

La crítica satírica durante la República de Weimar: reformulando la vanguardia a través de la cultura de masas

Satirical criticism during the Weimar Republic: reshaping avant-garde through mass culture

Ana Rodríguez-Granel

(Universitat Oberta de Catalunya)

[arodriguezgrane@uoc.edu]

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2015, 12, pp. 171 - 201



Resumen

Durante la República de Weimar, en el marco del clima de agitación política y de crisis económica, algunas producciones culturales asumieron ciertos tintes satíricos. En este artículo se analiza cómo figuras ligadas a la vanguardia artística y al marxismo generaron una vía que permitió articular su postura crítica con nuevos parámetros modernos, rechazando las dinámicas del expresionismo y del misticismo de fin de siglo.

Abstract

During the Weimar Republic, in the reigning climate of political agitation and economic crisis some cultural productions turned to a certain degree to satire. This paper addresses how figures linked to the artistic avant-garde and Marxism opened a channel that allowed them to articulate their critical stance with new modern parameters, rejecting the dynamics of fin-de-siècle expressionism and mysticism.

Palabras clave

Izquierda política, expresionismo, Brecht, Nueva Objetividad, Zille Films, nacionalsocialismo

Keywords

Political left, expressionism, Brecht, New Objectivity, Zille Films, National Socialism

Recibido: 14/04/2015

Aceptado: 18/05/2015

Sumario

1. Introducción
2. Estado de la cuestión: el dilema de Weimar
3. El gusto weimariano por lo satírico: entre la censura y la agitación política
4. El contexto postbélico de la República: la sátira contra el expresionismo
5. El giro cultural de la Nueva Objetividad: reconsiderar la cultura de masas
6. Homenajes a Heinrich Zille: *Berlin Alexanderplatz*
7. Sátiras cinematográficas en Bertolt Brecht: *La comedia de la vida y Kuhle Wampe*
8. Conclusiones
9. Bibliografía

Summary

1. Introduction
2. State of the art: the Weimar's dilemma
3. The Weimar's taste for satire: between censorship and political agitation
4. The post-war context of the Republic: satire against expressionism
5. The cultural shift of New Objectivity: reconsidering mass culture
6. Tributes to Heinrich Zille: *Berlin Alexanderplatz*
7. Bertolt Brecht's satirical films: *Three Penny Opera and Khule Wampe*
8. Conclusions
9. References

1. Introducción

En este artículo se analizarán los vínculos entre el devenir histórico de la República de Weimar y el giro cultural que tiene lugar en esos años. A través de los casos de estudio: *La comedia de la vida (Die 3 Groschenoper*, Georg W. Pabst, 1931); el homenaje a Heinrich Zille: *Berlin Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931); y *Vientres helados (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, Slatan Dudow, 1932); se visibilizará cómo el proceso de industrialización y cierta estabilidad económica sumadas a la tecnificación y modernización de la sociedad alemana dialogan con el incremento de polarización política y de politización de la cultura. Veremos cómo el uso de elementos satíricos en estas obras señala la integración de nuevos paradigmas provenientes de la Nueva Objetividad, el rechazo del expresionismo, la reconsideración por la cultura de masas y la cultura popular en un uso renovado del montaje vanguardista.

A lo largo del texto se intentará comprender el contexto que precede a la República de Weimar para analizar cómo la proliferación de elementos satíricos articulan el contra-discurso de la izquierda en el efervescente clima de agitación ante la crisis política y económica. Tanto el periodismo gráfico como ciertas producciones fílmicas de principios de los años treinta responden a un giro cultural que puede ser explicado a través del rechazo a ciertos valores de la tradición germana que explotó el expresionismo. Por un lado, se planteará el uso de la sátira como respuesta ante la saturación utopista y los excesos de misticismo que colmaron el período inmediatamente anterior, los años colindantes a la Primera Guerra Mundial. Por otro lado, se observará cómo la urgencia política vehiculó el discurso crítico elaborado desde la cultura de masas ante el avance de la violencia lingüística del nacionalsocialismo y los flancos conservadores.

2. Estado de la cuestión: el dilema de Weimar

Este análisis se ubica en el marco de los estudios sobre la historia cultural que han focalizado su interés en el período de entreguerras, con particular

atención sobre el contexto germano en tanto que marco paradigmático para el estudio de las contradicciones de la modernidad ante el auge de los fascismos europeos. Nos referimos aquí a obras pioneras en el análisis histórico de la República de Weimar como las de Armin Mohler (1959); compilaciones como las de Keith Bullivant y Richard Hinton (1977); Anthony Phelan (1990); obras relativamente nuevas como las de Eric Weitz (2009); o, en el contexto español, la investigación de José Ramón Díez Espinosa (1996). Todas ellas se insertan en el giro historiográfico que, tras la Guerra Fría, propuso un renovado interés por cuestiones culturales y simbólicas partiendo de las metodologías de la historia social presentes en los estudios de figuras como Jurgen Kocka o George Mosse.

De este modo, durante los últimos veinte años se han multiplicado los análisis sobre las prácticas artísticas, las formas de vida y la cultura popular, en un periodo marcado por fuertes tensiones expresadas en una explosión creativa en el ámbito artístico: el fotoperiodismo, el teatro o el cine. Los estudios culturales y la historiografía del cine que se han ocupado del contexto weimariano se han nutrido de esa metodología multidisciplinar que conjuga los nuevos aportes historiográficos con los estudios de comunicación y estudios de la vida cotidiana. Obras memorables, como las de Eric Weitz, han aportado una mirada más compleja sobre el periodo de Weimar, por ejemplo, desbancando hipótesis ya superadas que consideraban las prácticas artísticas del periodo como una premonición diabólica de lo que estaba por venir (Kracauer, 2008; Eisner, 1996) y situándose en el cruce entre la historia intelectual, la sociología y la cultura, centrando su interés en desentrañar los vínculos entre prácticas artísticas, políticas y mediáticas en la configuración de las sociedades modernas.

La modernidad weimariana presenta un caso de estudio peculiar en este sentido. Junto al auge del nacionalsocialismo que también beberá de un *modernismo programático* en su proyecto político y social (Griffin, 2012), habían llegado con la República los aires de liberación sexual, nuevas formas de ocio y la exaltación de una sociedad de masas en el cosmopolita Berlín. Una metrópolis que concentraba a su vez un altísimo índice de desempleo y hambre que conducirá a muchos jóvenes obreros al suicidio. Se verá cómo, a través de la sátira y la incorporación de innovaciones estéticas, estas contradicciones quedan representadas en los casos de estudio analizados.

3. El gusto weimariano por lo satírico: entre la censura y la agitación política

En lo que respecta a la tradición irónica, durante la época guillermina, revistas satíricas como *Simplicissimus* y *Kladderadatsch* fueron los portavoces críticos de los flancos liberales y demócratas alemanes (Taylor, 1984). Ambas revistas de gran popularidad llegarían a jugar un rol importante en la configuración de una disidencia progresista alemana y una vía de escape para el descontento político en tiempos del Kaiser. Sin adentrarnos en un análisis teórico de la sátira, de acuerdo con Northop Frye (1977), es capital entender la sátira como una “ironía militante”. Es decir, un juego de sentidos enraizados en referentes contextuales, políticos, morales, culturales, etc., contra un objeto de ataque (Berger, 1998, p. 256).

Sin embargo, el giro a la derecha o las exaltaciones patrióticas de la Gran Guerra y el simple desgaste de ambas publicaciones en la época weimariana denotan un cambio de rumbo en los gustos y demandas de la época de entreguerras. A partir de 1918, la apertura democrática y sus múltiples deficiencias constituyen un periodo caracterizado por una fuerte censura sobre la escena cultural. En el caso del cine, debido a la gran proliferación de películas pornográficas, se justificó que tras 1919, los responsables de la industria colaborasen en la instauración de Oficinas Censoras en Berlín y Múnich. Las regulaciones de este tipo pretendían mantener cierta calma en el delicado orden público alemán, dejando fuera de lugar cualquier película ligada a la agitación comunista o socialista (Welch, 1981, p. 18).

