



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

**La reconstrucción de la identidad nacional alemana luego  
de la reunificación en *Good Bye Lenin!***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social

Autor: Gáfaró González, Benjamín

Tutor: Flores Esteves, Zhandra

Noviembre 2009

A Zhandra, por la motivación.

A mis padres, por el apoyo incondicional.

A mi hermana, por ser siempre mi gran compañera.

## Resumen

El proceso de reunificación alemana luego de la caída del Muro de Berlín representó uno de los hechos más importantes del siglo XX. El estudio y la reflexión, más de una década después, en torno a las consecuencias socioculturales que trajo consigo la extinción del régimen socialista de la República Democrática Alemana (RDA) siguen siendo materia de importantes análisis y discusión. En tal sentido, el objetivo de este proyecto es realizar un análisis en torno a la película *Good Bye Lenin!* para así identificar y caracterizar las formas en que se representan en el filme la identidad nacional en los habitantes del Berlín Oriental antes, durante y después de la caída del Muro de Berlín.

Palabras Claves: *Identidad nacional, Reunificación alemana, Muro de Berlín, Cine alemán contemporáneo, Guerra Fría.*

## Abstract

The process of German reunification after Berlin Wall fall represented one of the most important events of 20th Century. Later studies and reflections about the sociocultural consequences that brought with it the collapse of the German Democratic Republic (GDR) socialist regime are still matter of analysis and discussion. That is how the objective of this project is to perform an analysis about the film *Good Bye Lenin!*: identify and characterize the ways the national identity of Eastern Berlin inhabitants are presented before, during and after the Berlin Wall fall.

Key Words: *National identity, german reunification, Berlin Wall, contemporary german cinema, Cold War.*

## Tabla de contenido

Agradecimientos.....	II
Resumen .....	III
Abstract.....	III
Introducción.....	1
Planteamiento del problema.....	3
Objetivos.....	5
Objetivo General .....	5
Objetivos Específicos .....	5
Justificación.....	6
Alcance .....	8
Limitaciones .....	9
Antecedentes .....	10
<b>La Identidad nacional</b> .....	13
El nacionalismo .....	13
La identidad.....	16
La definición.....	20
<b>La Cuestión Nacional en la historia de Alemania</b> .....	21
Del Sacro Impero Romano Germánico a la primera unificación de la nación alemana (750 – 1871).....	22
De potencia económica mundial a la debacle tras el Tratado de Versalles (1871 – 1918) .....	24
La República de Weimar: transición hacia el nazismo y la Segunda Guerra Mundial (1919 -1945) .....	27
La Guerra Fría y la división de Alemania (1945 -1989).....	30
1989: la Reunificación. <i>¿Adiós a la RDA?</i> .....	33
<i>Factores internos</i> .....	34
<i>Factores externos</i> .....	40

Dos pueblos, un mismo territorio .....	44
La 'Nación' sobre todas las cosas .....	47
<b>La historia y el cine alemán</b> .....	49
Inicios: El cine mudo y la era de vanguardia.....	49
Los años de luz: comienza la vanguardia .....	51
El cine durante el Tercer Reich.....	57
RFA: <i>Nuevo Cine Alemán</i> .....	62
<i>Comienza la renovación</i> .....	64
<i>Nace el Nuevo Cine</i> .....	67
RDA: el cine que también existió.....	70
El cine alemán contemporáneo.....	77
<b>Métodos y estrategia del análisis</b> .....	84
<b><i>Good Bye Lenin!</i></b> .....	89
Ficha Técnica .....	89
Reparto .....	90
Sinopsis .....	90
Secuencias.....	93
<b>Narración</b> .....	99
Los personajes .....	99
<i>Personajes principales</i> .....	99
Alex .....	99
Christiane, la madre.....	101
<i>Personajes secundarios</i> .....	102
Lara .....	102
Ariane.....	103
Denis .....	104
Rainer.....	105
Robert Kerner, el padre.....	106

Sra. Schäfer y el Dr. Klapprath .....	106
<i>Personajes Colectivos y El ambiente</i> .....	107
Berlín (este y oeste).....	107
El Muro (o su ausencia) .....	108
Los “occidentales” o los orientales “occidentalizados” .....	108
Los acontecimientos .....	109
<i>Sucesos</i> .....	109
<i>Acciones</i> .....	111
Las Transformaciones .....	112
<b>Códigos Visuales elementales</b> .....	115
Símbolos Específicos .....	115
<i>Valla de Coca-Cola (secuencia 28)</i> .....	115
<i>Dirigible publicitario (secuencia 33)</i> .....	116
<i>Lenin “suspendido” en el aire (secuencia 33)</i> .....	116
Síntesis de símbolos.....	117
<i>Collage de presentación (secuencia 2)</i> .....	117
<i>Celebración 40<sup>ta</sup> aniversario de la RDA (secuencia 10)</i> .....	118
<i>Celebración de la Copa del Mundo 1990 (secuencia 30)</i> .....	119
<b>Discurso</b> .....	121
La “intención” del autor.....	121
Retrato y confrontación de ambas Repúblicas .....	122
Comienza la “Nostalgia” .....	125
Límites entre una Frontera .....	129
Pistas de una identidad .....	135
Conclusiones .....	138
Referencias Bibliográficas .....	141



