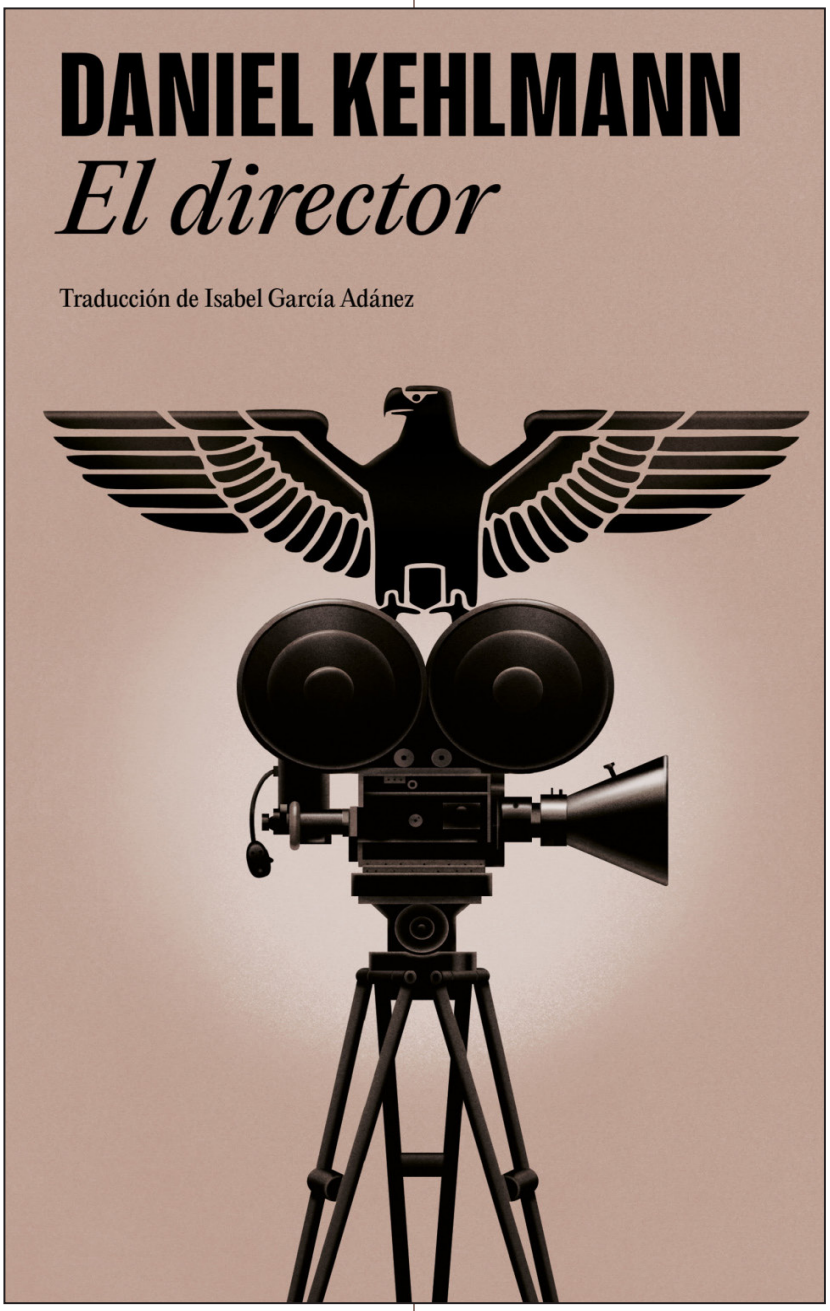
Guía de lectura



Penguin Club de lectura

LA OBRA

Maestro del montaje, y uno de los grandes directores del cine mudo y los inicios del cine sonoro, G. W. Pabst está rodando en Francia cuando el nazismo llega al poder. Su filmografía de audaz trasfondo social, por la que algunos lo llaman «Pabst, el rojo», lo convierte en un potencial perseguido del régimen. Hollywood se presenta entonces como la única salida para escapar de los horrores que anuncia la nueva Alemania; pero bajo el sol cegador de California, el famoso director es un don nadie: un exiliado europeo, como tantos, fuera de lugar. Los productores americanos rechazan sus ideas y, a menudo, confunden su obra con la de Fritz Lang; Greta Garbo, a quien él catapultó a la fama, no está dispuesta a ayudarlo; y Pabst se ve forzado a dirigir una producción mediocre que, salta a la vista, no está a la altura de su talento.

