiginosidad con la que se fueron produciendo los cambios hizo que muchos ciudadanos se vieran sobrecogidos y les resultara cada vez más difícil adaptarse al creciente ritmo de las nuevas formas de vida. Esa angustia vital, que tantos experimentaron en aquella época, quedó magistralmente retratada en los primeros capítulos de *Berlín Alexanderplatz* de Döblin.

Resulta importante señalar que esa fe ciega en el avance tecnológico, en las bondades de la vida urbana moderna se circunscribía, esencialmente, a Berlín: «La metrópoli parecía ser, en cierto modo, extraterritorial, un enclave de carácter americano en suelo alemán y al margen de la cultura e historia alemanas»[37] (nuestra traducción). El Berlín de la época representaba algo similar a lo que aún hoy sigue siendo Nueva York en comparación con el resto de EE. UU. Frente al carácter telúrico que algunos escritores de la época pretendían imprimir a la capital del *Reich* mediante la metáfora

35 *Ibid.*, p. 155.
36 *Ibid.*, p. 146.
37 Véase B. Weyergraf, *op. cit.*, pp. 21-22.

de la jungla,[38] en el documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), su director Walther Ruttmann retrata ese ritmo frenético de la gran urbe, con el ajetreo en sus calles, para celebrar a la metrópoli junto al río Esprea como símbolo de la modernidad.

El paro y sus consecuencias sociales

Aunque el paro fuera una constante en los años 20 y principios de los 30 (nunca llegó a bajar de media del 6,7 %,[39] incluso en la fase de relativa estabilización), la problemática se convirtió en una cuestión existencial de supervivencia de la república a partir del crac de la bolsa de Nueva York en octubre de 1929. No obstante, ya antes de este suceso la economía alemana había entrado en recesión durante el invierno de 1928/29, provocando un fuerte aumento del paro por encima de los 3 millones en febrero de 1929.

La crisis financiera de 1929 rápidamente se convirtió en una crisis económica: Alemania había financiado su expansión desde el plan Dawes gracias a créditos de los bancos estadounidenses. Ahora, la banca americana exigía la devolución del dinero prestado, provocando el colapso de muchas empresas, otras se vieron obligadas a reducir sus plantillas por la caída de la demanda. Todo ello resultó en un círculo vicioso que fue arrastrando la economía hacia abajo. Como consecuencia, el número de parados en Alemania alcanzó una cifra récord de más de seis millones, según las cifras oficiales. En total se calcula que el paro pudo llegar a afectar al 40% de la población activa.[40] El punto máximo de paro se alcanzó en febrero de 1932, percibiéndose los primeros signos de una recuperación hacia la segunda mitad de ese mismo año (y, por tanto, antes del ascenso de Hitler al poder).

Un hito en la historia de la República de Weimar fue la aprobación en julio de 1927 de un nuevo seguro dentro de la seguridad social: el seguro de desempleo. No había existido en época de la monarquía y venía a sumarse a los otros tres pilares de la política social del país. En principio, el nuevo seguro se financiaba a través de las cuotas de los trabajadores y las empresas, comprometiéndose el Estado a cubrir los descubiertos que se pudieran producir, como así ocurriría poco después de su implantación debido a la depresión económica. La prestación ofrecía al trabajador entre un 50% y 80% del último sueldo —dependiendo del tiempo de cotización previa, de la categoría salarial y de la situación familiar (por ejemplo, el número de hijos)— durante un periodo máximo de seis meses. Una vez agotada

38 *Ibid*., p. 21.
39 Véase K. Schwabe, *op. cit*., p. 127.
40 Véase E. D. Weitz, *op. cit*., p. 161.

la prestación por desempleo, el trabajador que no hubiera encontrado un nuevo empleo tenía derecho a percibir una ayuda del Estado. A raíz de la grave crisis económica, que supuso un hundimiento de los ingresos del Estado y un aumento exponencial de los gastos en relación con el paro, el gobierno Brüning implantó una serie de medidas para reducir el déficit presupuestario: incrementó el tiempo de carencia para cobrar la prestación de desempleo, redujo a seis semanas el periodo de cobro y redujo a la baja el montante de la prestación.[41]

A raíz del brusco aumento del paro, se produjo un fuerte empobrecimiento de una parte importante de la población, ahondando así en los problemas económicos que ya habían sufrido los ciudadanos a causa de la inflación. La reducción de las prestaciones por desempleo y de las ayudas estatales empeoró aún más las cosas, por lo que amplias capas de la sociedad germana sufrieron un importante proceso de pauperización. Todo ello constituiría el caldo de cultivo idóneo para la llegada al poder del nacionalsocialismo en Alemania.