Estas restricciones eran de esperar en un sector donde casi todos los estamentos funcionariales, en los niveles medios y altos de las principales instituciones, mantenían el mismo personal que atendía el sistema imperial anterior a 1918 (Weitz, 2009, p. 383). También en el cabaret berlinés, la obra de Kurt Tucholsky o la de Walter Mhering (citadas en Jelavich, 1993, p. 118) sufrieron una represión considerable que chocaba a su vez con las demandas de agresividad de un clima cada vez más radicalizado políticamente (Jelavich, 1993, p. 135). Con todo, veremos cómo el contexto cultural de la izquierda alemana durante los años de la República establece fuertes vínculos con esa tradición satírica y con el clima de agitación política.

Sin ir más lejos, Brecht y su compañero Kurt Weil provenían de ese sustrato de la literatura irónica. Sin embargo, la diferencia capital respecto a posturas anteriores recaerá en la conciencia marxista y la elaboración de unos métodos derivados de una reformulación de las vanguardias a través de las posibilidades que permiten las nuevas tecnologías y los nuevos medios de reproducción como la radio o el cine. Es decir, como comenta Roland Taylor (1977), los métodos satíricos no se ocuparán de atacar la moralidad burguesa sino que entienden la problemática desde un punto de vista estructural, integrando el plano ideológico a las fuerzas sociales que lo condicionan (p. 185).

Otro síntoma de ruptura respecto a la época guillermina, lo podemos encontrar en la distancia respecto a la figura de Karl Kraus. Kraus dejará un importantísimo legado que será recogido por el método del distanciamiento brechtiano, basado en la crítica como crítica del lenguaje y explicitado al desvelar los lugares comunes a través del juego irónico y la contradicción. Un gesto de ruptura respecto a esa tradición lo encontramos en la actitud de los artistas satíricos de Weimar, como Alfred Döblin, Bertold Brecht o Piel Jutzi, que desechan por completo las aspiraciones decadentistas de Kraus por restaurar una sociedad y un lenguaje originarios o primigenios desde la atalaya de la élite cultural. Si algo caracteriza la crispación postbélica de muchos artistas será el rechazo a las ínfulas misticistas o pangermanistas que se cosechaban desde el nacionalismo conservador o desde el idealismo de izquierdas. Como ha señalado Anthony Wayne (2007, p. 67), este rechazo vendrá acompañado de todo un cambio de gustos ante la necesidad de abrirse a los movimientos populares y a las tendencias de una sociedad democrática y plural.

Este giro cultural implica nuevas variables: una reconsideración de la cultura de masas y una mayor experimentación con el lenguaje bajo unas coordenadas nuevas de afirmación de la modernidad. Un espíritu que, de forma nominal, apela a corrientes artísticas como la Nueva Objetividad, en su gusto por la mediación tecnológica y el giro hacia el realismo social.

4. El contexto postbélico de la República: la sátira contra el expresionismo

Según el historiador Jürgen Kocka (2002, p. 164), el problema de la deriva histórica de Weimar residía ya en el Estado autoritario construido

por Bismarck. Una serie de déficits determinarán la fragilidad democrática de la República de Weimar cuya constitución derivada del anterior modelo monárquico-parlamentario y del sistema de voto directo, con las reformas legítimamente permitidas por la arquitectura jurídica, acabarán por permitir el ascenso e irrupción del nacionalsocialismo.

En lo que respecta al discurso político y a los temas culturales, las energías de la intelectualidad desde el II Reich se habían nutrido del impulso regenerador que colmará la Primera Guerra Mundial y que tiene su origen en el idealismo, pasando por Nietzsche. El discurso romanticista de vuelta a una comunidad perdida, se difundió tanto hacia el flanco de la derecha como el de la izquierda. Los años treinta llegan cargados o, hasta cierto punto, hastiados ante el misticismo de la revolución conservadora tipificada en la poesía militarista de Erns Junger. Desde finales de siglo habían emergido multitud de movimientos y propuestas regeneradoras ligadas al nacionalismo alemán.

Algunos, cargados de extravagancia, fueron los neopaganistas del Círculo Cósmico de Múnich de Alfred Schuler y Ludwig Klages, los *Blutleuchte* (Luminaria de sangre) o los grupos juveniles anti-burgueses de los *Wandervögel*, todos ellos diferentes entre sí pero comunes a la época guillermina en su apuesta por formas de vida alternativa y por la crítica a los valores liberales (Frank, 2004, p. 311). También la izquierda pro-soviética que llevó a cabo la revolución de noviembre participó en la oleada romántica. Figuras ligadas a la *Räterepublik* como Gustav Landauer o Ernst Toller (Eugene, 1973; Weinstein, 1990) abanderaron un retorno al idealismo alemán por la vía marxista¹.

¿Podemos entonces entender la proliferación de la sátira durante los años de Weimar como una reacción a los excesos del misticismo conservador o revolucionario y al desgaste del lenguaje expresionista? La problemática que gravitó sobre la distinción de la *Kultur* alemana ante la *Civilización* afrancesada, aparece ahora puesta en crisis gracias a la reacción contra la retórica idealista a través de la sátira. Observaremos aquí qué elementos entran a jugar un rol

1 Una vía representada por revistas filo-anarquistas como *Der Kampf* y más tarde la libertaria *Die Aktion*, canalizadora del expresionismo más politizado y pacifista; la expresionista *Der Sturm*, más dedicada a asuntos artísticos y *Die Weissen Blätter* o *Sirius*, con gente cercana a la liga espartaquista, tenían como objetivo principal el rechazo al conflicto armado y abrigar el camino para un compromiso político de la intelectualidad nacional y europea. Factor que lleva a algunos a renegar de su nombre germano, caso de John Heartfield, Georg Grosz.

capital en este cambio de rumbo de la cultura germana cuando, incluso, años más tarde, Alfred Kurella llegue a culpabilizar al expresionismo de instigador del fascismo (Loreto Vilar, 2011). Desde dentro del mismo movimiento expresionista, algunos artistas ya en 1921 publicaron una serie de artículos en torno a *La muerte del movimiento* poniendo de manifiesto su contribución al fracaso de la revolución alemana de 1919 (Sánchez, 1989, p. 20).

Desde esta crisis de valores aparecerá la primera reacción contra algunos parámetros expresionistas como fue el dadaísmo. De hecho, a partir de 1918, los dadaístas atacarían la hipocresía de aquellos expresionistas que se intentaron desvincular del sustrato popular de la cultura de masas al pensar en una revolución promovida desde la elite cultural burguesa. En este sentido, el manifiesto de Berlín de 1918 redactado por Richard Huelsenbeck exclamaba:

¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras esperanzas en un arte que sea un balotaje de nuestros asuntos más vitales? ¡No! ¡No! ¡No! ¿Han satisfecho los expresionistas nuestras esperanzas en un arte que nos queme en la carne la esencia de la vida? ¡No! ¡No! ¡No! Los expresionistas en la literatura y en la pintura se han agrupado, bajo el pretexto de la interiorización, en una generación que en la actualidad espera ya ansiosamente su apreciación literaria e histórico-artística y es candidata a un honroso reconocimiento de los ciudadanos. Bajo el pretexto de propagar el alma se han acostumbrado, en su lucha contra el naturalismo, a los gestos patético-abstractos, que tienen como presupuesto una vida carente de contenido, cómoda e inamovible. (...) El odio contra la prensa, el odio contra los anuncios, el odio contra la sensación habla a favor de hombres, para los que su sillón es más importante que el ruido de la calle y sacan partida de ser engañados por cualquier chanchullero de vía estrecha (González, Seraller y Fiz, 2009, p. 205).