Cuando en Hollywood ya no queda más que esperar un fracaso tras otro, recibe un telegrama de su madre que, anciana y enferma, le ruega que regrese a Austria, ahora la provincia alemana de Ostmark. A la luz de los últimos acontecimientos, puede que volver a casa sea una auténtica locura, pero para Pabst no existe otra opción: acompañado por su esposa, Trude, y su hijo, parte rumbo al castillo que poseen en un pueblo al sureste de Austria. Una vez allí, bajo la mirada penetrante del guardés del castillo, una cadena de golpes de mala suerte hacen que Pabst y su familia queden atrapados en un mundo que, piensa Trude, se asemeja demasiado al infierno. Un infierno donde al cineasta se le ofrece hacer un pacto con el diablo el día en que el ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, lo manda a llamar a su despacho. Si en

Hollywood nadie estuvo a la altura de apreciar su cine, la Alemania nazi, por el contrario, sabe reconocer la genialidad artística; y no sólo eso, está dispuesta, además, a financiarla a cambio de que el séptimo arte se ponga al servicio del régimen. En una posición desesperada, y contra su voluntad de someter su arte al poder político, Pabst hace pequeñas concesiones, dejándose absorber por la maquinaria del Tercer Reich, que lo pervierte todo a su alrededor. Mientras las tropas alemanas avanzan por Europa, los trenes conducen al horror y su hijo, arrastrado por las circunstancias, se enrola en las juventudes nacionalsocialistas, G. W. Pabst rueda dos películas, trabaja junto a Leni Riefenstahl y se embarca en la adaptación de una novela de Alfred Karrasch, un autor popular adscrito al nazismo. Bajo el título de *El caso Molander*, y en un clima de nerviosismo creciente, la película se comienza a rodar en Praga, lejos de las bombas que caen sobre Alemania. Con la llegada del ejército soviético a la ciudad, sin embargo, el rodaje debe interrumpirse y, en compañía de Franz Wilzek, su ayudante de cámara y discípulo, el director huye rumbo a Austria, llevando consigo siete latas de película que se pierden en un tren.

Aquella película podría haber sido una obra maestra, o quién sabe, quizá un documento más de barbarie. Lo cierto es que, una vez perdida, con ella desaparece, para Pabst, la posibilidad de redimirse a través del arte, y de trascender más allá de un legado cinematográfico mancillado por la complicidad con el totalitarismo.

CLAVES DE LA NOVELA

Tras haber publicado algunas novelas breves y relatos a finales de los años noventa, a Daniel Kehlmann el éxito internacional le llegó, en 2005, con la aparición de *La medición del mundo*, bestseller en Alemania y una novela que, traducida a más de 40 lenguas, a día de hoy continúa siendo la obra en lengua alemana más vendida después de *El perfume*, de Patrick Süskind. Desde entonces, y gracias a hitos literarios como *Tyll*, finalista del Premio Booker Internacional, Kehlmann no sólo se ha consolidado como referente insoslayable de la literatura alemana contemporánea, sino que ha conseguido la no muy frecuente proeza de cautivar, a la vez, a los lectores, a la crítica y a escritores de la talla de Ian McEwan, Salman Rushdie, Jeffrey Eugenides y Zadie Smith. Ambiciosa y, a la par, ingeniosamente entretenida, su literatura tiene como rasgos distintivos a la invención, la ironía y un fino sentido del humor que, en ocasiones, roza lo carnavalesco. La novela histórica es, a su vez, un género frecuentado por un autor que ha narrado las vidas y hazañas de Alexander von Humboldt y Carl Friedrich Gauss, y contado la Guerra de los Treinta Años a través de una figura legendaria del folclore alemán, el provocador Tyll Ulenspiegel. Encasillar a *La medición del mundo* o *Tyll* dentro de la narrativa histórica, sin embargo, sería formular una

verdad a medias, porque si bien se trata de obras que se articulan en torno a acontecimientos del pasado y tienen un denso sustrato histórico, impera en ellas cierta irreverencia: la voluntad de tomar la historia como punto de partida para, desde allí, deslizarse, desafiando convenciones, hacia el terreno de la imaginación. Quien busque en estas piezas puro rigor histórico, sin duda, podría sentirse tan defraudado como aquel que, desprevenido, se acerque a *El director*, su nueva obra, con la expectativa de leer una biografía veraz del cineasta Georg Wilhelm Pabst: no se debe perder de vista que, en manos de Kehlmann, la novela es, como señala Juan Gabriel Vázquez en el prólogo de *La medición del mundo*, un artefacto que inventa.