La inflación en la ficción

La inflación en la ficción literaria: *Die freudlose Gasse*/ *La calle sin alegría* (Hugo Bettauer, 1924)

Es un típico ejemplo de la *Zeitroman*. Hay alusiones continuas a que la difícil situación en la que vive gran parte de la población es reflejo de los tiempos que corren. El elemento de la realidad en el que se centra la novela es la inflación de principios de los años 20 y sus consecuencias económicas y sociales. Uno de los efectos más dramáticos fue que muchas chicas (y chicos) se tenían que prostituir para poder sobrevivir y apoyar a sus familias. El protagonista Otto Demel, figura que en la película se sustituye por un soldado estadounidense de la Cruz Roja, se hace eco de la suerte que corrieron las y los jóvenes en esos años y muestra comprensión: «Y algunos se atreven a despreciar a las pobres chicas que venden su cuerpo, porque necesitan el dinero que, de alguna manera y, a fin de cuentas, esta banda les roba. Pero, ¿por qué indignarse? Al fin y al cabo, estas chicas y chicos son solo productos de su tiempo y, por tanto, no son responsables de sí mismos y de sus actos»[42] (nuestra traducción). La protagonista, Grete Rumfort, hija de una familia de clase media arruinada por la crisis, se ve

41 Véase V. Hentschel, «Die Sozialpolitik in der Weimarer Republik» en *Die Weimarer Republik 1918-1933: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, 1987, p. 216.

42 H. Bettauer, *Die freudlose Gasse*, 2018 [1924], p. 581.

confrontada con el dilema de conservar su honorabilidad o comer: «Yo no me vendo, señora Greifer, antes me tiro al río. Ya no soy una joven tontita, sé muy bien cómo funciona el mundo»[43] (nuestra traducción).

En cuanto a la trama básica, la obra se corresponde con el subgénero de la novela policíaca. Lo idiosincrásico de las novelas policíacas de Bettauer es el compromiso social. En la *Ciudad sin alegría* muestra con total crudeza la miseria en la que viven, mejor dicho, malviven los ciudadanos de a pie. La inflación había tenido consecuencias nefastas para los más débiles de la sociedad, pero más traumática y socialmente desestabilizadora fue la caída de la clase media. «Una familia en declive» es el significativo título del cuarto capítulo de la novela. En él se presenta a los Rumfort, ejemplo paradigmático de una familia de clase media venida a menos, en concreto de un antiguo alta funcionario de la administración, arruinada por la inflación que había devorado todos sus ahorros:

> La extrema pobreza que reinaba tras los fuertes muros, la desesperanza irremediable por la evolución de una época a la que no se podía hacer frente, esto solo lo conocía el iniciado, ante todo el viejo portero y su locuaz y buena mujer, la cual había presenciado con espanto cómo sus "señores" habían caído en la más absoluta miseria en un lapso de tiempo de menos de diez años[44] (nuestra traducción).

En un estilo cinematográfico, con una división en breves capítulos, similar a la estructura escénica de las películas, y en línea con el sistema de publicación previa por fascículos a través de la prensa, Bettauer creó con rápidas y concisas pinceladas un cuadro económico y social de la Viena de principios de los años 20.

De acuerdo con las características hiperrealistas del Nuevo Objetivismo, el movimiento cultural que surge en los años 20 en contraposición al Expresionismo, se presentan múltiples detalles de la vida contemporánea, lo que le concede un valor documental importante al texto ficcional. La dimensión de la devaluación del dinero se plasma, por ejemplo, a través de la siguiente referencia: «[…] he recibido un salario mensual como adelanto. Seiscientos mil, se me descontarán a razón de cuotas de cien mil al mes»[45] (nuestra traducción). Tratándose del sueldo mensual de una joven secretaria, llama la atención la astronómica cantidad de 600.000 coronas.

43 *Ibid.*, p. 585.
44 *Ibid.*, p. 567.
45 *Ibid.*, p. 567.

La nimiedad de ese salario queda patente cuando el narrador lo califica de *Hungergehalt*, o sea, un sueldo con el que se pasa hambre. La situación laboral de la protagonista, Grete Rumfort, se parece más a una especie de semiesclavitud, pues además de tener que trabajar ocho horas al día ha de aguantar las «caricias» de su jefe.

El escasísimo poder adquisitivo del dinero se ilustra una y otra vez mediante referencias que lo ejemplifican. Aquí se ofrece una lista de la compra con su correspondiente presupuesto: «Dos pares y medio de salchichas, cinco kilos de patatas, tres hogazas de pan, margarina, medio kilo de azúcar, luego, como exquisitez que debería saciar bastante, doscientos gramos de queso, además de algunas cosillas más, y ya habían volado cien mil coronas»[46] (nuestra traducción).