El movimiento fue originariamente creado en Zúrich en 1916 por Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck en el Cabaret Voltaire. La crítica de Dada era absoluta y emergía de los acontecimientos

de la Primera Guerra Mundial y no como una revolución purificadora del que resurgiría una nueva nación alemana, sino como constatación del fin de la utopía idealista:

Estábamos de acuerdo en que la guerra había sido urdida por los diferentes gobiernos por las razones más autocráticas, sórdidas y materialistas; los alemanes conocíamos el libro *J'accuse*, pero sin él tampoco habiéramos tenido la más mínima confianza en la decencia del Kaiser alemán y de sus generales. (...) Ninguno de nosotros tenía en mucha estima esa clase de coraje que consiste en hacerse matar en nombre de una nación que, en el mejor de los casos es un cartel de comerciantes en pieles y de avariciosos traficantes en cuero, y en el peor, una asociación cultural de psicópatas que, como han hecho los alemanes, iban con un libro de Goethe en las mochilas mientras ensartaban franceses y rusos en sus bayonetas (Chipp, 1995, pp. 404-409).

Los fundadores del grupo de Berlín, Franz Jung, Raoul Hasuman y Otto Gross, tendrán un sustrato político mucho más acusado que el resto de grupos (París, Colonia, Nueva York) y se distinguieron por el fuerte componente psicoanalítico, la adhesión al anarquismo y la final afiliación al KPD (Partido Comunista Alemán). Huelsenbeck (citado en DeMicheli, 1983, p. 169) señalaba que en los orígenes del movimiento, mientras algunos no hacían distinción entre dadaísmo y arte abstracto (en Suiza, Francia e Italia), los alemanes asumirían un carácter político muy definido (comunismo radical) contra el movimiento expresionista.

Los focos de acción fueron la revista artística *Der Sturm* –fundada por Herwarth Walden en 1910 en Berlín– junto a la revista de crítica política, literatura y arte *Die Aktion* que, a su vez, fueron dos de las más influyentes revistas culturales del período. Ciertamente, Dadá evolucionó para llevar a sus últimas consecuencias la negación vanguardista. Si el expresionismo aún creía en el arte, el dadaísmo ya no encuentra su sentido más que para someter al arte al más completo absurdo. Se trataba de llevar a cabo aquella crítica total nietzscheana donde el mismo Dadá manifestaba su propia condena a

muerte, era la *rebelión de los no creyentes contra los descreídos* (DeMicheli, 1983, p. 171).

De este modo, el dadaísmo se nos presenta como el gran paradigma satírico desde el campo artístico. En este sentido Bürger afirmaba que se trataba del más radical de los movimientos de vanguardia donde ya no se critica las tendencias artísticas precedentes, sino toda la institución arte (2000, p. 62), dando al traste con cualquier dialéctica y reduciendo al ridículo los propios códigos artísticos.

Sin embargo, un elemento es relevante aquí por su distancia respecto a la tradición prebélica, y es que en su crítica contra el utopismo, el dadaísmo dejaba de lado el menosprecio a la cultura moderna y se situaba a favor del potencial de los medios de comunicación. Insertas en la cultura de masas, diversas propuestas vinculadas a este grupo asumirán el uso del montaje fotográfico o cinematográfico como medio idóneo para desestructurar las convenciones del lenguaje.

Entendamos esta proliferación de la literatura satírica a través de los cabarets, del teatro o el cine, como un aspecto más del proceso de modernización y democratización de la República de Weimar que vivió parejo al ascenso de posturas anti-liberales y un marcado autoritarismo en sus instituciones. Al respecto comenta Eric Weitz:

La política se hacía en voz alta, en medio de protestas, sin ningún control y, para mayor sorpresa, democráticamente. Era raro que hubiera un partido político que no consiguiese votos suficientes para estar representado en el Reichstag. (...) hasta los más encarnizados enemigos de la República contaban con sus propios periódicos y organizaban manifestaciones. (...) En la década de 1920, partidos y movimientos de todos los colores recurrieron a los medios de comunicación de masas y a las nuevas formas de hacer arte –radio, fotomontajes, altavoces, incluso películas. (...) La política se convirtió en un fenómeno de masas (2009, p. 69).

Las formas de ocio y la cultura de masas pasarán a ocupar un puesto privilegiado en la *Bildung* alemana –proceso de autoformación cultural–. La

idea de una cultura o cosmovisión proletaria, *Weltanschauung*, que evitara el dominio cultural de clase, se extendía desde las asociaciones de coros y la música hasta los espectáculos de variedades, el cabaret berlinés y el teatro; y reuniría a teóricos como Hanns Eisler en las asociaciones de música popular, Bruno Schölkank y Martin Gleisner en la comedia musical, Ernst Piscator y Brecht junto a Kurt Weil en el teatro, etc. (Burns y Van der Hill, 1990, pp. 190-248).

En este sentido, el éxito más relevante fue el de Willi Münzenberg² con la creación del imperio mediático del KPD. Un entramado de empresas mediáticas entre las cuales destacó la revista ilustrada *AIZ*. Vinculada a la agencia fotográfica *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen* (Asociación de fotografía obrera, 1924-1938), el éxito de *AIZ* se debió al apoyo recibido por el *Komintern*. La revista nació de un concurso de fotografía proletaria propuesto por *Der Arbeiter-Fotograf*, creando una especie de plataforma para el periodismo colectivo a través de la publicación de fotografías hechas por los obreros sobre sus experiencias y desde sus puntos de vista. La *AIZ* parecía cumplir las formas de la praxis que Walter Benjamin (1975) preconizara en relación al autor como productor³. De la experiencia de la *AIZ* surgiría la colaboración regular con el dadaísta John Heartfield y sus sátiras basadas en el fotomontaje que frecuentemente vestían la portada⁴.

- 2 Hacia 1920 Münzenberg había levantado toda una serie de publicaciones periódicas políticas como el *Mahnruf Der rote Aufbau* con 80.000 y 140.000 suscriptores; revistas humorísticas como *Der Eulenspiegel* de 115.000; el *Neuer Deutsche Verlag*; el diario *Berlina am Morgen*; el *Neue Montags-Zeitung* y el antiimperialista *Der kommende Krieg*. El *AIZ* llegaría a tener medio millón de suscriptores (Plummer et al., 1982, p. 287).
- 3 En este caso, productores y lectores de la revista eran los mismos suscriptores, es decir, la clase obrera produciendo su propia esfera pública. Esta actividad de la *AIZ* tuvo grandes repercusiones sobre el fotoperiodismo obrero de los años treinta, ayudando por ejemplo a generar grupos similares en toda Europa, EEUU y junto al muralismo mexicano (Eskildsen, 1980).
- 4 Además de los experimentos de *Fotokonfrontationen*, Heartfield desarrollaría su idea sobre una cultura de masas y el uso de la tecnología para organizar a las masas, de donde surgirían sus experimentos con radio, fonógrafo y cámara, que llegarían a fotógrafos amateurs y diseñadores de Madrid, Barcelona y París gracias también al trabajo de su hermano Wieland Herzfelde (Cuevas-Wolf, 2009).