El primer capítulo de *El director* podría interpretarse, en este sentido, como una declaración de intenciones o, si se quiere, una advertencia: un Franz Wilzek senil es el narrador de esta suerte de obertura que transcurre allí donde la memoria, enloquecida, se enfrenta a sus límites, sus lagunas y sus obsesiones. La fiabilidad del relato de Wilzek es poca, y mientras él superpone temporalidades y amalgama recuerdos e imaginación, Kehlmann se encarga de fundir, con sutileza, realidad y ficción hasta desdibujar por completo la distinción entre ambas. Alcanza un capítulo más, esta vez narrado en tercera persona, para que G. W. Pabst deje de ser exactamente un personaje histórico y se reinvente como personaje de ficción a través de la prosa de un autor que sabe que las concesiones a la imaginación son el modo más certero de capturar un pasado cuyos claroscuros, con frecuencia, se resisten a ser contados. Al lado del director austríaco, desfilan otras figuras, como Greta Garbo, Louise Brooks, Leni Riefenstahl y, por supuesto, Joseph Goebbels, que hace una siniestra y, a la vez, divertida aparición en una de las escenas clave de una novela que, atravesada por el cine, incorpora recursos del lenguaje cinematográfico y hace más de un guiño compositivo al cine alemán de entreguerras. Entre el absurdo kafkeano y un desconcertante surrealismo, digno de un film de David Lynch, el encuentro de Pabst con el ministro de Propaganda es la genial reinterpretación del mito fáustico que está en el centro de una obra donde, a menudo, la realidad se precipita hacia la atmósfera de un lóbrego cuento de hadas teutón que no está exento de oscura comicidad. En un mundo en el que el mal acecha, al pacto con el diablo se llega, sin embargo, con un dejo de inocencia, o se podría decir, con más narcisismo y banalidad que convencimiento: al fin y al cabo, piensa Trude, «cuando se vive en el infierno hay que tener amigos y aliados». El Pabst de Kehlmann no es un villano, ni mucho menos un monstruo, sino un hombre que cede poco a poco, casi a regañadientes, y entre la presión de las circunstancias y su responsabilidad, se mueve en un terreno ambiguo, sumamente resbaladizo: el de la complicidad.

Recuperar la figura de un cineasta cuya carrera se vio opacada por su vinculación con el Tercer Reich, se convierte, para Daniel Kehlmann, en una oportunidad de explorar no tanto la adhesión a un régimen totalitario, representada en la novela por figuras como Riefenstahl

y Karrasch, sino esa complicidad que se trama a través de concesiones, silencios y la voluntad de seguir creando en medio de la barbarie, y no contra ella, mientras el artista se aferra a una ilusión, la neutralidad del arte, y se asoma a su desintegración moral. Durante el rodaje de *El caso Molander*, cuando la destrucción se extiende por Europa, un actor le pregunta al director si no le resulta extraño querer rodar una obra de arte en pleno fin del mundo, y Pabst le responde que, sin duda, son tiempos raros pero «el arte siempre está fuera de lugar. Siempre es innecesario cuando surge». De la inutilidad del arte, y también, de su instrumentalización por parte del poder de turno, habla una novela en la que el compromiso estético se impone sobre lo moral y lo político para un cineasta que confía en que el Tercer Reich y la guerra pasarán, pero sus películas, como toda creación artística, lograrán perdurar. Su esposa, una mujer que, gracias a su lúcida consciencia moral, no termina de sucumbir al autoengaño, le recuerda entonces que puede que el arte trascienda, pero «¿acaso no queda manchado? ¿No queda manchado de sangre, mancillado?». Su pregunta recorre una obra que, alrededor de la biografía de Pabst y el misterio de su película desaparecida, trama una aguda reflexión acerca de la compleja relación entre arte y poder, el compromiso, los límites éticos de todo acto artístico y las infinitas trampas y ambigüedades de un mundo donde, paradójicamente, un cineasta dispone de más libertad para crear en la Alemania nazi que en Hollywood, donde en los albores de la industria del entretenimiento, el séptimo arte ya no es más que mercancía.

El caso Molander se comenzó a rodar en Praga en 1944; a día de hoy, la película, o lo que G. W. Pabst llegó a filmar, continúa desaparecida: un misterio real, quizá intrascendente para la historia del cine, al que Daniel Kehlmann le da una ingeniosa vuelta de tuerca. A través de la mirada de Franz Wilzek detrás de cámara, varias escenas de este film perdido, al fin, cobran existencia dentro de una novela que se nutre de la historia pero se debe a la invención. Una ficción, en definitiva, que Kehlmann elabora con maestría, mordacidad y la inmensa lucidez de aquel que sabe que la imaginación es, muchas veces, la vía idónea para iluminar un pasado repleto de ambigüedades y reformular preguntas incómodas que, a la luz de los tiempos que corren, no han perdido vigencia.

