

¿Qué tienen en común *el conde de Montecristo* y *pequeño hombre- y ahora?* reflexiones sobre el éxito popular de Hans Fallada.

Stefan NIENHAUS

Universidad de Foggia, Italia

Antes del final de la II Guerra Mundial existía en Alemania una industria cinematográfica - la UFA - que aún podía soñar con competir con Hollywood en el entretenimiento del público mundial. Y antes de la llegada del nazismo todavía había una literatura alemana que no era solo respetada como una de las muchas literaturas provinciales de una cultura global sino - con autores como Thomas y Heinrich Mann, Alfred Döblin y Robert Musil - formaba parte de las tres literaturas guías del mundo. Pero sobretodo existía otro fenómeno, hoy inimaginable: la literatura de éxito de masas, popular, todavía "hecha en casa", la literatura alemana aún podía confiar una novela "*volkstümlich*" ("nacional")<sup>1</sup> y de gran difusión. En verdad, también el año pasado (2002) los últimos libros de Günter Grass o Christa Wolf se encontraban durante meses entre los diez *bestseller* de las librerías alemanas. Pero todo el resto, las otras obras más vendidas de aficionados eran de origen extranjero. Pero ni siquiera es este el hecho que nos interesa aquí, el fenómeno inquietante (y quizás no sólo alemán) es que la llamada literatura de entretenimiento ha sido exclusivamente representada por autores de nombre Grisham, Follet, etc. Es decir, que sí, los libros de Wolf y Grass son muy leídos, pero son libros considerados difíciles, poco divertidos y seguramente ¡no *volkstümlich*, populares! Esto no es del todo un fenómeno sólo de los últimos años. Incluso el más divulgado, más importante, probablemente la novela más bella de la postguerra: *Die Blechtrommel* (El tambor de lata) de Grass es considerado un libro precioso, importante, complejo y digno del premio Nobel etc., - sin embargo a nadie se le ocurriría definirlo como una novela de entretenimiento popular, precisamente *volkstümlich* nacional. En la primera mitad del siglo XIX la situación era diferente. En particular en los años veinte y hasta 1933 (que con la llegada del Nacionalsocialismo marca el inicio de la provincialización de la literatura alemana) autores como Baum, Remarque y Fallada escribían novelas de éxito, en Alemania y en el extranjero. Vicki Baum creó con su otra maestra "*Menschen im Hotel*" (Grand Hotel, 1929) un nuevo tipo de novela, continuado por Arthur Hailey ("*Hotel*") y divulgado hasta hoy. Erich María Remarque se consolidó

---

<sup>1</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, de Salvatore Battaglia, vol. XI, p.273: "Nacional-popular (nacional-popular) que expresa los temas fundamentales de la cultura de una nación de manera accesible a la comprensión de todo el pueblo, con la finalidad de producir una clara consciencia intelectual de la identificación entre nación y pueblo, postulada como instintiva, aunque latente, en la consciencia colectiva, y hacerla emerger en vista de una actuación histórica de tal identidad (con particular referencia a la concepción de Gramsci)."

en el campo del relato bélico como la historia más leída de la I Guerra Mundial de todos los tiempos. Hans Fallada, finalmente, escribió con su relato de pequeños burgueses y de desempleo el libro con el mayor número de ventas absolutas en el siglo XIX alemán. Esto era literatura popular, pero ni Vicki Baum ni Remarque son considerados *volkstümlich*: la primera por ser demasiado internacional, el segundo debido al argumento demasiado deprimente y triste de la guerra (perdida, entre otros por los alemanes), como autor auténticamente nacional queda Fallada. Las siguientes anotaciones se detendrán, por eso, en la novela de Fallada y buscará una respuesta a la pregunta (que parece hoy día anacrónica pero no lo es por la historia anterior del aplastamiento de las literaturas nacionales): ¿qué distingue la literatura popular en el sentido de literatura de masas de una verdadera y auténtica *volkstümliche Literatur*, o sea literatura nacional?