La obscena opulencia de los ricos, especuladores y ventajistas de la inflación, ocupados con asistir a fiestas suntuosas y dispuestos a usar cualquier treta para seguir enriqueciéndose aún más, incluido el engaño y la estafa, contrasta fuertemente con la desesperación de las capas pobres y empobrecidas de la sociedad. Con crudo realismo dibuja Bettauer la imagen del hambre y le contrapone el desenfreno y la exhibición obscena de los ganadores de la hiperinflación. Muestra la desestructuración de las familias a través de los Lechner, cuya hija se ve obligada a prostituirse para poder sobrevivir.

La inflación en la ficción cinematográfica: *Die freudlose Gasse*/*La calle sin alegría*/*Bajo la máscara del placer*[47] (Georg Wilhelm Pabst, 1925)

El Nuevo Objetivismo también se extendió al ámbito cinematográfico, y uno de los defensores más decididos de la nueva perspectiva artística fue el director austriaco Georg Wilhelm Pabst. En la primera mitad de los años 20, una época en la que en el cine alemán con pretensiones artísticas dominaba el prisma expresionista dedicado a «exteriorizar conflictos y deseos interiores sin tener en cuenta los hechos reales»,[48] Pabst se sentía desplazado, pues a él le apasionaba la vida real.

46 *Ibid.*, p. 568.

47 El título español de la película es una creación discursiva que se aparta de la versión original y apunta a la miseria que se esconde bajo la superficie del mundo de placer y desenfreno de los ricos y ventajistas de la inflación.

48 S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004 [1947], p. 167.

En *Bajo la máscara del placer* (1925), la adaptación de la novela homónima del también austriaco Hugo Bettauer, Pabst muestra con total crudeza las dramáticas consecuencias sociales de la reciente hiperinflación en Viena. Si bien la estética visual de la cinta se mantiene dentro de las claves expresionistas, el realismo —propio del Nuevo Objetivismo— con el que se presenta en la cinta la pauperización, sobre todo, de las clases medias, y la forma de mostrar la total y absoluta pérdida de los valores morales de una sociedad cada vez más carente de los antiguos anclajes tradicionales, supuso un auténtico *shock* entre los contemporáneos. Mientras que muchos sufren el más absoluto declive social y viven en total miseria, unos pocos, especuladores y ventajistas de la inflación, amasan en poco tiempo enormes cantidades de dinero y se divierten desenfrenadamente. La película, que pronto adquirió fama en Alemania y en el extranjero, introdujo varios cambios respecto de la novela. Así, por ejemplo, aparece la figura del carnicero, inexistente en la novela y apodado el «tirano de la calle Melchior». Este hace valer su posición de poder para aprovecharse sexualmente de las jóvenes que llegan desesperadas a la carnicería en busca de comida. El final dramático de la cinta, que muestra la reacción violenta de la población proletarizada en contra de sus opresores, y que culmina en el asesinato del carnicero y la expulsión violenta de los ricos del local de diversión, difícilmente se compadecía con los intereses de las autoridades. En una época, caracterizada por convulsiones políticas, económicas y sociales, lo que menos convenía a las autoridades era que se mostrara la dura y desesperada situación con la que tenía que lidiar gran parte de la gente. El cine, en su calidad de diversión preferida del proletariado de la época, podría ser la chispa que desencadenara posibles revueltas como las que presenta Pabst en su cinta. Esos condicionamientos propiciaron la censura parcial o total de la película en todo el mundo. Es el caso de Inglaterra, donde se prohibió por completo su exhibición pública. En Italia, Francia, Austria y otros países se llevaron a cabo cortes importantes respecto de la versión original.[49]

Gracias a la técnica del montaje, Pabst va contrastando continuamente los dos mundos tan alejados: retrata la más absoluta miseria de los pobres y la contrapone a la mayor opulencia en los siguientes fotogramas. Procede así a lo largo de toda la cinta hasta llegar al punto del clímax en el que se produce el estallido de violencia debido a la desesperación y al sentimiento de injusticia.

49 *Ibid.*, p. 167.

La política (1924-1929) en la ficción literaria *vs*. la ficción cinematográfica: *Berlín Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1929) *vs*. *La historia de Franz Biberkopf* (Piel Jutzi, 1931)

Siguiendo la tónica habitual de la época, Alfred Döblin decidió ampliar la difusión de su obra, que había cosechado un extraordinario éxito editorial, a través de la creación de un guion radiofónico y la elaboración de un guion cinematográfico.