LOS PERSONAJES

G. W. Pabst

A mediados de los años treinta, cuando G. W. Pabst llega a Estados Unidos, ya se ha consolidado como uno de los grandes directores europeos: ha filmado una decena de películas, ha catapultado a Greta Garbo al éxito internacional y ha dirigido a Louise Brooks. Encontrar financiación para sus proyectos no debería ser difícil pero, desde la llegada al poder del nacionalsocialismo, en Hollywood abundan los cineastas con acento alemán y faltan productores dispuestos a arriesgar: ser un exiliado, descubre Pabst, es una forma de declive, una vía directa hacia el fracaso y la mediocridad. Cuando muchos intentan abandonar Austria a cualquier precio, él decide regresar a su castillo en Tillmitsch, cumpliendo con el deseo de su madre, o movido, quizá, por la necesidad de volver a ser un gran director. No se puede decir que Pabst se sienta cómodo en la nueva Alemania, mucho menos bajo la mirada inquisidora de Jerzabek, el guardés del castillo; pero a cambio de su complicidad con el régimen, se le concede una oportunidad que lo condena: dirigir, crear, hacer arte, incluso en medio del caos y la destrucción.

«—¡Léalo! No le compromete a nada, léalo, sopéselo, a ver qué le dicta su corazón. Prisa no hay. ¡Esa película es para usted! Si no la quiere usted, tampoco la hará nadie.

Miró a Pabst con un gesto casi encantador, luego arrancó otra hoja, hizo una bola y la tiró hacia atrás.

—Llévese esto —dijo—, piénselo, consúltelo con su esposa.

Se levantó de la butaca de un salto, estiró el brazo... y no en diagonal para hacer el saludo de rigor, sino en horizontal para estrecharle la mano.

Vacilante, Pabst se levantó también. La piel del ministro presentaba un tacto caliente y suave como el caucho. Pabst quiso soltarle la mano de inmediato, pero él se la retuvo. Cinco segundos, luego otros cinco. Y solo entonces lo soltó. Podría haber sido peor, pensó Pabst, al menos le había ahorrado hacer el saludo hitleriano.

—¡Heil Hitler! —exclamó el ministro alzando el brazo lentamente.

Pabst solo dudó un momento. Luego hizo lo mismo.

El ministro le miró a la cara con expresión interrogante.

—Heil Hitler —dijo Pabst.

—No se deje su guion. Y recuerde que aquí se le tiene aprecio. Aquí se hará posible cuanto usted desee hacer».

Trude Pabst

Trude quiso ser actriz y llegó a escribir obras de teatro, hasta que un día se vio relegada al papel de esposa celosa de un marido infiel y célebre. El regreso a Austria para cuidar a una suegra que la maltrata es, según ella, una mala decisión, y alcanza con llegar a la frontera de la flamante provincia de Ostmark para darse cuenta de que sus temores están muy bien fundados. Mientras Pabst cede a la presión del Reich, Trude consigue no ser engullida por la misma ola gracias a su integridad moral. Para sobrevivir en el infierno, sin embargo, no queda más escapatoria que beber hasta evadirse de la realidad o hacer pequeñas concesiones, como asistir a las reuniones de un club de lectura para mujeres donde se lee exclusivamente a Alfred Karrasch.

«A menudo, estando así tumbada y cerrando los ojos, incluso oye el fragor de los escuadrones a lo lejos. Vuelan a mucha distancia, piensa, pero son formaciones tan grandes y están compuestas por tantos motores y tantas hélices que el ruido se percibe hasta allí.

Esas máquinas le vinieron irremediablemente a la cabeza durante el estreno de Los comediantes, sentada al lado de Wilhelm. Con lo bonito que fue el discurso de Käthe Dorsch, con la elegancia de Henny Porten abriendo los dedos, y con la encantadora actitud de Hilde Krahl bajando la cabeza para suspirar con profunda humildad, hubo un momento en que Trude fue incapaz de contenerse. Los sollozos brotaban de su interior, le temblaban los hombros, le corrían las lágrimas por las mejillas, y Wilhelm, creyendo que lloraba por el destino trágico de la protagonista de la película, le cogió la mano y, como al cabo de unos minutos ella seguía sin dejar de sollozar, le ofreció su pañuelo de seda henchido de orgullo».

Jakob Pabst

En poco tiempo, Jakob ha cambiado demasiadas veces de colegio: estuvo en una escuela en París; algunos meses en un colegio en Los Ángeles; luego, en uno en Basilea. Todo eso para terminar regresando a un sombrío castillo austriaco donde debe convivir con una abuela enajenada, las dos hijas crueles del guardés y las criaturas monstruosas que habitan en la oscuridad y en sus pesadillas. Al igual que sus padres, Jakob sabe que para sobrevivir en el contexto del Tercer Reich se impone hacer algunas concesiones. Es por eso que pasa del ser el chico nuevo y vulnerable del colegio a lucir con orgullo el uniforme de las Juventudes Hitlerianas, donde hace buenos amigos. Una transformación así exige desdoblarse, ser él mismo y, a la vez, otro; o se podría decir: tomar una distancia respecto a sus actos semejante a la que experimenta cuando dibuja en su cuaderno o caza animales en el bosque.

