

LA ÓPERA DE LOS TRES PENIQUES: LA POLÉMICA ADAPTACIÓN DE UNA OBRA REVOLUCIONARIA POR MARTA MUÑOZ AUNIÓN

MARTA MUÑOZ AUNIÓN es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Hispalense (Sevilla). Actualmente forma parte del grupo de investigación *Geschichte des Bundesrepublikanischeskino* en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt, donde también realiza la investigación para su tesis doctoral sobre el cine en el Tercer Reich.

El director austriaco G.W. Pabst realizó en 1931 una película que si bien no respondía a los cánones teatrales ideados por Brecht proponía una versión simpática, alejada de la crítica social original del texto. El filme, rodado con grandes medios y utilizando la nueva técnica sonora, no obtuvo entonces el éxito esperado y yace hoy olvidado como tantos otros de su época, lo que parece dar la razón a Bertolt Brecht y Kurt Weill, que ya desde antes de que fuera rodado demandaron a la productora mostrando su desacuerdo con la forma en que se pensaba llevar la adaptación de su obra al cine. La sentencia de los tribunales, contraria a sus pretensiones, y la película son el reflejo de la conflictiva relación entre cine, ideología, capital y política establecida en Alemania durante la República de Weimar.

Los últimos años de la República de Weimar representan desde la perspectiva actual uno de los periodos más caóticos y conflictivos de la historia europea del pasado siglo. De nacimiento apresurado y difícil y con un final que marcaría los acontecimientos de las siguientes décadas hasta nuestro presente, sigue planteando dudas y preguntas acerca de sus logros y el espíritu que la caracterizó en sus catorce años de existencia. En medio de las grandes revoluciones ideológicas, tecnológicas, sociales y políticas que marcaron la época asistió a su propia decadencia y ocaso entre los tumultos del nacionalsocialismo y el olor de una nueva guerra cercana. Es éste un final poco honorable para ser olvidado por la historia. Al respecto, se puede afirmar que la República de Weimar no se hundió debido a un golpe de estado ni a un error en el procedimiento legal. El nacionalsocialismo fue un producto de este mismo sistema y fue en él donde encontró apoyo

financiero, seguidores y ejerció su influencia. Alemania creyó en el mensaje nazi. Éste era por otra parte inevitable y aparecía en prensa, radio, revistas y películas. El *Führer* supo sin lugar a dudas cómo llegar a las masas y atraerlas a su teatro.

Dos años antes, el 31 de agosto de 1928, se había estrenado en los escenarios berlineses *Die Dreigroschen Oper* (La ópera de los tres peniques) y el gusto general parecía



Die Dreigroschen Oper
(La ópera de los tres peniques, G.W. Pabst, 1931).

ser muy distinto de aquél al que poco después apelaría el nacionalsocialismo con enorme respuesta popular. Esta obra con texto de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill tuvo un éxito sin precedentes en Alemania y el resto de Europa a pesar de su espíritu crítico y de su carácter liberal, poco acordes con el gusto de la burguesía y las clases dominantes en aquella época. Gustó a un público heterogéneo y la crítica quedó cautivada por su arriesgado vanguardismo. También levantó ampollas y se ganó el desprecio de los sectores sociales reaccionarios y conservadores. Fue un espectáculo popular y admirado y no tardó en ser absorbido por la sociedad a pesar de su postura provocadora e irónica. *Die Dreigroschen Oper* marcó un antes y un después en los escenarios. El texto, ágil y desinhibido, junto con la música fresca e innovadora se convirtieron en modelos a imitar y a la vez conformaron un espectáculo inigualable. Ambos autores llegaron a la cima y se convirtieron en referentes culturales de la Alemania de entreguerras. Para Brecht supuso la consagración de su teoría crítica del teatro burgués y de sus propuestas acerca de un teatro épico, dramáticamente anti-aristotélico y revelador de los mecanismos sociales. En el caso de Kurt Weill representa su confirmación como compositor de vanguardia, al mismo tiempo accesible a los gustos populares, lo que facilitó luego su éxito en los musicales de Broadway, cuando tras el ascenso de Hitler al poder tuvo que emigrar a Estados Unidos (falleciendo en Nueva York el 3 de abril de 1950).