Se la llame literatura “nacional” o “popular”, permanece el hecho de que el adjetivo está de todas formas ligado al éxito de masas. Junto a la novela de Remarque *Im Westen Nichts Neues* (Nada de nuevo en el frente occidental, 1929), la de Hans Fallada *Kleiner Mann- was nun?* (Pequeño hombre- ¿y ahora?, 1932) es la novela alemana de más éxito durante la primera mitad del siglo XX y su actual edición de bolsillo edita casi un millón de copias.

Un libro con una tirada tal ha estado siempre sujeto a los ojos de la crítica alemana, como hacía notar irónicamente el famoso crítico Friedrich Luft a propósito de Remarque: “Bueno, tan excepcional no puede ser: gusta a demasiados”<sup>2</sup>. Esta actitud ha cambiado sólo hacia el final de siglo. Mientras tanto, aunque el éxito de masas no se asocia más a la calidad inferior, no se renuncia en cambio a una distinción entre literatura de alto nivel y literatura de entretenimiento.

En sus anuncios publicitarios, una editorial grande de bolsillo ofrece dos posibilidades a sus lectores: la *literatura* y el *entretenimiento*, donde no están claros los

---

<sup>2</sup> Erich María Remarque, *Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966*, de Th. Schneider, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1944. Reinhard Zachau afirma respecto a Fallada: “La germanística de la República federal sostenía que un autor popular, siendo literariamente inferior, no podría ser digno de consideración: Fallada estaba incluido entre los autores poco serios de la literatura de entretenimiento” (Reinhard Zachau, *Hans Fallada als politischer Schriftsteller*, New York, Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1989, pp. 2 sg.). También Viki Baum tiene un inmediato similar maltrato por parte della crítica literaria y casi no fue considerada como autora alemana (cfr. Johann Holzner, *Zur Ästhetik der Unterhaltungsliteratur im Exil. Am Beispiel Viki Baum*. En Stephan, por Alexander/Wagener: *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der Exilliteratur 1933-1945*. Bonn: Bouvier 1985, p. 236-249.

criterios de selección más que en lo que a la producción humorística se refiere, que evidentemente no forma parte de la literatura.<sup>3</sup>

Distinguir con claridad la calidad literaria de un texto es una ardua tarea no sólo para los editores sino también para los estudiosos de la literatura, que no han conseguido elaborar criterios seguros y unívocos para hacer reconocible la literatura de alto nivel de entre la de entretenimiento o directamente de la llamada “trivial”(plebeya). Todos están más o menos de acuerdo en admitir que entre las diferentes tendencias realmente existentes, las líneas fronterizas son algo confusas y las distinciones a menudo imprecisas. Nítidos esquematismos en blanco y negro, claras tomas de posición entre bueno y malo y la unívoca tipificación de los personajes son, básicamente, características del género trivial; sin embargo decir que la literatura trivial pueda “representar la realidad sólo de forma simplificada” me parece generalizar tanto como decir que la particularidad de la literatura de alta calidad se encuentra en el hecho de que ésta represente “la complejidad y la capacidad de transformación del individuo”, pero también “la complejidad y la capacidad de transformación de las relaciones sociales”<sup>4</sup>. La búsqueda literaria de norma se ocupa preferiblemente de motivar el sutil “placer por el texto” de una refinada élite que Roland Barthes percibía exactamente en los puntos de ruptura entre arte y trivialidad. La literatura de masas ha representado primero un problema de valoración literaria para la germanística de los años 60 del siglo pasado, después ha llegado a ser objeto de descubrimiento ideológico y más tarde ha terminado por dejar de ser objeto de reflexión teórica. Recientemente, los *cultural studies* han eliminado el problema recurriendo al principio “de la equivalencia de los textos como portadores de significado cultural”;<sup>5</sup> (personalmente pienso que poner en el mismo plano “la vida de los Santos y las biografías de los jugadores de fútbol” puede devenir si no problemático al menos confuso.<sup>6</sup>

Entre las características estilísticas de la literatura de masas, Antonio Gramsci - su primer y más grande estudioso caracterizaba la centralización del héroe como esencial.<sup>7</sup> Naturalmente pensaba en los héroes de las novelas de serie, que a los ojos del público

---

<sup>3</sup> Así por ejemplo, en un anuncio de la editorial Fischer de Marzo del 2001 que, bajo el término “Literatura” incluye los “clásicos” Heinrich Mann y Stefan Zweig, bajo el término “Entretenimiento” una novela de Svende Merian, escrita con “*molto umore da forza*”

<sup>4</sup> Peter Nusser, *Trivialliteratur*, Stuttgart: Metzler 1991, p. 127.