«Jakob necesitó un poco de tiempo para recordar lo que significaba esa expresión: "tiro de gracia". Luego encañonó al animal, exhaló hasta vaciarse de aire e hizo coincidir la cabeza del ciervo con el centro de la mira telescópica, lo cual no resulta nada fácil porque, tan de cerca, por el visor no se ve más que pelo erizado.

Cuando no eres capaz de hacer algo y, al mismo tiempo, estás obligado a hacerlo como sea, solo hay una opción. Que lo haga otro. Para ser exactos, otro que tiene el mismo aspecto que tú y que se sirve de tu cuerpo, pero al que no le cuesta nada meterle dos balas en la cabeza a un pequeño ciervo que gime. Alguien capaz de levantar la escopeta, guiñar un ojo, exhalar hasta soltar todo el aire y luego contener la respiración, y al que no le importe en absoluto que la criatura agonizante que tiene a los pies respire y sufra un dolor atroz y tanto miedo que hasta es posible verlo. Ese miedo es como una nube oscura.

Jakob se ha dado cuenta de que matar tiene algo en común con pintar. Como mejor salen es olvidando que las cosas son algo más que color y sombra. Como mejor salen es quitándose de la cabeza que son algo».

Franz Wilzek

A este ayudante de cámara austríaco se le presenta una gran oportunidad profesional cuando se une al equipo de G. W. Pabst para rodar una película en Praga. Corren tiempos difíciles, la guerra está llegando a punto crítico y el director dispone de pocos recursos económicos para llevar a cabo un proyecto ambicioso. Sin embargo, nada de eso lo detiene, y al lado de este maestro del séptimo arte, el camarógrafo aprende que las escenas se deben rodar numerosas veces, que el montaje es el núcleo verdadero del lenguaje cinematográfico, y que el arte, por

encima de todo, se debe a sí mismo. Esta última enseñanza es la que no termina de convencer al joven Wilzek que, en medio del rodaje, se convierte, a su pesar, en testigo y cómplice de algunas de las aberraciones del nazismo. Cuando las tropas soviéticas llegan a Praga, y en la ciudad se desata una revuelta contra los alemanes, él huye con el director, cargando en su espalda una pesada mochila que contiene siete rollos de película, y que se pierde en el tren que los conduce a Austria. Décadas después, Wilzek, ya anciano, asegura que El caso Molander, en realidad, jamás existió.

«Y el propio Franz, antes de darse cuenta, ya se había colocado otra vez en su puesto, detrás de la cámara del escenario, para filmar al público de frente. A Pabst no lo veía, pero recordó lo que acababa de decirle en el tono suave e hipnótico que tantas veces le había oído emplear con los actores:

—Toda esta locura, Franz, toda esta locura diabólica nos da la posibilidad de hacer una gran película. Sin nosotros sería todo exactamente igual, no se salvaría nadie, nadie correría mejor suerte. Pero tampoco se haría la película.

Franz miró por el objetivo: un viejo de mirada inteligente, penetrante, a su lado una mujer de edad indefinible, con un pañuelo de seda a la cabeza, sin duda para ocultar que la llevaba rapada. También en esto se habían esmerado los de vestuario, todas las mujeres llevaban pañuelos o sombreros y unas cuantas llevaban peluca. Como les habían ordenado, miraban a la cámara, lo cual significaba que todos veían a Franz allí, sobre el escenario, todos sabían lo que estaba haciendo. Lo veían igual que él a ellos, y ahí Franz volvió a verse bajando del coche y dirigiéndose hacia la puerta metálica del estudio pasando por delante de la barrera de guardias sin saber todavía lo que iba a encontrar allí dentro, y eso le dio la esperanza de haber perdido el juicio y de que todo aquello no fuera cierto; pero al cabo de un segundo se encontró de nuevo dentro del estudio, empujando el trípode con ruedas de la cámara por el pasillo central, ayudado por tres operarios».

PREGUNTAS PARA LA CONVERSACIÓN

1. *El director* comienza con un primer capítulo que, a la manera de una obertura, está narrado por Franz Wilzek y transcurre mucho tiempo después de la acción principal, cuando el discípulo de G. W. Pabst es un anciano senil. ¿Cuál es la importancia simbólica de este capítulo? ¿Por qué la novela comienza dándole voz y protagonismo a este personaje ficticio que resulta ser, además, un narrador poco fiable? ¿Qué representa este narrador?

2. A mediados de los años treinta, G. W. Pabst es un director europeo que ha optado, como muchos, por exiliarse en Hollywood, donde intenta que las grandes productoras financien sus proyectos cinematográficos. ¿Cómo se retrata ese Hollywood en pleno auge? ¿Qué sucede allí con la libertad creativa? ¿Y cómo es entendido el cine? ¿Es un arte autónomo o está subordinado al poder? ¿En qué se diferencia Hollywood respecto a Europa?