EL CINE SONORO

También la llegada del sonido al cine se convirtió en un evento. Su aparición supuso un cambio en la estructura de la industria cinematográfica. La técnica del sonoro surge sospechosamente en un momento en que la industria sufre grandes pérdidas a nivel mundial. Desechada hasta entonces por considerarse innecesaria para el espectáculo, se implanta como la gran revolución y desde luego como algo imprescindible para recuperar al público. Fue un reclamo efectivo que tambaleó las estructuras, animó el mercado y atiborró las arcas. En Europa, la nueva tecnología es el motor de cambio para forjar una industria capitalista rentable que se sustenta en las inversiones que comienzan a hacer los grandes industriales y empresarios en el nuevo sector audiovisual. Los costes económicos que genera la imposición del sonoro acabaron con las pequeñas productoras y las salas de exhibición. El mundo cinematográfico vivió una guerra de patentes y la productora más importante en Europa hasta ese momento, Universum Film A.G (UFA), perdió el monopolio. Aparecieron nuevos competidores y aumentó la oferta de películas. En el mundo se establecieron dos enormes fábricas de sueños, repartidas entre Norteamérica y Europa. El cine se ajustaba a las imposiciones económicas y políticas de sus dueños. Se acababa el primer romanticismo del séptimo arte.

El público, por otra parte, acogió ansioso el último invento. Voz y música eran los nuevos campos de experimentación y si ya era posible ver y oír simultáneamente, no había ningún problema para que el cine ocupara el lugar del cabaret, de la opereta o incluso de la ópera. De este modo la obra de Brecht y Weill no tardó en ser reclamada para el cine.

EL PROCESO DE 'LOS TRES PENIQUES'

La oferta para convertir la obra teatral en cine vino de Tobis- Klangfilm Syndikat¹, que se había asociado en la producción con la Metro Goldwyn Mayer, y la gestión del proyecto quedó a cargo de la filial Nero A.G. La adaptación fue mal vista desde el principio

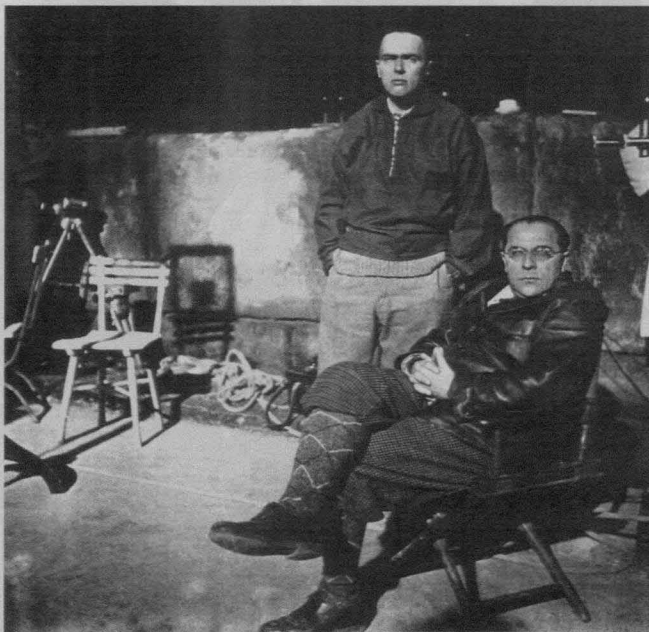
1. Esta productora estaba formada por Triegon-Musik A.G (Suiza); Küchenmeisters Internationale Mij. voor Accustiek (56%); Deutsche Tonfilm A.G Messterton y varios bancos alemanes por un lado y Klangfilm (Siemens, AEG, Polyphone) por otro. Ambos grupos tuvieron antes un largo conflicto por las patentes. A pesar de que los últimos tenían relación con la industria electrónica americana, al fusionarse con Tonbild Syndikat A.G se originó una guerra contra ésta y la UFA. Véase Ulrich Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* (Hildesheim, Geog Olms, 1988), pp. 37-38.