<sup>5</sup> Bernd Lenz, *Popular Literature and Cultural Studies*. En *Unterhaltungsliteratur: Ziele und Methoden ihrer Erforschung*. Erlangen: Universitäts-Bibliothek 1990, p. 167.

<sup>6</sup> Cfr. Lenz, op.cit.: “La vida de los santos se asimila a la biografía de los campeones deportivos y el valor expresivo, en referencia a la sociedad americana contemporánea, de una *soap opera* como “Dallas” es equiparable al de los textos narrativos de alto nivel.” Cuanto más bajo es el interés cognoscitivo de la interpretación, mayor es el número de textos agrupados en un nivel bajo de valor expresivo.

son más importantes que su autor, cuyo nombre, admitiendo incluso que sea conocido, puede ser sin más, mientras los lectores tratan de descubrir cada cosa del protagonista.

El caso de Fallada confirmaría la necesaria presencia del protagonista principal. Fallada no es autor de novelas de serie. Sus primeras obras expresionistas fueron un fracaso, tuvo éxito con la crítica a raíz de una novela ya casi neorealista *Bauern, Bonzen und Bomben*, (Campesinos, bonzos y bombas), aunque vendió pocas copias.<sup>8</sup> *Bauern, Bonzen und Bomben* descuida el principio estilístico de la centralización del héroe y, trabajando con agrupamientos de figuras, no deja emerger un solo trazo positivamente. Sólo *Kleiner Mann-was nun?* habla de una –o mejor dos- figuras principales que, a través de una minuciosa y puntual descripción neorealista, son representadas en el desarrollo de su mundo y de sus sentimientos. En este sentido es determinante, no tanto el débil Pinneberg sino la perseverante y tenaz heroína que, a partir de *Kleiner Mann-was nun?* pasando por *kleiner Mann-goBer Mann, alles vertauscht* (Pequeño hombre-gran hombre, roles intercambiados) y hasta *Ein Mann will hinauf*, (Un hombre quiere hacer carrera) en el fondo siempre se podría llamar Lämmchen.

El regreso a la centralización del héroe está unido a la renuncia, a la experimentación narrativa, como en *Goedeschal*, y a una radical reducción de la complejidad estilística: narración lineal de una historia simple y clara, frases simples con palabras simples.

Recientemente, un crítico literario, reflexionando sobre el motivo del éxito mundial de las novelas de Haruki Marakumi, destacó su simplicidad: los libros de Marakumi- según Ulrich Greiner- “cuentan historias muy simples de manera muy simple y esto produce un efecto muy fuerte. La ausencia del carácter literario aumenta la autenticidad”<sup>9</sup>

Que sea justamente lo literario lo que impida la autenticidad es un antiguo dilema que se remonta a los tiempos del debate sobre expresionismo entre Gorg Lukàcs y Bertolt Brecht<sup>10</sup>. Ciertamente es que la falta de lo que se define como literario vuelve una obra más accesible a un público con escasa experiencia en la lectura. Y también a los lectores de novelas de serie. Pero “el efecto muy fuerte” no puede ciertamente ser el resultado de una ausencia, de una falta. En la entrevista arriba mencionada, Remarque replicó a la

---

<sup>7</sup> Cfr. Antonio Gramsci, *La letteratura popolare*. Roma: Editori Riuniti 1993.

<sup>8</sup> Cfr. Jenny Williams, *Mehr Leben als eins. Hans Fallada Biographie*. Berlin: Aufbau 2002, p. 151.