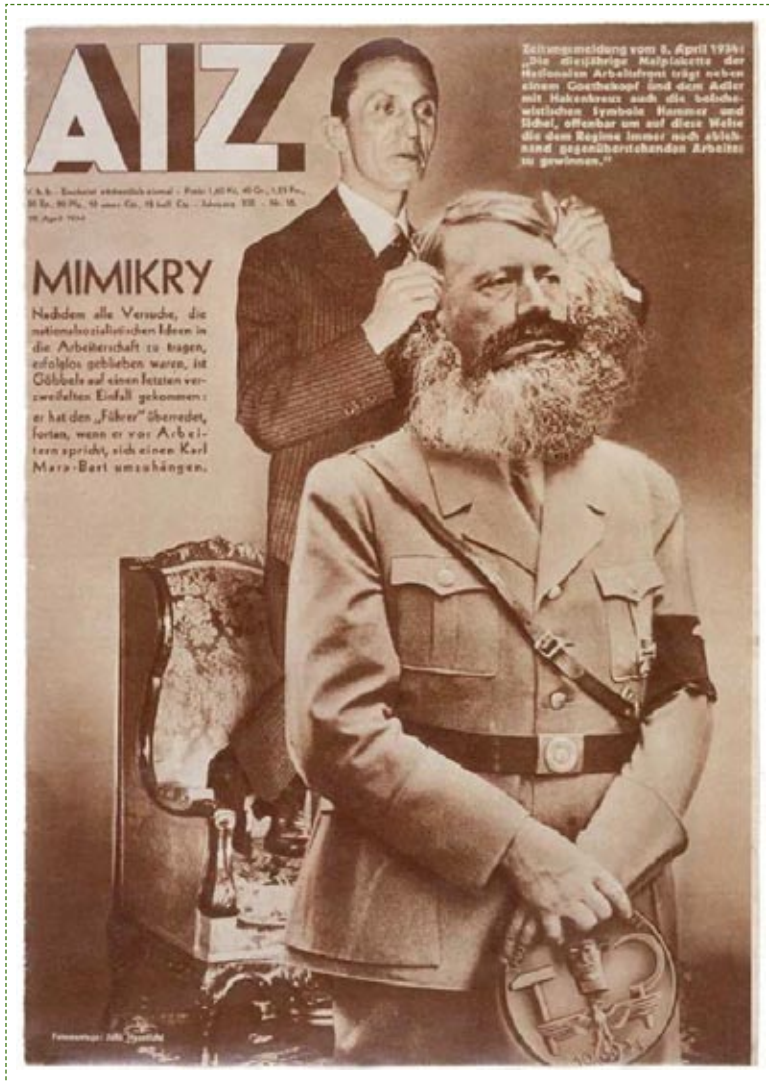


FIGURA 1

Mimikry [mimetismo], obviamente en referencia al discurso marxista depurado por los fascismos en AIZ nº 16, el 19 abril de 1934: *Noticia de prensa del 8 de abril de 1934: Aparte de un busto de Goethe y el águila con la esvástica, este año la medalla del 1 de Mayo del Frente Nacional del Trabajador lleva también los símbolos bolcheviques del martillo y la hoz, aparentemente para ganarse así a los obreros que todavía se encuentran en oposición al régimen.*



[E-ISSN : 2173-1071 IC - Revista Científica de Información y Comunicación 12 (2015) pp.171-201]

Y Göring, der Henker des Dritten Reichs [Goering, el ejecutor del Terder Reich] en AIZ nº 36, el 14 Septiembre de 1933.



FIGURA 2

Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet un grosse Gaben Motto: Millionen Stehen Hinter mir! [El sentido del saludo hitleriano: pequeño hombre pide grandes dádivas. ¡Hay millones respaldándome!] Portada de Heartfield para AIZ nº 42, 16 de octubre de 1932 tras la obtención de 230 escaños de los nazis en el Reichstag.

El salto de dadaístas como Heartfield a la sátira política se puede ubicar en la tendencia generalizada hacia el realismo social. En el ámbito cinematográfico, el monopolio expresionista de la UFA, que había apelado a un espíritu nacional-romántico, va dando lugar a un abandono de las fuentes literarias de la alta cultura para instaurar temas y estéticas más populares y a las productoras insertas en cierta tendencia de izquierdas. De igual forma, el naturalismo del *Kammerspiel*, basado en la tradición teatral y en una ambientación en espacios delimitados, se verá suplantado por el realismo social de la Nueva Objetividad.

Efectos visuales de shock y experimentaciones con el montaje establecen fuertes lazos con el documentalismo experimental, los movimientos pictóricos y las tendencias fotográficas *De Stijl*, *Neues Sehen* o *Neue Optik*. Esta oposición estética al expresionismo y la mirada sobre temas y ambientes sociales, se han explicado por la llegada del sonido en 1929 y del cine americano a partir de los años veinte. En palabras de Anton Kaes (1987), “in 1926, democratic film-writing was distinguished from aristocratic book-writing by being dubbed art from down below” (p. 33).

5. El giro cultural de la Nueva Objetividad: reconsiderar la cultura de masas

Vemos cómo los antiguos estertores románticos de un arte capaz de asumir la tarea de regeneración social y política van quedando de lado a partir de los años veinte. En este momento toma relevancia una estética materialista, sobre todo desde el flanco comunista, que entendió que la posibilidad de generar una cultura popular progresista iba ligada a la aceptación de la cultura de masas como espacio legítimo y cultural de la clase obrera. De los intentos por reformular la vieja vanguardia emergerán propuestas de amplio espectro como las de La Nueva Objetividad.

La etiqueta *Neue Sachlichkeit*, nació ya como un concepto algo informe. Originalmente fue ideado en 1923 por G. F. Hartlaub, director de la galería Mannheim (Kaes et al., 1994, p. 491), para designar una exposición de pintura post-expresionista. Se trató en principio de una mera apuesta comercial para renovar el panorama artístico, basado en la criticable tarea de estetizar

la miseria (Benjamin, 1975, p. 122). Aún así, bajo esta tendencia básicamente dedicada a señalar un retorno al realismo social, se pueden comprender multitud de propuestas literarias o cinematográficas que, justamente gracias al montaje de los nuevos medios, permitían insertar elementos satíricos derivados de la yuxtaposición de imágenes o sonidos.

Se ha venido a decir que el objetivismo emergía como la respuesta cultural al periodo de frágil estabilidad económica de la República, comprendido entre mediados de los años veinte y treinta (Maldonado, 2002). Sin embargo, también se puede entender esta tendencia como la afirmación de una modernidad weimariana frente a las dinámicas conservadoras de la *Deutsche Kunstgesellschaft*. En el ámbito cinematográfico, el concepto de Nueva Objetividad no deja de ser igualmente resbaladizo o laxo. Pero si intentamos extraer un denominador común a tal expansión realista a través de la literatura, la arquitectura, el cine o la fotografía, podríamos hallar una renovada postura ante la mediación de la técnica.

A diferencia de los suspiros decadentistas de Kraus, se trataba aquí de instaurar nuevas formas de ver y pensar la realidad acorde a los nuevos tiempos. El velo utopista, la promesa de felicidad o la renovación espiritual, quedaban desbancados ante la consolidación de una Alemania moderna. Y este fenómeno, ligado a la industrialización de los años veinte y el entusiasmo por la tecnología, atañe sobre todo a un centro urbano y cosmopolita como fue el Berlín de los años previos a la toma de poder nacionalsocialista.

Los casos mencionados aquí: *Berlin Alexanderplatz*, *La comedia de la vida* y *Khule Wampe*, pueden insertarse en ese marco de la Nueva Objetividad, entendida como una negación de la vanguardia expresionista, como una vuelta a la materialidad de las cosas, abrazando la cultura de masas y el cosmopolitismo en contraposición a la vieja *Kultur* del intelectualismo conservador (Kaes et al., 1994, p. 551). En ese ambiente weimariano, de culturas polarizadas políticamente, entre antidemócratas y liberales, se tensionaba un ambiente donde convivían nuevas tolerancias y moralidades junto a los defensores de los antiguos valores germanos y se radicalizaron posturas como las de Heinrich Zille, Georg Grosz, Otto Dix o Käthe Kollwitz (Fulbrook, 2015, p. 36).