2. Brecht comentó al respecto que no quería «abandonar el sentido original, pero sí cambiar la fábula»; véase Wolfgang Gersch (ed.), *Film bei Brecht* (Berlín, Hanschel Verlag, 1975). Es cierto que en él procura agudizar la crítica social e incluso apunta descaradamente a las instancias más altas. Interesantes son las recomendaciones que el autor hace sobre la manera de llevar el guión a imágenes. Al respecto consúltese *Film bei Brecht*.

Pabst, sentado y su ayudante Mark Sorkin durante el rodaje.

3. Kracauer opina que la película supone un *tour de force* para el director, ya que considera a Pabst esencialmente un realizador de la vida real; véase Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* (Frankfurt, Suhrkamp, 1995), p. 251. [Hay traducción española, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Barcelona, Paidós, 1985)].

por los mismos círculos conservadores que se habían opuesto a la ópera y que continuaron amenazando con boicotear semejante 'amoralidad'. Brecht y Weill presentaron una demanda contra la productora al considerar que no se respetaba el contrato firmado originalmente. Tobis rechazó el guión escrito originariamente por el propio Brecht, titulado *Die Beule* [El chichón], por tener una clara dirección ideológica anti-burguesa y excesivamente cáustica y provocadora. Uno de los argumentos utilizados por la productora durante el proceso se refería a su neutralidad política y su intención de permanecer alejada de cuestiones de tipo ideológico. El guión de Brecht evidencia sin duda intenciones en este sentido pero también el resultado de sus reflexiones sobre el cine. Conciso, rápido y múltiple, para algunos historiadores *Die Beule* es un intento de realizar una crítica a los modos dominantes del cine de autor de la época². Una de las cuestiones que más preocupaba a Tobis, y que reaparecería a lo largo del juicio en numerosas sesiones, era la censura y la posibilidad de que la película no fuese rentable. El juicio se centró en este punto y no en el problema que representaba la posible violación de los derechos de autor. Brecht agudizó durante el juicio más y más su postura buscando desvelar la verdadera naturaleza de la industria cinematográfica y de las autoridades judiciales además de ridiculizar el término «neutralidad».



El autor denunciaba la hipocresía general al no advertirse que la causa estaba marcada por la política y que su guión era censurado por cuestiones ideológicas. Sin embargo, no ha de resultar extraño que tras dieciséis días de juicio (del 19 de octubre al 4 de noviembre de 1930), en el clima político alemán del año 1930 Brecht perdiese la causa y tuviese que pagar los costes procesales.

El guión fue escrito finalmente por Béla Balázs y Ladislao Vajda, mientras que el director al que se encargó el proyecto, G.W. Pabst, era una figura importante dentro del cine de Weimar. Pabst había hecho hasta entonces películas con un marcado contenido social y se había hecho un nombre al ser el máximo representante de la *Nueva Objetividad*, un estilo que rechazaba los excesos del expresionismo y se concentraba en la búsqueda de la objetividad con la cámara. No pareció, sin embargo, tener objeciones a enfrentarse al mundo imaginario y subjetivo del Soho.³ Para rodar *Die Dreigroschen Oper* se construyó uno de los mayores decorados de la historia de los estudios hasta ese momento. Pabst quería un Londres plagado de referentes y profusamente connotado. Una actitud lógica si tenemos en cuenta la relación del austriaco con la tradición escenográfica y dramática del

Rudolf Foster como
Macheath.



cine clásico de Weimar. Para la película se llamó a algunos de los actores que habían actuado en el estreno teatral (Lotte Lenya, que interpretó a Jenny, y Ernst Busch para el papel del organillero) y a conocidas estrellas del momento (Rudolf Foster y Carola Neher eran Macheath y Polly). Tobis apostó fuerte por la adaptación e incluso se llegó a rodar la versión francesa que, junto a una inglesa, estaba planeada para desembarcar en Europa. El texto original era de sobra conocido y en el auge del cine sonoro la



Margo Lion y Albert Préjean, en la versión francesa.