Frente al revolucionario estilo formal de la novela, marcado por un complejo entramado de elementos ficcionales, mezclados, por medio de la técnica de la asociación y del *collage*, con textos procedentes del mundo real, la película se limita, esencialmente, a relatar de forma convencional la historia nuclear del protagonista. Eso explica la fuerte condensación que sufre la versión fílmica, donde las aproximadamente 500 páginas de la novela se convierten en poco más de 83 minutos de imagen y sonido. El grado de (auto)mutilación de la obra original se hace aún más patente comparando la película de 1931 con la serie de televisión de Rainer Werner Fassbinder de 1980 con sus más de 15 horas de extensión.

Los múltiples recursos fílmicos que muestra la novela se reducen en la película a algunos planos cinematográficos que buscan reflejar la agitada y rápida vida urbana de la población convertida en masa, la ingente actividad constructora y la transformación tecnológica de la ciudad de Berlín. Curiosamente, esta traducción intersemiótica suprime gran parte de los elementos que habían convertido la novela de Döblin en un ejemplo paradigmático de la literatura moderna. Lo que, parcialmente, se salva es la fascinación por el desarrollo tecnológico que Döblin compartía con el Futurismo italiano.[50] El principio de la simultaneidad y la técnica del *collage*, muy presentes en la novela, se reproducen en alguna que otra escena. Así, cuando Franz y Cilly (la nueva novia de Franz tras su salida de la cárcel) mantienen una conversación en casa (16:06). Mientras están hablando, de repente la cámara (17:37), siguiendo la mirada de Franz, se desplaza para mostrar la ropa, colocada en el sillón. Vuelve a ponerse en movimiento la cámara, desplazándose hacia la ventana y mostrando a la vecina limpiando una alfombra. El plano acaba con la imagen del tejado de enfrente. El nuevo plano muestra la fachada interior del edificio. La cámara va bajando por la fachada y deja ver el patio interior del bloque de viviendas. Otro cambio de plano sitúa al espectador en la calle, enfrente del portal que da acceso al patio. Ya en la calle, observamos la vida cotidiana de la ciudad de Berlín. Durante

50 Véase F. T. Marinetti, *El Futurismo*, 1909.

toda la escena se escucha la conversación de los dos personajes, a pesar de que solo al principio aparecen en pantalla. Mediante ese procedimiento, se imita en la película la técnica de la simultaneidad. El plano final de la escena, de marcado carácter documental, sería deudor de la técnica del *collage*.

Dada la brevedad de la película, son pocas las escenas de la novela que se han conservado. Entre ellas, la más interesante para nuestro estudio, por la importante presencia de elementos de la realidad contemporánea, es aquella en la que Franz discute con un grupo de comunistas en un bar. La escena inmediatamente anterior, cargada de referencias políticas e importante para entender los sucesos que van a tener lugar en la siguiente escena, ha desaparecido por completo de la película: «Franz vende ahora periódicos nacionalistas. No es que tenga nada contra los judíos, pero es partidario de la ley y el orden».[51] Aparecen, asimismo, referencias, sobre todo, de carácter político: al *Stahlhelm* (Casco de Acero), una organización paramilitar de derechas compuesta por excombatientes; a la muerte de un nacionalsocialista en 1927 a manos de los *Ritter vom Reichsbanner* (Caballeros de la Bandera del Imperio), la organización paramilitar del partido socialdemócrata; al antisemitismo como instrumento político; a los procesos revolucionarios de 1918; a la hiperinflación y sus consecuencias sociales; a los asesinatos de los dos líderes comunistas, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. La supresión de esta escena, de mucha carga política, puede ser un signo de la tendencia a la supresión en las adaptaciones cinematográficas de todo aquello que pudiera resultar polémico y provocar reacciones de rechazo, ya fuese el resultado de autocensura o de censura propiamente dicha. En el caso de la adaptación cinematográfica de la Ópera de los tres peniques, por ejemplo, la productora alegó la necesidad de mantener el principio de neutralidad a la hora de rechazar las pretensiones de Brecht de añadir una dimensión política a su obra. Otro ejemplo sería lo sucedido en relación con la película americana *All Quiet on the Western Front* (1930), la adaptación cinematográfica de la novela antibélica del alemán Erich Maria Remarque. Joseph Goebbels lanzó sus matones de la SA para reventar las proyecciones de la película. Lo consiguió, y pocos días después las autoridades censoras terminaron por prohibir la película por completo, a pesar de tratarse de una versión ya considerablemente mutilada. Tan solo tras nuevos cortes, se permitió finalmente la proyección de la película seis meses después de su estreno.[52]