<sup>9</sup> Ulrich Greiner, *Lieblinge der Götter. Weshalb der japanische Schriftsteller Haruki Murakami erfolgreich ist und sein Roman Naokos Lächeln schön wie ein Lied*. En “Die Zeit”, Nr. 13 (22.3.2001), suplemento literario, p.2.

agresión irónica de Friedrich Luft sobre el esnobismo de la crítica literaria, con las siguientes palabras: “Gusta a demasiados, y no es aburrido, también esto es importante”. Remarque estaba convencido de que en sus libros la tensión era ante todo la consecuencia de la narración escénica. También las novelas de Fallada se leen como si fuesen “escritas para el teatro”. El hecho de que los caracteres se representen en sí en el interior de la narración de los hechos, sin reflexión y comentarios, es parte integrante de la tensión narrativa. Su significado - y quizás la verdadera causa de su efecto- esté en la falta de una solicitud de valoración (moral) independiente de la trama narrativa. La centralización del héroe, narración clara y lineal a través de un lenguaje simple, tensión realizada por medio de la descripción escénica y además subdivisiones narrativas no demasiado largas, como requiere la imprenta de las novelas por capítulos: estas son las condiciones indispensables para un éxito de masas, pero para nada suficiente para motivar la *Volkstümlichkeit* de un texto.

¿Por qué l’*Abendlied* de Matthias Claudius deviene “el más amado y famoso entre los cantos populares alemanes”? se le ha preguntado a Heinz Rölleke recientemente en una conferencia, y su respuesta ha sido que Claudius había conseguido en este caso presentar “simples observaciones y enseñanzas de una fe segura en un lenguaje lineal y comprensible para todos”<sup>11</sup>. ¿Quién no se acordaría de Brecht hablando de esto? De hecho Brecht trataba de distinguir lo que es popular de lo que es folklore, afirmando que “el pueblo no desea ser popul-ar”.<sup>12</sup> Por otra parte caracterizaba positivamente (polemizando contra Rilke) la calidad del *Volkslied*, de la canción popular: “Mientras la canción popular dice de forma simple algo complicado, los imitadores modernos dicen cosas simples ( o estúpidas) de manera simple”<sup>13</sup> . Casi con las mismas palabras del juicio de Brecht sobre las específicas cualidades de la canción popular se expresa Johannes Becher en el discurso fúnebre para Hans Fallada: “Sabía volver accesible y comprensible lo que es extraordinario y problemático a través de un lenguaje sencillo y popular”. Llegar a escribir en la “caída de la poesía popular”, así como Rilke- sigue Brecht- no significa absolutamente ser popular, de hecho no es suficiente “dar, gracias a

---

<sup>10</sup> Recordemos la victoria de la postura “realista” que llevó a la fatal condena de Kafka, Joyce, Dos Passos y otros por parte de la crítica marxista y, dentro de la literatura alemana occidental, al “héroe típico” neoclásico y poco ...¡popular!

<sup>11</sup> Heinz Rölleke, *Eine “Stimme des Volks im Liede”?* Zum, *Abendlied’ des Matthias Claudius*. En: *La Poésie est dans la Vie* de Marion Steinbach y Dorothee Risse. Bonn: Romanistischer Verlag 2000, pp. 265-273. Durante su investigación Rölleke subraya el hecho de que el más importante criterio de reconocimiento de la “popularidad” de un “*Volkslied*”, sea su “imprescindible unión con la melodía” (op. Cit., p. 272) y a propósito recuerda la contabilidad posterior, condición necesaria para la difusión y la afirmación del “*Lied*”.

<sup>12</sup> Brecht usa un juego de palabras difícilmente traducible: “Das Volk wünscht nicht türlich zu sein.” La desinencia “türlich” está en asonancia con “dümmlich” = estúpido.

un artificio estético, la impresión de que el pueblo cantaría así: por el contrario el punto es: escribir así como el pueblo sentiría y pensaría”. Pero si el pueblo no posee más fe cierta alguna (sea cual sea la bandera) y nadie puede ofrecerle una, entonces ¿ a dónde llega aquella “razón” que, según Brecht, el pueblo trataba de encontrar en los textos?