seducción de la voz y música completaban el conjunto de elementos necesarios para el gran éxito. Sin embargo, éste no llegó. La película, estrenada el 19 de febrero de 1931 en Berlín, no obtuvo ni los beneficios económicos que de ella se esperaban ni buenos comentarios de la crítica. Las primeras apreciaciones al respecto citaban la debilidad de la cinta al haber abandonado una parte importante de la crítica

social y política de la obra original. Se criticó además la puesta en escena, demasiado barroca, simbólica y recargada de metáforas en manifiesta oposición a la propuesta teatral anti-aristotélica y épica del teatro de Brecht. Se afirmó, en definitiva, que se trataba de una versión descafeinada y sin la garra de la obra original⁴. Por el contrario, la versión francesa, rodada también por Pabst con actores franceses al no existir aún la posibilidad del doblaje, se estrenó en París el 5 de abril de 1931. Los protagonistas principales eran Albert Préjean (Macheath), Odette Florelle (Polly), Jacques Henley (Tigre Brown) y Margo Lion (Jenny). *L'opéra de quat'sous*, tal y como se tituló esta versión, constituyó un gran éxito en Francia, donde la película estuvo respaldada además por un amplio lanzamiento discográfico con los temas de Weill. El proceso que había provocado la versión alemana pareció no afectar a la versión francesa y, de hecho, ésta y la obra teatral convivieron en el país vecino sin problemas.

Hoy en día, y a pesar del tiempo transcurrido, la visión de la versión alemana deja todavía cierto amargo sabor de boca. La puesta en escena deslumbra y fascina, los actores realizan un trabajo vistoso, divertido y ágil y la cámara de Pabst se mueve con desenvoltura y ritmo por ese Londres irreal y excéntrico. Algo, a pesar de sus virtudes (y no hay duda de que la película las tiene: durante los años cincuenta fue incluida en la lista de las mejores producciones de la República de Weimar) hace que la versión cojee y no entusiasme. Hay que conceder un valor a las críticas ya formuladas en la época y admitir que a la película le falta la acidez e ironía que convirtió el trabajo de

4. S. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, p. 251, critica la continuidad a la que se obliga en la película la cual «acaba con el carácter caleidoscópico y casual de las diferentes partes de la obra» y la presencia de «un decorado que oculta muchos puntos y detalles del texto». Además afirma que «la cargante hermosura ahoga la agudeza de la sátira».

Brecht y Weill en un éxito mundial. La picardía, el cinismo y el atrevimiento están ausentes. La crítica política y social en gran medida también.

LA PARTITURA DE KURT WEILL

Cabe, no obstante, concretar estas opiniones y relacionarlas con el contexto realizando un análisis del uso que se hace de la partitura de Kurt Weill en la cinta. La música fue paradójicamente uno de los elementos cinematográficos que más sufrió con la llegada del sonoro. A pesar de que a los compositores se les abría un campo casi infinito para experimentar, la política de los estudios no dejó mucho margen para intentarlo. El músico se convirtió en un asalariado más de la industria, cuya contribución no se calibraba en términos artísticos sino comerciales y de rentabilidad. El uso que se concedió a la partitura fue el de mero acompañante de las imágenes y el texto. En el mejor de los casos alcanzaba su punto cumbre con una cancioncilla popular y pegadiza que ayudaba a dar a conocer el título. Para muchos compositores esta situación representaba un atraso respecto a obras anteriores de la época muda y una humillación como artistas.



Ernst Busch como el organillero.

Éste fue el motivo de que Weill interpusiera también, al mismo tiempo que Brecht, una demanda contra Tobis. Los términos de la misma se basaban en la ausencia de respeto por la obra y por la autoría. Para Weill era importante hacer pública su queja y de paso denunciar las maniobras de la industria con respecto a las creaciones artísticas y a sus autores. En el proceso tuvo mejor suerte que Brecht y obtuvo catorce mil marcos de la época como indemnización, junto a la promesa de Tobis de respetar su obra y criterio en futuras colaboraciones. Tras alcanzar este acuerdo el músico no emitió ningún comentario sobre el resultado final de la película⁵.

5. La opinión y postura de Kurt Weill con respecto al conflicto está recogida en la correspondencia que mantuvo con diversos diarios y revistas y en los artículos que publicó en las mismas. Existe un gran número de publicaciones sobre el compositor, a las que se unen las realizadas para conmemorar su doble aniversario en el año 2000 (el 2 de marzo el centenario de su nacimiento y el 3 de abril el cincuentenario de su fallecimiento). Aquí se ha utilizado el libro de Stephen Hinton y Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften* (Berlin Oriental, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990).