51 A. Döblin, *Berlín Alexanderplatz*, 2002 [1929], p. 140.
52 Véase A. Kaes, *op. cit.*, p. 77.

En cuanto a la escena de la pelea con los comunistas en el bar (novela: pp. 146-156), esa sí se ha conservado en la película (18.18-22.41 min). Ahora bien, la versión cinematográfica transforma el trasfondo de la pelea por completo y le da un sentido muy diferente. Mientras que en la novela se produce un pique entre Franz y los comunistas a raíz de las alusiones políticas contrapuestas, en el filme el contraste ideológico se difumina por completo y se sustituye por un conflicto personal. En la novela, los comunistas habían comenzado a caldear el ambiente al entonar *La Internacional*, y Franz interpretaba que lo hacían para molestarle a él. En la película, sin embargo, el grupo de los provocadores, que no presentan ningún tipo de caracterización política, se burla del trabajo de vendedor ambulante de Franz. En la novela, los comunistas le retan a que también cante algo, y se pone a entonar dos canciones de tinte patriótico. Nuevamente, se observan modificaciones fundamentales en la traslación del texto literario al cine. De las dos canciones que Franz canta en la novela solo queda una en la película: se conserva la más inocua, *Ich hatt' einen Kameraden* (*Tuve un camarada*).[53] Aunque se popularizara como canción de soldado durante la Primera Guerra Mundial, es un texto más sentimental que bélico y, además, no se asocia a ninguna tendencia política. Esto explicaría la reacción de los comunistas: «Los de enfrente han superado por fin su desconcierto y berrean con él, golpeando la mesa, chillando y organizando un escándalo: "¡Ya jamás te olvidaaré!"».[54] Sin embargo, al entonar la segunda canción, *Die Wacht am Rhein* (*La guardia del Rin*),[55] la situación da un giro radical. El texto, que apela a la defensa de la patria y reclama el germanismo del mítico río, suena a provocación para los comunistas por las implicaciones chauvinistas, bélicas y ultranacionalistas. Antes de que lleguen a las manos, el tabernero echa a Franz del local. La traducción intersemiótica resulta de nuevo reveladora: al eliminar *La guardia del Rin* se está suprimiendo un elemento que podía resultar polémico para los espectadores y provocar reacciones políticas adversas.

Al contrastar el texto literario con su adaptación cinematográfica se observa una profunda reescritura. De los elementos políticos de la novela, ya de por sí limitados pero muy significativos, no queda prácticamente rastro alguno en la versión fílmica. A la corriente artística del Nuevo Objetivismo se le hacía la objeción de ser acrítica, de presentar un sinfín de datos de la realidad, pero sin ofrecer una interpretación y valoración de los mismos. Se criticaba su falta de posicionamiento político. Döblin también recibió muchas críticas por crear una ficción «realista» que ni se implicaba ni se

53 Texto de Ludwig Uhland (1809) y música de Friedrich Silcher (1825).
54 A. Döblin, *op. cit.*, p. 150.
55 Texto de Max Schneckenburger (1840) y música de Karl Wilhelm (1854).

comprometía. La agitación ambiental de la época, la amenaza de la censura y la difícil posición económica de los escritores explican, en parte, esa tendencia a la autocensura. En la transferencia intersemiótica de la literatura al cine se acentuaban esas tendencias apolíticas. Entre los posibles motivos cabría resaltar el hecho de que la industria cinematográfica estuviera mayoritariamente en manos de grupos de marcado carácter conservador. Por supuesto, también se imponían en gran medida intereses económicos a la hora de suavizar e incluso eliminar elementos potencialmente polémicos.

Paro, miseria social y política (1930-1933) en la ficción literaria: *Pequeño hombre, ¿y ahora qué?* (Hans Fallada, 1932)