En referencia a la novela de entretenimiento quisiera recordar aún las reflexiones juveniles de Gramsci. Oportuna queda la idea de Gramsci de que contentarse con la indicación según la cual la literatura popular crea y satisface ilusiones es poco clarificante, mientras se va aclarando qué ilusión específica se suscita. Es demasiado simplista sostener que el análisis de esta específica ilusión sería igualmente inútil en cuanto conlleva “un análisis diferenciado sobre el sabor” de pan de tostar y pan para hamburguesas: “se compra esto porque a grosso modo satisface las expectativas cada vez”, ha escrito recientemente un crítico en la tercera página de un periódico<sup>14</sup>. Un gesto de tal desprecio se lo puede permitir sólo quien se considera un sacerdote del templo de la intocable cultura de élite. Quien en cambio quiere comprender en qué consiste el éxito de aquella “cosa”, debe afrontar el esfuerzo de preguntar más precisamente cuáles son en verdad las expectativas que se satisfacen . Evidentemente en los textos de Fallada no se trata de la misma satisfacción de deseo similar a un sueño de ojos abiertos como en el caso- preferido por los estudiosos de literatura trivial- en el cual se suscita una ilusión de las novelas de amor rosa o parecidas<sup>15</sup>. La simple determinación de la función psicológico-social no comprende las singulares, distintas calidades del relato de entretenimiento popular, y esto se comprende fácilmente si se piensa al hecho de que *Im Western nichts Neues* ciertamente no ha suscitado la misma ilusión específica de *Kleiner Mann-was nun?*.

Refiriéndose a la hipótesis de Gramsci por una teoría de la literatura popular se olvida a menudo un elemento biográfico muy importante: muchas de estas reflexiones teóricas sobre la literatura popular son de la cárcel fascista. Gramsci no ha dado ni una definición ni una motivación al fenómeno. Su punto de partida fenomenológico era el material de los innumerables relatos, que le llegaban a las manos y que le provenían de la biblioteca de la prisión en la que estaba recluído. La elección que le ofrecía aquella biblioteca lo llevó a reflexionar sobre la razón de la popularidad de Dumas y la exclusividad en cambio de D’Annunzio o Pirandello. Además, la novela en la que más de uno piensa, no por casualidad es *El conde de Montecristo*: la historia del hombre en

---

<sup>13</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, p. 505.

<sup>14</sup> Jürgen von Rutemberg, *Der neu Erfundene*, en “Die Zeit” n.46 (7 nov. 2002), p.44.

prisión injustamente y que después de una rocambolesca fuga se venga despiadadamente de sus perseguidores... En pocos casos se consigue caracterizar la ilusión específica como en el caso de Gramsci. Reconocimiento de la propia situación y específicas diferencias a ese respecto constituyen sin embargo la condición de base de cada experiencia de lectura y no se ha dicho en absoluto que el entretenimiento brote exclusivamente de la oferta de identificación. En las reacciones de los lectores a las páginas de *Kleiner mann-was nun?* publicado en la "*Vossische Zeitung*" que el editor Rowohlt utilizó en 1932 para la campaña publicitaria de la edición del libro, son numerosos los comentarios que testimonian su autenticidad, las cartas fueron impresas en facsímiles y después transcritas. Encontramos frases del tipo: "Tenemos que decir que nos sentimos como sus hermanos, puesto que amamos a los hijos que su tierno corazón ha creado, a Lämmchen y a su chico y al querido Murkel, y hasta al ambiguo Jachmann hemos encerrado tan robustamente en nuestro corazón que sus alegrías, sus sufrimientos y miedos han llegado a ser las nuestras". Una carta empieza así: "También yo soy sólo un Pinneberg"<sup>16</sup> ...