Al comparar el uso que se hace de la partitura en la película se advierten cambios y la ausencia de algunas canciones. Al espectador que conozca las dos obras no le queda más remedio que preguntarse con qué criterios se llevaron a cabo estas variaciones. En este sentido se puede comenzar afirmando que la reestructuración de la obra de Brecht para ajustar su forma a un desarrollo dramático lineal apropiado a las intenciones de Pabst hace que la música se convierta en un elemento de enlace en las tres partes que componen la cinta. La figura del organillero se convierte en narrador de los hechos. Con él comienza la historia (interpreta al inicio el famoso tema de «Mackie Navaja»), continua su desarrollo y termina, utilizando la «Canción de la inutilidad del esfuerzo humano» para unir la primera con la segunda parte y ésta con la tercera. La partitura funciona como engarce y asegura la continuidad narrativa. El esquema inicio-desarrollo-desenlace es inherente a la estructura del cine clásico de Weimar y propio de los modelos narrativos tradicionales de la representación. No obstante, en el desarrollo teórico del modelo épico teatral de Brecht éste es uno de los puntos rechazados por el dramaturgo. En la obra teatral la puesta en escena es un proceso desmembrado y montado en cuadros. No es necesaria la continuidad porque no se pretende crear un efecto ilusorio, sino revelador de los conflictos que se suceden en escena. El espectador no pierde el hilo de la acción gracias a los cortes que en ésta se producen y en los que se realiza una crítica distanciada a los hechos ya acontecidos. Además, por medio de carteles que pertenecen al conjunto escenográfico se condensa la épica. Nada de esto existe en la película de Pabst.

En su adaptación el director también recurre a la partitura como elemento ilustrativo e intensificador de momentos concretos de la historia. Así, tras invitar a la Sra. Peachum y a Polly a un café, la música que suena en el local es la «Balada de la buena vida». Esta aparece sólo de forma instrumental, como ritmo de baile y sin texto. Ayuda a crear la atmósfera del lugar y su espíritu festivo. Lo mismo ocurre con la breve canción que entona Polly al despedir a Macheath en su huida. Una vez más suena la melodía, pero sin texto. La música instrumental refuerza el *pathos* romántico de la separación, que se ilustra además con un primerísimo primer plano de Polly. Queda por mencionar dentro de este aspecto el tango («Balada del proxeneta») que acompaña las escenas que se desarrollan en el prostíbulo. Es evidente que este tipo de baile tiene relación con el mundo de los burdeles: su uso contribuye a recrear la atmósfera mítica de estos locales. La música ilustrativa o de acompañamiento supone en opinión de Weill una infrautilización de las posibilidades que ofrece la unión de texto, partitura e imágenes. Para el compositor «la palabra y la música han de utilizarse con todo su significado y efecto en la formación artística de una idea». Insiste afirmando que «no puede ni debe bastar que la palabra y la música se inserten como aclaración, como apoyo del hecho, el cual podría representarse igual de bien con los medios del



Odette Florelle y Albert Préjean en la versión francesa.

6. Stephen Hinton y Jürgen Schebera, Kurt Weill, *Musik und Theater*. *Gesammelte Schriften*, p. 96.

cine mudo»⁶. Precisamente uno de los aspectos más valorados por la crítica en *Die Dreigroschen Oper* de Weill y Brecht es el uso innovador que se hace de la música.

En la película se utilizan ocho de las diecinueve canciones originales de la obra teatral y dos de ellas se repiten. Los temas eliminados son los siguientes: «Coral matinal del Sr. Peachum»; «Canción del en vez de...»; «De las contradicciones propias de la vida humana»; «Balada de la tiranía del sexo»; «Balada del proxeneta»; «Balada de la buena vida»; «Dúo de celos»; «Entonces, de qué vive el hombre»; «Canción de Salomón»; «Grito desde la tumba»; «Balada en la que Macheath pide perdón a todos»; «No seáis implacables con el crimen». Los temas que se repiten son la «Canción de boda para pobres» y la «Canción de la inutilidad del esfuerzo humano».