Nuevamente, nos encontramos ante un *Zeitroman*. La novela de Fallada (pseudónimo de Rudolf Dietzen) cuenta la historia de Johannes Pinneberg, su esposa Emma, apodada cariñosamente como «Lämmchen», y su hijo. Los paralelismos con la vida del autor son evidentes. Al principio, todo parece ir como miel sobre hojuelas. Pinneberg y su novia se enteran de que van a tener un hijo, se casan y se independizan. Tienen unos pocos ahorros, y con su sueldo de contable van tirando. Pero entonces él pierde su trabajo y se les complica la vida. Se van a Berlín, donde Pinneberg consigue un nuevo puesto de trabajo como vendedor de moda en un centro comercial. Sin embargo, la supervivencia en la Alemania de la crisis económica mundial se complica con cada día que pasa, y finalmente pierde también ese empleo. La consecuencia es el declive económico y social de la joven familia. Y aunque la situación es desesperada, lo importante es que se tienen el uno al otro. La familia se convierte así en refugio y sostén, en la isla que les permite soportar todas las adversidades y dificultades de la vida que les rodea. También resisten a las tentaciones y se mantienen rectos, pues, aunque sean pobres, quieren seguir siendo honestos. El hecho de que millones de personas, dentro y fuera de Alemania, compartieran la suerte de los Pinneberg, facilitó la identificación con ese pequeño hombre y su lucha por mantener la familia a flote en medio de un mundo hostil.

Gracias a las referencias temporales que se encuentran en el texto, se puede determinar que la historia se desarrolla entre 1930 y 1932. La novela, publicada primero por capítulos en el diario *Vossische Zeitung*, apareció en formato libro el 10 de junio de 1932. Se convirtió inmediatamente en un superventas a nivel mundial. En el ensayo «Über den Schriftsteller» («Sobre el escritor») de 1931, Siegfried Kracauer señaló que en Alemania había surgido un nuevo tipo de escritor, el del comentarista social y político: «[…] estoy pensando en aquellas novelas que, de hecho, son descripciones de condiciones y se interesan por la difícil situación de los desempleados, los

trabajadores de cuello blanco, los partidos, etc.»[56] (nuestra traducción). Con su novela de 1932, Fallada se convirtió en un ejemplo paradigmático de ese nuevo modelo de escritor. Tuvo, eso sí, la desgracia de que su éxito como autor llegara en un momento en el que se produjo el ascenso definitivo de los nacionalsocialistas al poder. Al régimen de Hitler no le gustaba esa literatura llena de crítica social y con alusiones políticas contrarias a los extremismos (de izquierdas y derechas). Así, en abril de 1933 Fallada fue arrestado y encarcelado durante diez días por la SA. Posteriormente, se trasladó junto con su familia al campo, sin que eso cambiara la represión nacionalsocialista hacia él.

A pesar de que el contenido político de la obra, tal como la había concebido Fallada, era de carácter secundario, el propio autor suavizó algunas posturas que podían haber causado polémicas en la versión impresa de 1932.[57] Las eliminaciones, sin embargo, no se limitaron a cuestiones políticas:

> Las supresiones del manuscrito original se refieren al colorido local de finales de los años veinte y principios de los treinta en la metrópoli de Berlín y su vida nocturna. Las descripciones de algunos ambientes subculturales característicos de los locos años veinte han sido suprimidas, al igual que alusiones eróticas.[58]

En total, se suprimió aproximadamente un 25 % del texto. Sí se había mantenido en la primera edición, de 1932, el personaje de Lauterbach, un nacionalsocialista y miembro de la SA cuya imagen resultaba poco favorecedora: «"Vea usted, Pinneberg", le dice Emil Kleinholz para explicarle el caso, mostrando su lado más humano, "ya sabemos que este Lauterbach es bobo. Pero claro, es un nazi [...]"»[59] (nuestra traducción).

Además de tonto, el narrador lo describe como un rubio, pequeño y regordete, con tez de cochinillo.[60] La imagen burlona del personaje se complementa con la referencia a su abstinencia de todo tipo de estupefacientes, en nuestra opinión una clara alusión chistosa al propio *Führer*[61] (al estilo de la que le brinda Lubitsch en la película *Ser o no ser* de 1942).

56 S. Kracauer, «On the writer» en *The Weimar Republic Sourcebook*, 1994, p. 307.

57 Véase M. Grisko, *op. cit.*, 2002, p. 5.

58 C. Gansel, «Von Robinson Crusoe, Charlie Chaplin und den Nazis: Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?*» en Kleiner Mann – was nun?, 2018, p. 489.

59 H. Fallada, *Kleiner Mann – was nun?*, 2018, p. 103.

60 *Ibid.*, pp. 76-77.

61 Véase H. Fallada, *op. cit.*, p. 77.

En la versión que se publicó en Alemania en 1935, Fallada, que había decidido permanecer en el país, continuó suavizando las alusiones políticas. Así, el personaje de Lauterbach se transforma en el portero del equipo de fútbol local.[62]

Paro, miseria social y política (1930-1933) en la ficción cinematográfica: *Little Man, What Now?* (Frank Borzage, 1934)

La idea central de la novela de Fallada había sido que los de arriba hacen lo que quieren con los de abajo, con el pequeño hombre.[63] Al igual que en la ficción literaria, en la película se mantiene el *leitmotiv* del miedo al paro y los consiguientes miedos existenciales del protagonista.