6. Homenajes a Heinrich Zille: *Berlin Alexanderplatz*

Por lo que respecta a la película sonora de Piel Jutzi *Berlin Alexanderplatz* (1931), su factura realista denota un alejamiento total de lo que había sido el expresionismo de los primeros veinte. Incluso podríamos decir que *Berlin Alexanderplatz*, en su incorporación de parámetros vanguardistas en la novela popular, es toda una crítica contra la institución literaria –contra el *Bildungsroman*– (Koval, 2012) y una sátira contra el mito comunitario del nacionalismo alemán. En este caso se trataba de la adaptación de la obra de Alfred Döblin, quien colaboró en el guión, y que inauguraba el género moderno del *Gro_stadtroman* (novela urbana). El *Berlin Alexanderplatz* literario se caracterizó por el uso del alemán coloquial y el montaje experimental: introducía collages intertextuales y ambientes obreros, que venían a ser una problematización de las condiciones en las que se lleva a cabo la *integración social* del individuo (Koval, 2012, p. 37).

El antihéroe de la novela en el film es el maleante Franz Biberkopz, personaje inspirado en las viñetas de Heinrich Zille, el famoso caricaturista que daría nombre a los *Zille Films* como *Die Verrufenen* de Gerhard Lamprecht (1925) o *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, dirigida también por Piel Jutzi para Prometheus en 1929. El mismo Heinrich Zille se inserta cómodamente en la oleada verista de la *Neue Sachlichkeit* ya que, aparte de sus colaboraciones gráficas en semanarios satíricos como *Simplicissimus*, Zille fue famoso también por su fotografía social en barrios deprimidos.

El cine de la Nueva Objetividad, coincidiendo ya con el cine sonoro y donde pueden ubicarse los *Zille Films*, abrían la veda a narrativas innovadoras y cercanas a la crítica. Factor que finiquitaba ya el gusto por los cuentos de hadas o la fantasía del cine expresionista.

En el *Berlin Alexanderplatz* de Jutzi, Biberkopz acaba de salir de la cárcel para empezar una vida nueva pero a pesar de su perseverancia será traicionado por una banda de criminales una y otra vez.

En cuanto a la reinserción de Biberkopz en la sociedad, la ciudad se nos presenta a través de secuencias documentales y tomas directas que señalan una nueva forma de articular lo documental en la estructura narrativa, adquiriendo Berlín un carácter poco idealizado. Es la ciudad de los suburbios

como entorno material que atraviesa las formas y las condiciones de vida. El montaje rítmico sirve a Jutzi para señalar la alienación a la que está sometido el Sr. Biberkopz, donde las tomas “objetivistas” no conforman un accesorio gratuito al seguimiento de la trama sino que sirven para poner de manifiesto ciertas contradicciones sociales que atraviesan la República de Weimar.

Satirizando sobre diversas paradojas culturales y urbanas, encontramos la pompa de la boda entre dos grandes burgueses ante la expectante clase obrera: la escena violenta en el bosque, entre el adinerado Reinhold y la novia de Biberkopz, que caricaturiza el binomio idílico alemán campo/ciudad, mientras cruzan unos ajenos *Pfadfinder* o *boy-scouts* –símbolo del movimiento juvenil *Wandervögel*–. El montaje cinematográfico sirve a la construcción de escenas irónicas como el cartel de prohibido llevar trajes de baño en las playas; o en la mezcla del lenguaje publicitario y del discurso político que Franz Biberkopz utiliza en su puesto de ventas donde las pinzas de corbata se ponen al servicio de la reconciliación de clases. El final agrio de la película deviene en un sarcasmo de las esperanzas democráticas: la buena voluntad de los alemanes que, en una resonancia del proyecto moderno auspiciado por Immanuel Kant, deben decidir por sí mismos cuál es su deber en la nueva forma de Estado constitucional que no les ampara.

7. Sátiras cinematográficas en Bertolt Brecht: *La comedia de la vida y Kuhle Wampe*

A través de la figura de Brecht podemos encontrar otro ejemplo de crítica satírica dentro del espectro político de la izquierda. Para Brecht, en el escenario de entreguerras, “la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología” (citado por Benjamin, 1975, p. 150). En esta lucha de contrarios, la praxis de Brecht, cercana a las reflexiones de Walter Benjamin, consistirá en elaborar un enclave crítico que escape del antagonismo ideológico y de la pátina política o *Tendenzkunst* (arte de tendencia) que extendía por todo el arte objetivista.

La reconsideración del cine como medio con posibilidades artístico-políticas va a conectarse con el legado de Kraus en tanto que el lenguaje, entendido como medio o como técnica, “enriquece las posibilidades de

expresión” (Brecht, 1979, p. 126). En el caso del cine producido por la izquierda, va a ser difícil encontrar prácticas realmente ácidas y transformadoras dentro de infraestructuras industriales que supongan ir más allá de las doctrinas de propaganda o de los mismos parámetros comerciales en los que funciona el cine hegemónico (Welch, 1981, p. 16).

De la incursión de Brecht en el cine habrá que determinar si realmente hubo oportunidad de casar sus teorías con los métodos de trabajo que la industria permitía. Curiosamente, fue él quien, consciente de esta incompatibilidad entre la existente industria del cine y sus apuestas críticas, tomó partido en la adaptación al cine de su sátira anticapitalista: *La ópera de cuatro cuartos* por la compañía Nero Films y Warner Bros, de la que se derivaría el texto *La ópera de cuatro cuartos: un experimento sociológico* (McCormick y Guenther-Pal, 2004). A partir de ese experimento fallido, Brecht llevó a cabo un análisis sobre las condiciones económicas de la producción artística. Tras el éxito de su obra en el teatro, la Nero había visto rentable su adaptación al cine, así que se hizo con los derechos y con la ventaja de renegociar con Brecht el guión y la dirección.

La Nero, a cargo de Heinrich Nebenzahl y Richard Oswald, había adquirido cierta fama por ser menos autocrática que otras productoras en el modo de gestionar la realización de filmes y dejar vía libre a los directores, siguiendo la estela que marcó Eric Pommer anteriormente con sus *films de calidad*. En esta compañía, cercana a los grupos de izquierda, trabajaba gente como G. W. Pabst, Fritz Kaufmann, Harry Piel o Robert Land. Pero a pesar de las supuestas libertades otorgadas a la hora de diseñar la película, Nebenzahl y Brecht no llegaron a ningún acuerdo sobre el proceso de producción y en agosto de 1930 la Nero rompía el contrato alegando factores económicos y políticos (Murray, 1990, p. 164) y le ofrecía a Béla Balázs finalizar el guión. Balázs y Pabst intentarían suavizar los métodos del Brecht aplicados a la *Umfunktionalierung*: una refuncionalización de piezas del repertorio teatral establecido. Brecht pretendía desarticular así la tendencia natural de la audiencia a identificarse con los personajes presentando los problemas argumentales bajo una forma completamente paradójica.

A partir de las desavenencias con la Nero, Brecht escribe su manifiesto desmantelando el debate cultural imperante que se veía sometido al binomio del cine como arte o industria: “It is not true that film needs art unless one creates a new idea of art” (citado por McCormick y Guenther-Pal, 2004, p. 117).

De este modo Brecht entiende que el desarrollo de un arte materialista ha de pasar primero por la comprensión de esa máquina social que es la realidad del cinematógrafo y, sólo después, emprender la tarea de transformar el mecanismo de esa máquina. De la lectura de estos fragmentos se desprende que la idea de máquina en Brecht funciona también como aparato, en el sentido institucional del término; este aparato regula y articula una serie de dispositivos que van desde lo representacional y lo tecnológico hasta sus determinaciones industriales. De este texto, se desprende, en nuestra opinión, una de las ideas más novedosas de la praxis brechtiana. Se tratará de detectar sobre qué mecanismos, tanto discursivos como materiales, descansa la industria cinematográfica para poder actuar políticamente en ella.