3. En Hollywood, las ideas de G. W. Pabst son rechazadas y la única oportunidad de continuar con su carrera es dirigir un proyecto condenado, de entrada, a la mediocridad. ¿Cómo se siente el director en California? ¿Qué supone el exilio para él? ¿Y hasta qué punto la experiencia en Hollywood lo empuja a regresar a Austria?

4. G. W. Pabst y su familia regresan a su castillo en Austria porque la madre de él se lo pide. Trude lo sigue a regañadientes ya que, según ella, volver puede ser demasiado peligroso. ¿Cuán honesto es Pabst respecto a los motivos que lo llevan de vuelta a casa? ¿Se muestra convencido de su decisión o alberga dudas que intenta disimular? Las dudas y temores de la familia Pabst, ¿cómo se reflejan a lo largo del viaje en tren hacia Austria?

RANDOM HOUSE

5. Una vez en el castillo, mientras Trude debe lidiar con una suegra que la desprecia, Pabst se siente vigilado por Jerzabek, y el joven Jakob vive atemorizado por las criaturas imaginarias y las hijas del guardés. Una vez en Austria, ¿qué ocurre con el límite entre realidad y fantasía? ¿Qué lugar ocupan en la novela los sueños y las fantasías de los personajes? ¿Cuál es el simbolismo que adquiere el castillo? ¿Y cómo se representan el mal y lo monstruoso?

6. Una serie de circunstancias, o la mala suerte, como dice el director, obligan a la familia a permanecer en Austria bajo el dominio nazi. Las fronteras están cerradas y el accidente que Pabst sufre al caer de la escalera lo deja frágil y confundido. Es entonces cuando el ministro de Propaganda lo manda a buscar y lo recibe en su despacho para hacerle una propuesta. El encuentro entre G. W. Pabst y Joseph Goebbels es uno de los episodios centrales de la novela. ¿Cómo está narrado? ¿Hay humor en esta escena? ¿Se podría considerar como una reinterpretación del pacto fáustico, una leyenda que tiene un largo recorrido en la tradición literaria alemana?

7. El ministro de Propaganda le ofrece a Pabst inmunidad y financiación para sus proyectos cinematográficos, a cambio de que él contribuya a exaltar la grandeza del Tercer Reich. Tal y como está narrada esta escena, ¿cuánto convencimiento muestra Pabst al aceptar la propuesta? ¿Qué lo lleva a sellar su pacto con el diablo? ¿Diríais que toma una decisión o se ve forzado a ceder a las exigencias del ministro? ¿O su reacción es ambigua?

8. En la novela se habla de figuras estrechamente ligadas al Tercer Reich, como Leni Riefenstahl y Alfred Karrasch, que ponen el cine y la literatura al servicio de la propaganda nacionalsocialista. En comparación a ellos, G. W. Pabst se muestra más ambivalente, una figura escurridiza en medio de la maquinaria nazi. ¿Cómo se aborda en la novela el tema de la complicidad? ¿Qué significado tiene la complicidad? ¿Equivale al compromiso o es un concepto más ambiguo? ¿Y de qué manera se establece la complicidad con un régimen totalitario?

9. A partir de la complicidad de G. W. Pabst con el nazismo, la novela indaga en la relación entre arte y poder. El director confía en la autonomía del arte y en su capacidad para perdurar, trascendiendo las circunstancias en la que fue creado. Trude, en cambio, se pregunta si ese arte, aunque perdure, no queda manchado. ¿Cuál es la reflexión que se hace en torno a la neutralidad del arte? La neutralidad, ¿es una ilusión? ¿Y qué opináis de la pregunta que hace Trude? ¿Por qué Pabst no ve las cosas de la misma manera que su esposa?

10. Alrededor de la relación entre arte y poder, la novela explora también el tema de la instrumentalización del arte por parte del poder de turno. Según Pabst, ¿el arte tiene una función? ¿O su idea de la inutilidad del arte es lo que le permite rodar en medio de la guerra y la barbarie del nazismo? ¿Qué riesgos entraña concebir al arte como una entidad autónoma y, en apariencia, inútil?

11. Mientras Pabst se vuelca al cine y se mueve en un terreno política y moralmente resbaladizo, Trude se repliega y se vuelve un fantasma de la mujer que alguna vez fue. ¿Cuál es su importancia en la novela? ¿Cómo es su evolución a lo largo de la historia? Finalizada la guerra, ¿en qué lugar queda ella respecto a su marido?

12. La novela está narrada desde diversas perspectivas, entre ellas la de Jakob, el único hijo del cineasta y Trude. ¿Cuál es el rol que desempeña este personaje? De la niñez a la adultez, ¿cuál es su transformación? ¿Y cómo ve a su padre?