Si ya en el manuscrito del autor la parte política era de carácter secundario, en la versión publicada ese elemento potencialmente conflictivo había quedado reducido a algunas pinceladas, si bien resultaban significativas por su posicionamiento en contra de los extremos.

En la traducción intersemiótica de Frank Borzage (1934) se ahondó aún más en la historia sentimental de amor entre el pequeño empleado Pinneberg y su esposa, cariñosamente llamada *Lämmchen* (corderita). En la película también quedan mucho más matizados los temas económicos (los problemas en torno a los salarios, el dinero, los precios, los alquileres, o la seguridad social).

Al inicio de la cinta, se presenta el conflicto social de la lucha de clases entre pobres y ricos, transmitiéndose la idea de que es preferible contentarse con lo que uno tiene y que al hombre pacífico nada grave le puede ocurrir, tal y como refleja el siguiente intercambio (4.41-4.57):

> PINNEBERG: If one's satisfied to accept his life, peacefully, he is better off, isn't he?
>
> HOMBRE MAYOR: Indeed, yes, nothing **very** wrong happens to the **peaceful** man.
>
> PINNEBERG: Yes, that's what I mean sire. (sigh) Nothing **very** wrong **will** happen.

Las palabras de Pinneberg son reflejo de sus miedos existenciales, su preocupación por un futuro incierto en tiempos muy difíciles. Su respuesta de que todo saldrá bien suena casi a plegaria. El mensaje subliminal del

62 Véase M. Grisko, *op. cit.*, 2002, p. 54-55.
63 Véase H. Fallada, *op. cit.*, p. 9.

guion americano implica un claro rechazo de la lucha de clases (con la promesa de que todo saldrá bien).

El elemento político queda completamente diluido en generalidades: así, el activismo político del nazi Lauterbach, un miembro de la SA que participa en acciones violentas en la novela, en la película solo recibe la advertencia de su jefe de que deje de participar en tantas marchas, cuando un día aparece con moratones y un brazo inmovilizado con un cabestrillo. En la película se eliminan las referencias directas a partidos e ideologías.

Esa difuminación se percibe, asimismo, en una de las escenas finales de la cinta (1.31.42-1.32.00), cuando Pinneberg, tras haber perdido su empleo y haber caído en la más absoluta miseria social, se encuentra con un proletario que lo anima a participar en una reunión en la que un «gran líder» les anunciará un mensaje:

> PROLETARIO: Coming, **comrad**.
> PINNEBERG: Where?.
> PROLETARIO: The meeting. There's a message in it for you. A message from a **great leader**.
> PINNEBERG: Will he show me where to find the money to take my wife to the hospital?.
> PROLETARIO: He will show you why you shouldn't need any money to send your wife to the hospital. Come on!.

Nuevamente, Pinneberg opta por quedarse al margen de los conflictos callejeros. Ese comportamiento pacífico, como ya se había anunciado al principio de la película, tenía que tener una recompensa. Esta llega al final con un *happy end* a la Hollywood. Son dos los elementos que lo componen: por un lado, llega a través del refugio familiar, pues ha nacido el hijo de Pinneberg (convirtiendo así la unidad familiar en una isla de felicidad en medio de un mundo hostil); y, por otro lado, aparece de repente un amigo de Pinneberg que, cual *deus ex machina*, le ofrece un empleo, completando de esta forma la felicidad de la joven familia.

Conclusiones

Partiendo del planteamiento inicial que consistía en comprobar de qué forma la realidad de la época de entreguerras entró en la literatura de la República de Weimar y de ahí al cine, el presente análisis permite extraer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, se observa un extraordinario interés de la literatura por la actualidad. Bien es verdad que la forma en que se plasmó la situación política, económica y social del momento a menudo recibió críticas

por la supuesta falta de compromiso de los autores. Las claves escritoras del Nuevo Objetivismo se consideraban demasiado acríticas, faltas de comentario y opinión.

La politización, que en aquella época llegó a impregnar todos los ámbitos de la vida, también tuvo su reflejo en la literatura. A pesar de esa voluntad por parte de los escritores de transmitir en sus obras la actualidad, se detecta en los textos literarios una cierta matización de la cruda realidad, ya fuese por lógicas comerciales (para evitar condicionar negativamente el éxito de ventas por posibles problemas con los receptores) o por el miedo a la censura que se había reactivado a mediados de los años 20. El ejemplo más claro de este tipo de autocensura es el de Fallada.