Cuatro de las ocho canciones utilizadas en la película cambian de personaje o cambian el momento en que son interpretadas. En la cinta es Jenny la que canta «Jenny, la de los piratas» en el burdel delante de Macheath. La «Canción de los cañones» se inserta al final, cuando Tiger Brown y Messer se unen para dirigir el banco tras el desastre de la coronación de la reina. La «Canción de Bárbara» también se interpreta en otro momento, durante la boda y no cuando es reprendida por sus padres al llegar a casa. La «Canción sobre la inutilidad del esfuerzo humano» es interpretada por el organillero en dos ocasiones, como ya se mencionó más arriba.

La eliminación y los cambios no obedecen a una voluntad arbitraria, sino que parecen guardar relación con el contexto socio político del momento y las intenciones de

la productora. No se debe olvidar tampoco a Pabst ni su estilo a la hora de enfrentarse al rodaje. Asentando el análisis en estos dos pilares se puede lograr explicar con cierta coherencia por qué existen esos cambios y su influencia en el resultado final.

CAPITAL/IDEOLOGÍA/CINE

La influencia social y política de la industria cinematográfica alemana así como la línea ideológica que en gran medida la caracteriza durante los años de entreguerras no es un tema desconocido para los historiadores y críticos de cine. Cine y política / Cine y propaganda / Cine y guerra son relaciones que se afianzan en Alemania en los últimos años de la República y que crecerán en la siguiente década. La UFA está desde 1927 en manos del industrial prusiano Alfred Hugenberg, que algo más tarde tendrá un papel relevante en la ejecutiva del partido nazi y que ya en ese momento domina el espectro audiovisual alemán al poseer uno de los grupos mediáticos más importantes de la época con numerosos periódicos, revistas, radios y salas de cine. Su gestión se caracteriza por la producción de numerosas películas de temas tradicionales, conservadores y belicistas. La UFA se encarga de levantar el orgullo nacional y promover el espíritu de lo auténticamente alemán⁷. Las pequeñas productoras independientes, en su mayoría relacionadas con los partidos de izquierda, poco pueden hacer para contrarrestar esta invasión sugerente de imágenes nacionalistas.

El sonoro exige una inversión enorme para los debilitados medios de estas productoras y de este modo tan sólo se llevan a cabo unos cuantos proyectos entre los que se incluyen algunas de las películas más interesantes de esos años⁸. Hay que citar también el grupo de productoras «a la americana», entre las que se incluye Tobis Klangfilm Syndikat, cuya estrategia se basaba en controlar el mercado con producciones de éxito asegurado y neutralidad en el aspecto ideológico. Para estas empresas cinematográficas lo más importante eran los beneficios y por esta razón había que evitar la censura, los escándalos y los altercados públicos. De sus estudios salen comedias, musicales y melodramas ajenos al convulso mundo en que se distribuyen. El cine como evasión, lugar de sueño y mentiras, un aspecto que más tarde retomará el ministro Goebbels para diseñar su plan de control y diversión en el régimen nazi. La neutralidad de Tobis demuestra ser un arma de doble filo y estar más inclinada hacia la definición que de ella hacen las autoridades que hacia la de sectores críticos al poder. La productora adoptó una actitud reaccionaria en el conflicto con Brecht, al que acusó de «arriesgar el proyecto por tendencias políticas»⁹ y eligió la línea *light* a la hora de filmar *Die Dreigroschen Oper*. Las presiones de los sectores conservadores y su prensa amenazaron desde el inicio con bloquear el proyecto si era muy subido de tono. La elección fue clara: rebajar la crítica y romantizar y desdibujar las figuras dentro de cánones tradicionales. Llevar a la pantalla una comedia aprovechando el tirón popular de la obra original, pero sin excederse en los contenidos. De la fábula brechtiana más valía olvidarlo todo. Las once canciones eliminadas son las más críticas y ácidas. Sin ellas el texto pierde contundencia y verdad. Una verdad que no debe alcanzar al gran público del cine. La masa y su control son los inicios de la propaganda totalitaria.