La crítica de Brecht intenta defender la necesidad de hacer posible las transformaciones en el interior del aparato para permitir el trabajo sobre la “superficie” del lenguaje. De forma cercana a Siemens, el objetivo primero era atender al proceso de transformación⁵ que ofrecen las producciones culturales en su medio (cine, radio, teatro), y atender a sus propias posibilidades más que abogar por un futuro teleológico a favor de cierta idea sobre el arte o el arte político. El carácter del manifiesto es de una gran agudeza en tanto que se encarga de desarticular todos los clichés y tópicos extraídos de la crítica de la época tales como: “El Arte contra el cine”; “El cine es un arte”; “La demanda del público”; “Cine como mercancía”; “Cine como distracción”⁶; “La dimensión humana debe jugar su papel en el cine”; “El film debe ser el trabajo de un colectivo”⁷; “Una película puede ser reaccionaria en el contenido y progresista

5 De esta comprensión de la totalidad material que afecta a los productos cinematográficos o artísticos, nos llevaría a comprender, según Brecht, su significación más profunda que consiste en “allowing nothing to be unrelated to anything else, but in connecting everything, just as it also delivers all people up to all people; it is precisely and quintessentially the process of communication.” (citado en McCormick y Guenther-Pal, 2004, p. 122).

6 En este punto sobre la división capitalista entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo es interesante ver cómo Brecht, al comentar que el error no consiste tanto en entender el arte como algo abocado a la esfera de la producción como en entender que el arte puede crear una esfera al margen del sistema, introduce el concepto de *Einbeutung* o *implotación*. En este sentido, el espectador que va al cine o al teatro en calidad de espectador pasivo es un “explotador y un holgazán”, es víctima de una *implotación*, ya que actúa tanto como explotado y como explotador (citado en McCormick y Guenther-Pal, 2004, p. 123).

7 Brecht aquí habla del sentido “colectivo” utilizado por una industria cinematográfica que emplea

en la forma”; “La censura debe ser abolida por razones artísticas” y “La obra de arte es la expresión de una personalidad”.

Brecht se sintió atraído por el sustrato paródico del cine ya desde su juventud, del mismo modo en que lo hizo la novela policíaca al inicio de su carrera como dramaturgo. A sus veintitrés años, en 1921, intenta una carrera como guionista *Drei im Turm (Tres en la torre)* junto a Caspar Neher, comedia sobre un triángulo amoroso, parodia de *La danza macabra* de Arthur Strindberg, un guión satírico sobre la figura autoritaria en el *Gabinete del Dr. Caligari: Die Brillantenfresser (El comedor de diamantes)*; o en *Das Mysterium der Jamaika-Bar (Los misterios del bar Jamaica)*.

En 1922 Brecht se dedicará ya por completo al teatro hasta que un año después surge la posibilidad de rodar un corto escrito por él: *Mysterien eines Frisiersalons (1923)* (Los misterios de una peluquería), junto a Erich Engel y con Karl Valentin, una comedia que narra el desastroso funcionamiento de una peluquería; y una filmación de la obra teatral *Mann ist Mann* (con Carl Koch, 1931), que ponía en crisis nociones del drama expresionista en torno a la individualidad, que se encontraban en el *Die Wandlung, Das Ringen eines Menschen* de Ernst Toller y que podían ser vistas como una apología a uniformización comunista (Lyon, 1994).

Igualmente, el carácter ligeramente escandaloso que suponía introducir los géneros populares en el teatro (como el *slapstick* en el caso de *Mann ist Mann*) funcionaba también en la aceptación del carácter popular del medio cinematográfico. Ello configuraba un primer tono satírico en rechazo de todos aquellos valores de clase media-alta en torno a la redención artística.

A finales de los años veinte, gracias a la aclamación de los *Zille Films* y *Mutter Krausens*, parecía que la Prometheus –productora cinematográfica del conglomerado Muntzenberg– estaba empezando a despuntar cualitativamente, aunque los desgastes de la crisis intensificados por la transición al sonoro acabarán por disolver la empresa en 1932. De todos modos, en 1931 la empresa se lanza a planificar el único largometraje en el que Brecht, aparte de elaborar el guión, participará en su casi totalidad: *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*

la división del trabajo. Para el autor el trabajo colectivo es una idea progresista, pero no lo es en cuanto esta idea justifica el trabajo artístico como aquel que es especial porque introduce lo único o lo original dentro de la esfera de gestión productiva y jerarquizada del capitalismo.

(*Kuhle Wampe* o ¿A quién pertenece el mundo?). Se trata de la primera película sonora de la *Prometheus*, con ayuda de la AIT, y la última de toda su trayectoria así como también el punto final de una larga década de desarrollo de cine de izquierdas que no se retomará en Alemania hasta veinticinco años más tarde.

Kuhle Wampe revela los déficits sintomáticos de parte de la izquierda en la crisis social de finales de los años veinte, sobre todo en lo que se refiere a la fuerte polarización entre socialdemocracia y comunismo, acusados por ello de descuidar el ascenso del nacionalsocialismo. Sin embargo, para el objetivo de nuestra investigación, *Kuhle Wampe* quizás represente uno de los casos más interesantes debido a la conjugación de varios aspectos: la sátira realizada a través del montaje, el juego con las posibilidades de la técnica cinematográfica, la puesta en escena de la materialidad de la ciudad obrera y la crítica política. Todos estos elementos convierten a *Kuhle Wampe* en un caso paradigmático del devenir satírico en contacto con la Nueva Objetividad.

De hecho, *Kuhle Wampe* introducirá en la praxis la teoría, superando el concepto clásico de ideología y visibiliza los modos de representación institucionales, poniéndolos en crisis. Además de intentar una reorganización del trabajo frente a los modelos de la industria cultural convencional, la realización del film conseguirá superar el enclave del prototípico cine de propaganda y anticipa rasgos que se darán en el cine moderno.

La dirección la llevaría a cabo Slatan Dudow, un director búlgaro formado en las filas soviéticas de Piscator, Eisenstein y Mayakovsky, que pronto comenzaría a trabajar sobre los textos de Brecht para alguna pieza teatral. El equipo contó con la participación de los miembros del Club deportivo Fichte (integrado por simpatizantes), además de la banda sonora, realizada por uno de los vanguardistas del KPD, Hanns Eisler, con quien Brecht compartía el interés por el jazz y la música folklórica. *Kuhle Wampe* destacó por ser una película de producción colectiva, que se debe tener en cuenta no sólo el factor político que la significa contra el modelo productivo de los estudios, sino también debido a las precarias condiciones de producción en las que se encontraba la *Prometheus* a finales de la década y que la obligaban a pedir ayuda voluntaria.

De todos modos, la colaboración con los círculos obreros y grupos teatrales le permitía a Brecht nuevos medios para poner en práctica el efecto de distanciamiento, siendo la única vez en la que Brecht participaría en todas las fases de la producción.

Recordemos también el cambio operado en la política cultural del círculo comunista gracias a las actividades de la AIT en la importación de la vanguardia soviética y de la Prometheus a partir de 1926 con el éxito de *Mutter Krausens*. *Kuhle Wampe* tomará elementos de Heinrich Zille como en *Mutter Krausens*: el entorno urbano suburbial, el suicidio, el asunto amoroso, el tiempo de ocio de la clase obrera, la emancipación de la hija a través de la política... Sin embargo, en cuanto a la apertura en la política cultural del KPD hacia posturas más experimentales, *Kuhle Wampe* representaría el único y más serio intento de investigar el sistema representacional y significativo del cine y sus posibilidades cognitivas en el espectador: una dialéctica entre formas políticas y el contenido social que constituyen las relaciones imaginarias del espectador como agente participativo en el proceso cognitivo (Silberman, 1995, p. 38).