En la transferencia de la literatura al cine, por otra parte, el medio cinematográfico se muestra mucho menos proclive a introducir asuntos polémicos, sobre todo, aquellos de carácter político (con el paso de los años se va agudizando esta tendencia). Se observa una preponderancia de la función evasora y de entretenimiento, algo que se percibe claramente en una tendencia edulcorante que culmina en el obligado final feliz. Ahí donde no se había practicado ya de entrada la autocensura por parte de los creadores, las autoridades imponen la censura institucional para evitar posibles reacciones indeseadas por parte de la población que acudía en masa a las proyecciones. En consecuencia, en el cine se imponen más que en la literatura los intereses comerciales frente a los artísticos y/o ideológicos.

Finalmente, se puede constatar que las adaptaciones cinematográficas aquí analizadas mantienen cierto valor documental para la época, aunque sea marcadamente inferior al que muestran sus respectivas novelas.

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* [Traducción del alemán por Andrés E. Weikert]. México D. F.: Itaca.

BETTAUER, Hugo. *Die freudlose Gasse* en *Gesammelte Werke*, s.d.: e-artnow, 2018.

BRECHT, Bertolt. «Der Dreigroschenprozess» en *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Berlín & Weimar: Aufbau-Verlag, pp. 151-257.

CHAVES GARCÍA, María José. *La traducción cinematográfica: El doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

DÖBLIN, Alfred. *Berlín Alexanderplatz*. Madrid: Cátedra.

EIKHENBAUM, Boris. *Literature and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1973.

FALLADA, Hans. *Kleiner Mann – was nun?* Berlín: Aufbau Verlag.

GANSL, Carsten. «Von Robinson Crusoe, Charlie Chaplin und den Nazis: Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas *Kleiner*

Mann – was nun?» en Kleiner Mann – was nun?, Berlín: Aufbau Verlag, 2018, pp. 485-550.

GRAML, Hermann. *Europa zwischen den Kriegen*, Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

GRISKO, Michael. «Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik» en *Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013, pp. 11-18.

GRISKO, Michael. *Erläuterungen und Dokumente: Hans Fallada,* Kleiner Mann – was nun? Stuttgart: Reclam, 2002.

HENTSCHEL, Volker. «Die Sozialpolitik in der Weimarer Republik» en *Die Weimarer Republik 1918-1933: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Düsseldorf: Droste Verlag, 1987, pp. 197-217.

HOFFACKER, Helmut. «Literature in the Weimar Republic» en *A History of German Literature: From the beginnings to the present day*, Londres & Nueva York: Routledge, 2005, pp. 373-415.

JAKOBSON, Roman. «On Linguistic Aspects of Translation» en *The Translation Studies Reader*, Londres & Nueva York: Routledge, pp. 113-118.

KAES, Antonio. «Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne», en *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993, pp. 39-100.

KISCH, Egon Erwin. «Vorwort zu *Der rasende Reporter*» en *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Berlín & Weimar: Aufbau-Verlag, 1978 [1925], pp. 659-661.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2004 [1947].

KRACAUER, Siegfried. «On the writer» en *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1994, pp. 307-308.

MARINETTI, Filippo Tommaso. «El Futurismo» [Traducción del francés de Ramón Gómez de la Serna] en *Prometeo II*, n.º VI (abril 1909). https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-futurista-1909.pdf.

NOWAK, Christiane. «"Durchschnittsware": Individualisierungskonzepte in den Angestelltenromanen *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (Christina Anita Brück) und *Das Mädchen an der Orga Privat* (Rudolf Braune)» en *Erzählte Wirtschaftssachen: Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013, pp. 103-117.

ROBERTSON, Ritchie. «From Naturalism to National Socialism (1890-1945)» en *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge *et al.*: Cambridge University Press, 2008, pp. 327-392.

ROETZER, Hans Gerd y Marisa Siguan. *Historia de la literatura alemana 2, El siglo* XX*: de 1890 a 1990*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992.

SCHLOSSER, Horst Dieter. DTV-*Atlas zur deutschen Literatur*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983.

SCHWABE, Klaus. «Der Weg der Republik vom Kapp-Putsch 1920 bis zum Scheitern des Kabinetts Müller 1930» en *Die Weimarer Republik 1918-1933: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Düsseldorf: Droste Verlag, 1987, pp. 95-133.

WESSELS, Wolfram. «Die Neuen Medien und die Literatur» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, pp. 65-98.

WEITZ, Eric D. *Weimar Germany: promise and tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

WEYERGRAF, Bernhard. «Einleitung» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1995, pp. 7-37.

WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.