LA DIRECCIÓN DE PABST

A este punto hay que añadir la influencia del director en la realización de la película. Pabst es un director interesado en las figuras femeninas y en el papel que desempeñan en la sociedad burguesa, así como su relación con lo masculino. Las protagonistas del austriaco suelen ser mujeres con gran poder de seducción y en el fondo

7. Dentro de la producción realizada en estos años se hallan títulos tan

emblemáticos en la historia del cine alemán como *Das Flötenskonzert von Sanssouci*

(*Concierto histórico*; Gustav Ucicky, 1930), *York* (Gustav Ucicky, 1931), *Barberina*,

die tanzerin von Sanssouci (La bailarina de Sanssouci; Friedrich Zelnik, 1932)

o *Hitlerjunge Quex* (El flecha Quex; Hans Steinhoff,

1933). Esta última se convirtió en la película más

importante durante los primeros años de

propaganda nacionalsocialista y su visión era obligada en todos los colegios alemanes.

8. Una de ellas es la película *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?*

(*Vientes helados*; Slatan Dudow y Bertolt Brecht, 1932), cuyo guión fue

escrito por Bertolt Brecht y Ernst Ottwald. La partitura estaba a cargo del

compositor Hans Eisler. Esta cinta recibió críticas muy

positivas por la propuesta arriesgada y el tema actual, y fue retirada de los cines por la censura en 1932.

9. Recogido en Bertolt Brecht, *Schriften zum Literatur und Kunst. I. Gesammelte Werke 18*

(Frankfurt, Werkausgabe Suhrkamp, 1967), p.168.



Lotte Lenya como Jenny.

10. «Si la representación convencional del sentimiento está relacionada con la figura de Polly, entonces con Jenny se representa el carácter asociado de ese sentimiento»; Hermann Kappelhoff, *G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit; ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. (Berlín, FU Diss. 1993), p. 111. Véase también Thomas Elsaesser, «Transparent Duplicities: The Threepenny Opera (1931)», en Eric Rentschler (ed.), *The Films of G.W. Pabst. An Extraterritorial Cinema* (New Brunswick / Londres, Rutgers University Press, 1990), p. 112: «La misma ambigüedad rodea a las figuras femeninas con una importante salvedad. Mientras que Macheath representa la imagen de la masculinidad en la película, la de la feminidad está dividida entre Polly y Jenny».

explotadas por el hombre. Al respecto se pueden mencionar los papeles de la actriz Louise Brooks en *Die Büchse der Pandora* (1929) o en *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, 1929). En su enfoque, Pabst presta especial atención a las dos figuras femeninas (Polly y Jenny) que rodean al erótico y poderoso Macheath. Él es el objeto pasivo de la mirada y acciones de ambas. Una desde su condición de prostituta y la otra como esposa asumen las diferentes relaciones que han de establecer con el héroe. La película da cuenta de su separación y enfrentamiento social. Esto se advierte en la puesta en escena (Jenny y Polly pertenecen a mundos separados y no llegan a conocerse a pesar de saber la una sobre la otra)

y también en el uso de la partitura. En la adaptación se ignora además a Lucy, primera esposa de Macheath e hija del comisario Tiger Brown, al no poder definirse con claridad su relación con el protagonista dentro de la dicotomía social propuesta¹⁰. La canción «Jenny, la del pirata» pertenece en la película a la prostituta, que la canta en uno de los planos más hermosos, en el prostíbulo frente a Macheath antes de traicionarle. Esta escena refuerza la imagen típica de la fulana y su carácter malicioso y fatal. Por otra parte, se suprime la «Canción del proxeneta», que en la obra teatral expone con claridad los términos de la relación entre Jenny y Macheath y que deja clara la dominación del hombre sobre la mujer y más aún la ejercida contra las más desfavorecidas. Pabst no lleva la crítica a la pantalla. Recurre a los roles y relaciones tradicionales y los llena de humor y agilidad. Expone en definitiva lo ya existente, pero no lo analiza ni lo lleva más allá de los típicos lugares comunes. Con Polly ocurre lo mismo. La «Canción de Bárbara», uno de los temas más valorados de la pieza teatral, ocupa otro lugar en la sucesión de los hechos. En la cinta es interpretada por Polly ante los invitados a su boda para animar la celebración. En el escenario era la justificación del personaje frente al autoritarismo paternal y la ausencia de independencia de la familia. En las tablas era un tema cuyo efecto alcanzaba a todas las muchachas burguesas de la época. En pantalla es la representación de la sumisión femenina ante la mirada masculina. Aunque Brecht no se centró en la pasión amorosa y sus derivaciones en la sociedad burguesa, sí las recogió y criticó como otro modo social burgués pervertido e hipócrita. Para Pabst sirve más como marco estético que proporciona agilidad a la narración. La duplicidad moral expuesta en la película está establecida en términos