Brecht organizó *Kuhle Wampe* a modo de pieza teatral y de forma muy sistematizada. El guión constaba de tres actos (el tercero no será anunciado en la película pero sí consta en el guión de Brecht): I. Un desempleado menos; II. Los mejores años de un hombre joven y III. La historia de la bailarina Mata Hari; además de un epílogo final que clausura el film. Cada uno de los actos, siguiendo con el método de Karl Kraus, se articulará en torno a uno o varios titulares aparecidos en prensa; éstos detonan la acción que compone cada acto menos en el segundo, donde la lectura de un artículo sobre Mata Hari se yuxtapone y genera un extrañamiento sobre el montaje de imágenes de productos alimenticios mientras la Sra. Bönike intenta ajustar la lista de la compra.

Vemos una sucesión de planos supuestamente del barrio de Wedding e inserciones de titulares de la prensa diaria: “veinte semanas en vez de veintiséis” (*Vossische Zeitung*, 2 de octubre de 1931); “2.5 millones sin trabajo, el resultado de las políticas de Schachts”; “De 3 a 4 millones de desempleados”; “Al menos 5 millones de desempleados”, etc. En escenas posteriores tiene lugar el suicidio del hijo de la familia Bonike, ante su situación de desempleo. A diferencia de otros films que tratan el prototípico motivo del suicidio obrero (*Mutter Krausens*), en *Khule Wampe*, el montaje fragmentado evita la dramatización de la escena. La secuencia inmediatamente posterior del salto al vacío, se articula mediante una sucesión de planos que de forma indirecta aluden a la muerte del suicida recopilando marcha atrás los objetos depositados y seguido de otra sucesión de planos donde diversos vecinos,

niños u obreros del barrio incorporan comentarios del suceso. De este modo, cada plano introduce frases típicas generando una acumulación que lleva de nuevo a un extrañamiento frente al lenguaje y un distanciamiento frente a lo trágico.

La última aparición de una vecina anónima mirando a cámara: “Un hombre tan joven. Tenía por delante los mejores años...”, dará paso, no sin sarcasmo, al segundo acto: “Los mejores años de un hombre joven”. En una usual dicotomía germana ciudad-campo ya vista en otras ocasiones, el segundo acto abre con una sucesión de tomas documentales e idílicas del bosque también acompañados por la música de Eisler que quedarán interrumpidas cobrando un sentido inverso al propuesto inicialmente debido al plano contrapicado del juez que dicta sentencia: la familia Bönike es obligada a abandonar el apartamento por impago. La sentencia en la banda de sonido se superpondrá a las imágenes de la mudanza de la familia.

Ya de camino al campamento donde la familia invitada por Fritz, el novio de Annie, volveremos a encontrar el juego de yuxtaposiciones satíricas entre la banda de sonido y las imágenes en movimiento. Aquí se trata de la disonancia generada mediante el sonido de un programa radiofónico de marchas militares y la instalación de los Bönike en el campamento Kuhle Wampe. Con la llegada al campamento, Dudow-Brecht vuelven a hacer uso de la radio vs. imagen, un locutor relata las maravillas del asentamiento mientras a través de la imagen intuimos la miseria del lugar:

A una hora en autobús desde la ciudad de Berlín, instalado entre la pradera y el bosque junto a las atractivas orillas del Lago Müggel, no demasiado lejos de las colinas, está la colonia Kuhle Wampe, el campamento más antiguo de Alemania. Fue establecido en 1913 con entre diez o veinte tiendas. Después de la Guerra sufrió una expansión tal que ahora comprende unas noventa y tres tiendas en las cuales hay alojadas trescientas personas. La esmerada limpieza de la colonia y sus alrededores es remarcable. La colonia Kuhle Wampe Club es miembro de la Organización Central de Clubs de Playa. La relación del Club con las autoridades es también buena (00:21:08).

Vemos pues que el gesto satírico operado a través del montaje y sonido y la rotura del *découpage* clásico no constituyen accesorios gratuitos del film sino que articulan toda la narrativa desde el principio hasta el final, no tanto como efecto de shock o agitación sino como elementos gramaticales que tejen una crítica del discurso.

En el tercer acto tendrá lugar la final politización de una Annie independiente. La chica cree estar embarazada y se lo comunicará a su compañero, quien de mala gana y empujado por las circunstancias socio-culturales decidirá casarse con la chica. Ante esta decepcionante reproducción social de la institución familiar, Annie decide escapar sola y enfrentarse a su nueva vida. Una postura que por otro lado no deja de ser un gesto político relevante, pensemos que en films anteriores como *Mutter Krausens*, la heroína se politizaba sólo a través de, y gracias a, la autoridad de la figura masculina.

De vuelta en la ciudad y acogida por una amiga, Annie se verá introducida en un grupo de jóvenes comunistas. A partir de ese momento, la sección final que se abre de nuevo con el leitmotiv del *Solidaritätslied*, presenta otra vez la ciudad y la fábrica en contraposición a la secuencia del bosque; sin embargo, el relato final deja de representar individuos para representar a la masa politizada. Ya no volveremos a ver a los personajes aislados sino en multitud a través del grupo de jóvenes militantes entre los que se encontrarán los reconciliados Annie –quien se va a encargar de sostener la familia con su trabajo– y Fritz.

A través de la participación en una competición deportiva, el típico cierre con mitin político es sustituido aquí por el montaje de los diversos deportes y una canción sobre la solidaridad obrera. En este sentido, el paso que da *Kuhle Wampe* más allá de la pauta prototípica militante o del film de Piel Jutzi lo encontramos en ese juego entre sonido e imagen antes que en una apelación directa a la política del KPD. Además, la politización de la heroína no es el elemento que clausura el relato; es cierto que el cierre vendrá dado por un motivo teatral, a modo de coro, donde el grupo teatral *Das rote Sprachrohr*, formando un semicírculo, canta el “Megáfono rojo, la voz de las masas oprimidas”, ahora sí, cerrando con el clímax propagandístico.

Sin embargo, Brecht-Dudow introducirán un epílogo final menos pomposo a favor de la satirización de ciertos lugares comunes. La última escena, con la vuelta a casa de los trabajadores, nos sitúa en el interior del vagón

donde se expondrán diversas voces encarnadas en diversos tipos reflexionando acerca de una noticia aparecida en el periódico sobre la quema de 25 millones de libras de café en Brasil. De nuevo, un titular en prensa sirve para representar los lugares comunes del lenguaje o ciertos referentes de la realidad política alemana, entre los que se encuentra un conservador de sospechoso parecido a Hitler: “¿24 millones de café puro quemado? ¡Eso no es más demagogia!”. La serie de comentarios sobre la veracidad o no de noticia, sobre las causas de ésta, desentonarán con otros planos de amas de casa: “Debes saber que el café nunca tiene que llegar a hervir, si hierve se estropea”.

Deciden exponer las causas de la crisis alemana pero a través de una incursión socrática a base de preguntas y respuestas que sirven para apuntar a diversas cuestiones sobre política internacional. Se visibiliza así la necesidad imperialista del país para sostener el sistema de precios o la asunción de valores culturales e ideológicos de “clase media” entre la clase obrera que, por un lado, eran efecto de las aspiraciones de los obreros frente a la inestabilidad de la República y, por otro lado, suponían el calado de cierto discurso de armonía social y homogenización de clases elaborada desde el Nacionalsocialismo (Silberman, 1995, p. 40). Además, se pondrán de manifiesto, mediante el juego dialéctico, lo absurdo de ciertas aseveraciones. Este recurso satírico se nos ofrece como otro de los enclaves críticos que componen *Kuhle Wampe* al margen del usual tono dirigista de algunos panfletos políticos.

En este sentido se ubicaron las observaciones de Walter Benjamin (2008). El cine y los medios reproductibles configuraban un dispositivo capaz de desarticular los valores clásicos del arte: “su significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta (...) concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural” (p. 14). El interés de Benjamin sobre el montaje fílmico existe en la medida en que le permiten formular las *exigencias revolucionarias en la política del arte*. Lo negativo del expresionismo, de todo aquello que pueda derivar en ese ritual o carácter cúlctico, es que puede caer en una regresión reaccionaria.