13. En 1944, G. W. Pabst comenzó a rodar en Praga la película *El caso Molander,* un film inconcluso que se ha dado por perdido. Daniel Kehlmann le da una vuelta de tuerca ficcional a este misterio real, a la par que recrea fragmentos de la película, contados a través de la mirada de Franz Wilzek, el hombre detrás de cámara. ¿Cuál es la importancia que tiene la recreación de algunas escenas del film desaparecido? ¿Y de qué manera se incorpora el cine en la novela? ¿Habéis reconocido algunos recursos propios del lenguaje cinematográfico?

14. La biografía del cineasta G. W. Pabst inspira una novela que toma la historia como punto de partida para deslizarse, con cierta irreverencia, hacia la imaginación. No es la primera vez que Daniel Kehlmann lleva la narrativa histórica a un plano ambiguo y menos convencional donde ficción y realidad se entrecruzan y contaminan entre sí. ¿Cuál diríais que es el rol que juega la invención en su obra? ¿Qué lo lleva a contar la vida de G. W. Pabst privilegiando la inventiva sobre el rigor biográfico? ¿La ficción brinda la posibilidad de abordar ciertos temas o conflictos que desde el registro biográfico no se pueden tratar? O en otras palabras, ¿la ficción puede funcionar como una vía legítima para indagar en el pasado?

15. G. W. Pabst es un referente del cine mudo y de los inicios del cine sonoro, además de un maestro del montaje. La vinculación con el nazismo, sin embargo, le ha restado trascendencia a un cineasta cuya obra, como advierte Trude, queda opacada por la complicidad con el totalitarismo. ¿Por qué Daniel Kehlmann recupera a este personaje histórico? ¿Y cómo lo retrata? ¿Su Pabst es un oportunista, un villano, una víctima o, quizá, un hombre poliédrico? ¿Qué sentimientos os inspira el personaje? ¿Podéis empatizar con él?

16. En cuanto a Franz Wilzek, ¿cuál termina siendo su papel en la historia? ¿Qué sentimientos os despierta él?

17. A través de la figura del director G. W. Pabst, Daniel Kehlmann cuenta una historia que se retrotrae a la Alemania nazi y, entre otras cosas, explora la compleja relación entre arte y poder, y los alcances de la complicidad en contextos totalitarios. La novela habla del pasado, pero ¿diríais que hace guiños al presente? ¿Se trata de una historia que resuena con nuestro tiempo?

EL AUTOR

© Beowulf Sheehan

Daniel Kehlmann (Múnich, 1975) es doctor en Filología germánica. Su obra ha recibido prestigiosos galardones, como el Premio de Literatura de la Fundación Konrad Adenauer, el Premio Kleist, el Candide, el Thomas Mann y el Frank-Schirrmacher, entre otros. Su libro *La medición del mundo* ha sido la novela más exitosa de la literatura alemana contemporánea después de *El perfume*. Entre sus otros títulos cabe destacar *F*, *Tyll* (finalista del prestigioso Premio Booker Internacional) y *Deberías haberte ido*, todos ellos publicados en Random House. *El director* es su última novela. En la actualidad, Kehlmann es profesor en la Universidad de Nueva York.

DECLARACIONES DEL AUTOR

«Escribir novelas es el arte de lo posible. Es lo que podría haber sucedido. Y en una novela se tiene cierta libertad para hacer lo que los periodistas, por ejemplo, o los historiadores no pueden hacer. No pueden simplemente decir: "Esto sucedió", porque se necesitan fuentes muy, muy fiables. Y, como novelista, esto es precisamente lo que se te permite hacer. Puedes seguir tu intuición».

«Cuando era más joven, tenía la firme convicción de que los artistas no tenían ninguna responsabilidad en su trabajo. Pero luego, al hacerme mayor y al ver lo que sucede en el mundo, empecé a sentir cada vez más esa responsabilidad».

«Esta es una novela sobre la complicidad. Porque si uno sobrevive en una dictadura, inevitablemente se convierte en cómplice».
(Mayo, 2025. Entrevistado por Jeffrey Brown. *PBS News*)

«Si eres un escritor alemán, piensas en escribir sobre los nazis. No es porque tengas que hacerlo, sino porque es un gran campo que está disponible para ti, en tanto escritor alemán, de manera más inmediata».