Junto a estas experiencias de identificación, el texto ofrece experiencias de diferenciación que resultan del hecho de que el lector pertenece o al tipo del Pinneberg feliz, todavía sin destruir, o que, a través de la figura femenina de Lämmchen, es comparado con una potente figura de oposición a la miseria colectiva. Con Lämmchen, la primera de una larga serie de heroínas a la captura de la lucha por la supervivencia cotidiana, la obra de Fallada muestra la tendencia al "más fuerte sentimentalismo" que, según Siegfried Krakauer, se escondía detrás del "fingido rigor" del neorrealismo<sup>17</sup>. Sin embargo, sin una figura brillante como ésta, el realismo, a menudo brutal, de la novela de entretenimiento no sería ni siquiera soportable. Y por el contrario lo es porque Fallada se atiene a un obstinado optimismo del pequeño burgués oprimido, cuyo mundo que lo rodea se desmorona inexorablemente. Un autor popular debe narrar cosas complicadas de manera sencilla, pero debe también conocer el límite de tolerancia y, en la descripción de la negatividad, dejar al lector abierta la esperanza en la fuerza de resistir. La ilusión específica ofrecida de manera convincente desde la primera novela de Fallada, consiste en la reconfortante fábula de la posible victoria moral de la unión fundada sobre el amor en los paralelismos de la sociedad guiado sólo por el interés y el

---

<sup>15</sup> Cfr. Nusser, op.cit., p. 101.

<sup>16</sup> *Der Leser hat das Wort! Aus den Briefen an den Dichter Hans Fallada über seinen Roman Kleiner Mann was nun?* Werbebroschüre. Berlin: Rowohlt.

<sup>17</sup> Siegfried Krakauer, *Die Angestellten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, p. 96.

beneficio. Esto no tiene nada que ver con la solución política- sea de cualquier tendencia.

También a los lectores que, inmediatamente después de la publicación de *Kleiner Mann-was nun?* le pedían consejos como si fuera un oráculo de sabiduría, Fallada siempre ha mostrado su paciente, pero no por esto menos evidente perplejidad. En su obra no se encuentra la respuesta a la pregunta irónica de Kästner sobre el elemento *positivo*- al menos si se quiere entender con esto una receta para la solución de la miseria social. Pero aquí no hay sólo una “mirada fría” del neorrealismo que se vuelve hacia la realidad.<sup>18</sup> De hecho, mientras Kästner deja ahogarse a su héroe en el intento de salvar una vida humana (*Fabian*, 1931), mientras Franz Biberkopf es aplastado por el poderoso mecanismo de la gran metrópolis (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) y a la “infancia de seda artificial” de Irmgard Keun (*Das kunstseidene Mädchen*, 1932) no queda al final más que la soledad ahogada en el ajenjo que vemos representado en la figura de Otto Dix- delante de esta oprimente comitiva de fracasos Lämmchen y su chico se abrazan bajo un consolador cielo estrellado. Respecto a las historias de decadencia y ruina de la época de Weimar, la insistencia de las historias de Fallada en un núcleo de esperanza en el contexto de un realismo crudo y para nada adornado, representa una excepción. Una excepción que confiere justamente a su novela popularidad.

*Kleiner Mann-was nun?* permanece no sólo como novela de éxito sino que es todavía ahora el libro que casi todos los lectores alemanes han leído y aman, luego demuestra para estos la “razón” en el sentido de Brecht, después de que Fallada en esta obra, oponga de forma todavía más creíble la imagen realista del mundo de los empleados y desocupados- es decir a una objetividad negativa-, a una obstinación y una integridad moral individual. Ha vuelto a dar vida a la temática de la miseria limpia en el contexto de la sociedad industrial actual, sin aparecer sin embargo ridículo. La masa de los modernos lectores ciudadanos no era más alcanzable, en la república de Weimar, por la consolación religiosa: mientras el mensaje consolador que Fallada transmite a través de la solidaridad de la pareja que se ama, la pequeña familia que como una fortaleza resiste al mundo enemigo conseguía entonces alcanzarlos. Al final de estas reflexiones sobre “narrador y cronista alemán popular”<sup>19</sup> Hans Fallada, quisiera recordar otra- para

---

<sup>18</sup> Cfr. *Der Kühle Blick: Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*. De Wieland Schmied. München: Prestel 2001.

<sup>19</sup> La fórmula “volkstümlicher deutscher Erzähler und Chronist” está escrita en la tapa de la actual edición de bolsillo de *Kleiner Mann-was nun?*



mí más importante- observación de Gramsci que, refiriéndose al gran éxito de Víctor Hugo, destacaba que, cuando un gran narrador dice lo que el pueblo se espera, este lo prefiere.

(versión castellana Mar Márquez Espinos)