Por otro lado, deberíamos apuntar también a las limitaciones usuales impuestas por la censura que nos impiden hablar con plena garantía del resultado del proyecto estético de Brecht en un film que al fin y al cabo fue revisado hasta tres veces por los censores y cortado en varias escenas, sobre todo las referentes al aborto de la protagonista.

8. Conclusiones

Tanto en *Kuhle Wampe*, como en *Berlin Alexanderplatz*, están presentes ciertos rasgos comunes al uso de la sátira. De forma directa, a través de las apelaciones a Heinrich Zille, pero también en tanto que fenómeno moderno, lo satírico como crítica basada en los juegos del lenguaje, se sirvió de la potencialidad provocadora de las vanguardias artísticas gracias al uso del montaje. Si bien la tendencia ritualista que alimentará la cultura nacionalsocialista se caracterizaba por un gusto por lo sublime y la cultura simbolista de finales de siglo, la izquierda se decantará en este periodo por los géneros populares.

Los temas de la literatura popular estadounidense habían calado en la cultura alemana. En el cine ocurrió lo mismo cuando la presencia americana de nuevas técnicas, estéticas y temáticas se hizo más patente a causa de la hiperinflación de 1923, que hizo a la industria cinematográfica de Weimar más dependiente de la inversión de Estados Unidos. El gusto por la cultura popular como potencia subversiva, no deja de estar cercano a la vanguardia de los dadaístas.

En contraposición a las cargas negativas contra la modernidad de años anteriores, tiene lugar el giro cultural de la Nueva Objetividad al que aludimos. Las razones de cambio pueden deberse a la estabilización económica de 1925 que induciría a pensar el cambio político más en términos culturales que en términos revolucionarios y de intervención directa. La introducción de medidas de contingencia para regular la importación de películas hizo ver a la izquierda la necesidad de plantearse producir sus propias películas y, consecuentemente, abrir el debate a las posibilidades de la cultura de masas. Por otro lado, la influencia de la vanguardia soviética en la República de Weimar, a través de la importación del *Acorazado Potemkin*, ofreció mayor apertura de la industria cinematográfica en materia de experimentación estética.

La proliferación de elementos satíricos en prensa y cine durante la crispada República de Weimar pueden entenderse como la aceptación de la modernidad (industrial, urbana, democrática) ante la tendencia regresiva de la simbología nacionalsocialista. De este modo, el cine podía cumplir las demandas de un arte-revolucionario por su propia naturaleza intrínseca. El montaje, cuyas demandas habían sido impuestas prematuramente por el dadaísmo, conseguía potenciar la sátira. A través del escándalo producido por

los contrastes entre significado y significante, provocando la indignación, el cine o los nuevos medios podían desarticular el carácter mítico de la cultura alemana. Incluso, en un panorama asfixiado por la retórica de la democracia liberal del SPD, las exaltaciones nacionalsocialistas, o frente a la propaganda comunista, estas formas de sátira podrían ser considerada como un punto de fuga, una forma de crítica institucional, que esquivaba apelar a valores trascendentes de verdad a favor de la puesta en crisis de los códigos discursivo, lingüístico o representacional.

9. Bibliografía

- Benjamin, W. (1975). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, pp. 115-134.
- (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Obras*, Libro 1, Vol. 2. Madrid: Abada, pp. 11-44.
- Berger, P (1998). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Brecht, B. (1979). *Diarios de Trabajo (1938 - 1955)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2004). Form The Tree-Penny Trial: A Sociological Experiment (1931). En McCormick, R. W. y Guenther-Pal, A. (Eds). *German Essays on Film*. Nueva York: Continuum-New York University Press, pp. 111-132.
- Bullivant, K. y Hinton, R. (1977). *Culture and Society in the Weimar Republic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bürger, P (2002). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burns, R. y Van der Hill, W. (1990). La política de la lucha cultural: los intelectuales y el movimiento obrero. En A. Phelan (Ed.). *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*. Valencia: Alfons el Magnanim, pp. 190-248.

- Cuevas-Wolf, C. (2009). Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield. *New German Critique*, 107 (Dada and Photomontage across Borders), pp. 185-205.
- DeMicheli, M. (1983). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Díez Espinosa, J. R. (1996). *El fracaso de una ilusión. Sociedad y cultura en la República de Weimar*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Eisner, L. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- Eskildsen, U. (1980). The A-I-Z and the Arbeiter-Fotograf: Working Class Photographers in Weimar. *Image*, 23 (2), pp. 1–8.
- Frank, M. (2004). *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*. Madrid: Akal.
- McCormick, R. y Guenther-Pal, A. (Eds.) (2004). *German Essays on Film*. New York: Continuum.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Fulbrook, M. (2015). *A History of Germany 1918-2014: The Divided Nation*. Sussex: Wiley.
- Gersch, W. (1975). *Film bei Brecht*. Berlín: Henschelverlag.
- González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S. (Eds.) (2009). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Akal.
- Griffin, R. (2010). *Modernismo y Fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: Akal.
- Huelsenbeck, R. (1920). En avant Dada: una historia del dadaísmo. En H. B. Chipp (Ed.) (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, pp. 404-409.

- Jelavich, P. (1993). *Berlin Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kaes, A. (1987). The Debate about Cinema: charting a controversy (1909-1929). *New German Critique*, 40, pp. 7-33.
- Kaes, A., Jay, M. y Dimendberg, E. (Eds.) (1994). *The Weimar Republic Sourcebook*. Los Angeles: University of California Press.
- Kocka, J. (2002). *Historia social y conciencia histórica*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Koval, M. (2012). Los últimos pasos de la novela de formación alemana: Berlín Alexanderplatz. *Luthor*, 8, pp. 35-44.
- Kracauer, S. (2008). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kuhle Wampe, oder wem gehörtdie Welt?. (1932). [DVD] DEFA Film Library: Slatan Dudow
- Loreto Vilar, M. (2011). La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38. *Revista de filología alemana*, 19, pp. 189-205.
- Lyon, J. K. (1994). Brect's Mann ist Mann and the Death of Tragedy in the 20th Centry. *The German Quarterly*, 67 (4), pp. 513-520.
- Maldonado, T. (2002). *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Mohler, A. (1959). *Die konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932*. Stuttgart: Friedrich Vorwerck-Verlag.
- Murray, B. (1990). *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: University of Texas.
- Plummer, T.; Murray, B.; Schulte-Sasse, L.; Munson, A. y Loomis (Eds.) (1982). *Film and Politics in the Weimar Republic*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Sánchez, J. A. (1989). *Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Silberman, M. (1995). The Rhetoric of the Image: Slatan Dudov and Bertolt Brecht's *Kuhle Wampe* or *Who Owns the World?*. En M. Silberman. (Ed.), *German cinema: text in context*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 34-50.
- Taylor Allen, A. (1984). *Satire and society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch & Simplicissimus, 1890-1914*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Taylor, R. (1977). Opera in Berlin in 1920s: *Wozzeck* and *The Threepenny Opera*. En Bullivant, K. y Thomas, R. (eds.), *Culture and society in the Weimar Republic*. Manchester: Manchester University Press.
- Waine, A. E. (2007). *Change in Cultural Tastes: Writers and the Popular in Modern Germany*. Oxford: Berghahn.
- Weinstein, J. (1990). *The end of expressionist: Art and the November Revolution in Germany, 1918-19*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weitz, E. D. (2009). *La Alemania de Weimar, presagio y tragedia*. Madrid: Turner.
- Welch, D. (1981). The Proletarian Cinema and the Weimar Republic. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, (1) 1, pp. 3-18.