«Para la mayoría de los alemanes, especialmente en el mundo cultural, el Tercer Reich se ha convertido en una entidad metafísica de la que no se puede escribir ni hablar. Siento que hemos vuelto al punto de partida, adonde estábamos en la década de los cincuenta, cuando la gente no quería hablar de ello porque estaban implicados. Ahora se ha convertido en algo tan grande y metafísico que cualquier cosa que escribas al respecto se queda corta en comparación con el "gran tema"».
(Mayo, 2025. Entrevistado por Frederick Studemann. *Financial Times*)

«Cuando Pabst filma *El caso Molander* —no tenemos esa película, desapareció, y probablemente no era una obra maestra perdida—, me la inventé. Pero sentí que, hasta cierto punto, tenía que rodar esa película, como si tuviera que escribir esas escenas en el set para que el lector sintiera que había visto parte de ella. Así que, en cierto modo, la dirigía sobre el papel. Muchos aspectos prácticos del cine influyeron en cómo intentaba contar esa historia».

«No lo defiendo, pero diría que, hasta cierto punto, es comprensible que un director sea más susceptible a la seducción de un régimen autoritario que le dice: "Puedes hacer lo que quieras, puedes tener el presupuesto que quieras, puedes tener a todos los actores que quieras". Una de las cosas extrañas de la peculiar carrera de Pabst es que tuvo más libertad artística en la Alemania nazi que en Hollywood. En Hollywood, ni siquiera le permitían decidir dónde colocar la cámara, qué actores elegir o cómo editar la película. Y un director siempre tiene que convencer a los demás de su visión. Siempre es una lucha constante. Siempre se trata de conseguir que la gente le proporcione la financiación y los recursos necesarios».

«Me interesaba escribir sobre la vida cotidiana en la dictadura y la complicidad... no sobre los grandes criminales, los asesinos en masa; otros ya han escrito sobre ellos, en libros muy importantes y excelentes. Quería escribir sobre las pequeñas concesiones, las concesiones en el trabajo, las concesiones de pertenecer a un club de lectura y leer un libro [de propaganda nazi]... la concesión de estar en una residencia de ancianos, porque incluso en una residencia había trabajo esclavo por todas partes».

«Siento que cuanto más tiempo lleva muerta una persona, mayor es la libertad moral para trabajar con ella de forma creativa. Nadie consideraría moralmente problemático escribir una novela sobre Julio César e inventar un crimen que probablemente no cometió. Nadie diría: "¡Oh, eso está muy mal! No puedes hacer eso" [...] Todo cobra mucha más urgencia e importancia cuando se trata de alguien cercano a nuestra época, como Pabst, donde aún hay gente viva que lo conoció a él, a su esposa o que eran familiares. Así que hay que creer, hasta cierto punto, que lo que se inventa habría sido posible».
(Entrevistado por Nick Zidarescu. *Buffed Film Buffs*)

«En Austria nadie hablaba de lo ocurrido durante la guerra, pero en París o Nueva York [a Pabst] se le consideraba nazi (lo cual no es del todo cierto, no lo era) y colaboracionista. Así que no hubo retrospectivas, no se le incluyó en la historia del cine. No diría que lo cancelaron, pero, por ejemplo, la crítica de cine más influyente de la época, Lotte Eisner, fundadora de la Cinemateca Francesa, que lo conocía antes de la guerra, estaba tan enfadada con él que afirmó que jamás se proyectaría una película de Pabst en la Cinemateca. Fue una de las pocas personas que se atrevió a hablar con Pabst, y él intentó explicarse, pero ella le dijo: No quiero oír tu explicación, he visto suficientes películas de crímenes, y la persona con la mejor coartada siempre es el asesino».
(Junio, 2024. Entrevistado por András Greff. *Hungarian Literature Online*)

LA CRÍTICA HA DICHO

«Un maravilloso libro sobre el colaboracionismo, y el colaboracionismo en el arte. Además, es divertido y brillante».
Zadie Smith

«Una obra de ficción incomparablemente lograda e ingeniosa de uno de los novelistas más inteligentes de la actualidad».
Jeffrey Eugenides

«Inteligente y entretenida [...]. Una novela maravillosa [...], ágil, aterradora y mordazmente divertida».
The New York Times

«*El director* despliega toda la oscuridad, la cambiante ambigüedad y el deslumbrante desasosiego de un moderno cuento de hadas de los hermanos Grimm: es la mejor obra de Kehlmann hasta la fecha».
The Guardian

«Una novela magistral».
NDR Kultur

«Consigue lo que solamente la buena literatura puede lograr: es una historia sobre el pasado que nos enfrenta a preguntas que aún esperan respuesta en nuestro presente».
Kölner Stadt-Anzeiger

«Con *El director*, el autor logra absorber al lector de un modo parecido a cuando una película consigue que nos olvidemos del ruido de las palomitas en un cine».
Berliner Zeitung

«Después de traernos bestsellers de la talla de *La medición del mundo*, *Fama* y Tyll, Kehlmann ha logrado escribir otra gran obra maestra».
Sächsische Zeitung

«*El director* es una de las mejores obras escritas en Alemania de los últimos años».
Rheinische Post

Penguin Club de lectura
www.penguinclubdelectura.com

Penguin Random House Grupo Editorial