cómicos y no como una base donde montar la narración. Donde Brecht critica, Pabst celebra y exagera. No se desvela la falsedad de las convenciones sociales, sino que se encubre con una capa más de mentira enriquecida de ornamento y ficción.

El estilo que caracterizó al director austriaco, marcado por la maestría en el montaje y en los movimientos de cámara, se advierte en la película. La variedad de planos y su integración en la línea narrativa para conseguir el efecto ilusorio revelan la inclinación de Pabst hacia un cine clásico. El realizador se recrea en objetos y detalles que completan y de paso parecen enclaustrar a las figuras. La auto-referencia típica del cine de Weimar, cargada de metáforas sugeridas entre velos, espejos y luces, ahoga la crítica social del texto dramático.

CONCLUSIÓN

En este artículo se han tratado de evidenciar las diferencias existentes entre la obra teatral y su versión cinematográfica. Para comparar ambas, el uso de la partitura presenta un campo interesante y clarificador acerca de los pormenores que constituyen el contexto en este rodaje. A pesar de que no es válido como único argumento esgrimir una posible «teoría de la conspiración», sí existen suficientes evidencias para confirmar que la influencia de la productora (por respeto a la censura, temor al boicoteo o por desacuerdo ideológico) determinó el perfil de la adaptación.

La interpretación del texto llevada a cabo por el director es otro aspecto a tener en cuenta para entender las diferencias. La adaptación que firma lleva su estilo y es una muestra de su labor como director relevante en el cine de Weimar. Quizás la estética de éste no fuese la apropiada para llevar una opereta vanguardista y provocadora a la pantalla. En 35mm el argumento se deshace y se reduce a un cuento con una moraleja social ambigua. Celebrar esta película de Pabst como una cinta reivindicativa y socialmente comprometida parece una ingenuidad o demuestra un desprecio hacia Bertolt Brecht. Los niveles de experimentación con el lenguaje, la música y la representación en ambas obras no son comparables. Ignorar las presiones de la industria y minorizar el guión *Die Beule* para justificar la labor de Pabst no son herramientas adecuadas para analizar la cinta¹¹. La película es un reflejo de una época dorada en el cine europeo y una muestra ejemplar de lo que este significaba entonces. Sin embargo, se aleja de la obra original y de la fábula que Brecht pretendía representar con ella.

ABSTRACT. In 1931 G.W. Pabst adapted *Die Dreigroschenoper* to the screen. It was a nice, pleasant film that was far away from Brecht's anti-Aristotelian epic and the social criticism of the original text. The *Dreigroschenoper* film (*The Threepenny Opera* / *The Beggar's Opera*) enjoyed a large budget and one of the biggest sets ever made in Europe for a shooting. Moreover, the sound, which had recently been incorporated into movies, was a main attraction for the audience. However, it didn't have the expected success and today the film seems proved right Brecht and Weill's complaints about Tobis Klangfilm-Syndikat (the producer), which caused a very famous trial, at the end of which Brecht was sentenced to pay the trial costs. This conviction, the film itself and Brecht and Weill's reactions against mirror the difficult relationships in Germany between the film-industry, ideology, capital and politics in the period called Republic of Weimar. This article proposes an approach to the film score and establishes a comparison between the use of the music both in Brecht's play and in the movie. The obvious difference shows a manipulation of the contents to soften the play's political criticism and to lead the film into the typical aesthetics of Weimar classical cinema. ■

11. Nos referimos aquí al artículo de Philip Kemp «Mud in your Eyes» (*Sight and Sound*, vol. 8, n° 10, octubre de 1998), pp. 26-29, donde el autor asegura que la película supera a la obra original.