## Tabla de ilustraciones

<b>Ilustración 1:</b> (Desde superior a inferior: Secuencias 1, 6, 9, 30, 39, 42) La figura del cohete como elemento de transición. ....	114
<b>Ilustración 2:</b> Christiane observa desde su habitación una inmensa valla de Coca-Cola .....	115
<b>Ilustración 3:</b> la pequeña nieta de Christiane observa un dirigible publicitario .....	116
<b>Ilustración 4:</b> el depuesto monumento de Lenin pasa ante los ojos de Christiane. ....	116
<b>Ilustración 5:</b> presentación de créditos iniciales y título de la película.....	117
<b>Ilustración 6:</b> desfile militar durante el acto de apertura de la celebración del 40 <sup>ta</sup> aniversario de la RDA. ....	118
<b>Ilustración 7:</b> Lara y Alex observan desde una azotea la celebración de la ciudad por el triunfo mundial de Alemania. ....	119
<b>Ilustración 8:</b> (Secuencia 15) tomas de Ariane en su nuevo trabajo asalariado con su novio occidental.....	126
<b>Ilustración 9:</b> (Imagen superior – secuencia 23) Alex encuentra vacíos los almacenes de comida con productos de la RDA. Los nuevos productos occidentales ahora colman los estantes. (Imagen inferior – secuencia 23) Alex simula con viejos frascos los productos agotados de la RDA . ....	126
<b>Ilustración 10:</b> (Secuencia 30) Alex lanza junto a Lara desde una azotea el dinero sin valor de su madre. ....	128
<b>Ilustración 11:</b> (Secuencia 22) Alex y Denis redecoran la habitación de Christiane con todos los objetos del pasado socialista, entre ellos un retrato del Che Guevara.....	129



- Ilustración 12:** contraste entre la imagen mental que Alex hace de su padre y la imagen real cuando se reencuentran..... 132
- Ilustración 13:** (Secuencias iniciales) Los cosmonautas son transmitidos por la TV/ Alex dibuja un cohete con la inscripción DDR (RDA) / Alex observa el despegue de un cohete mientras aguarda para hacer despegar al suyo..... 133
- Ilustración 14:** (Secuencia 33) Alex encuentra a su madre observando los cambios de la ciudad de Berlín Oriental y el monumento de Lenin se pierde en un horizonte incierto. ...137



## Introducción

***“Tengo que admitir que de alguna manera mi juego comenzó a descontrolarse, tal vez la RDA que creé para mi madre, era la que a mí me hubiera gustado tener”.***

“Alex”, personaje protagonista en *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003)

A finales de la década de los ochenta el escenario político que había dividido el mundo en dos partes cambió radicalmente. Una cortina de hierro se derrumbaba en el viejo continente, y los habitantes de los países de la Europa Central y Oriental veían desplomarse los cimientos socialistas sobre los cuales se había construido su nación por casi medio siglo.

Pero el ‘derrumbe’ no sólo fue metafórico. Un muro que dividió a Alemania por cuatro décadas finalmente se desmoronaba la noche del 9 de de noviembre de 1989, iniciando un proceso que unificaría a dos repúblicas que escenificaron cabalmente el enfrentamiento mundial de las dos grandes potencias de la Guerra Fría.

Este fenómeno fue, sin duda, uno de los hechos más impactantes del siglo XX, que cambió la naturaleza de la configuración del Estado con que los gobernantes administraban sus políticas de gestión. El capitalismo lucía como el gran vencedor, y la larga lucha que originó la Cortina de Hierro parecía, en apariencia, haber culminado. Así, la República Democrática Alemana (RDA) se extinguía junto a sus ideales socialistas, y la República Federal Alemana (RFA) ocuparía en adelante todo el territorio germano.

Sin embargo, la reunificación de dos sociedades que mantuvieron un antagonismo ideológico y cultural tan radical trae indudablemente una serie de consecuencias y complejidades psicosociales en sus habitantes. Más de una década después, manifestaciones humanas y artísticas como el cine han logrado reflejarlas. El film *Good Bye Lenin!* de Wolfgang Becker (2003) es un caso ejemplar que relata la complejidades del período de transición que atravesaron los residentes de Berlín Oriental y la nostalgia de la pérdida de los ideales y principios que por medio siglo mantuvieron a una nación.

Siendo o no la reunificación el resultado de una petición popular que reclama la mayoría de los ciudadanos, siempre cabe interrogarse sobre la identidad nacional que se (re)formó con la unión de las dos repúblicas alemanas.

Este trabajo se ha planteado en torno al análisis de un film cuyo marco referencial engloba un fenómeno histórico trascendental y complejo, cuyas consecuencias sociales y antropológicas todavía son analizadas, no sólo por el carácter reciente del hecho, sino por su complejidad, que ha dejado una serie de interrogantes sin respuesta.

Por esto, además de una aproximación analítica sobre *Good Bye Lenin!*, se trata de una reflexión en torno al contexto histórico en que se envuelve. Es el largo camino que han atravesado los alemanes en la construcción de su identidad como nación y, en paralelo, es la importancia del cine como uno de lo más latentes medios de expresión, incluso para una de las más complejas e intrincadas realidades sociopolíticas de la historia reciente.

## Planteamiento del problema

La caída del Muro de Berlín y la reunificación de Alemania, dividida en dos países durante cuatro décadas, conformó uno de los episodios más complejos e interesantes en la historia contemporánea. Una nueva sociedad alemana se conformó en la última etapa del siglo XX, integrando a dos países divididos por un muro (literal y metafórico) y por las dos antagónicas tendencias del pensamiento sociopolítico e ideológico que durante la Guerra Fría casi llevan a la humanidad a una tercera guerra mundial. La República Federal y la República Democrática (RFA y RDA, respectivamente) fueron durante esos cuarenta años el espejo de un mundo bipolar, el centro del enfrentamiento entre el capitalismo de Estados Unidos y el socialismo de la Unión Soviética. La unificación, dentro de ese panorama, adquiere una preeminencia infinita, desde cualquier punto de vista, pues la sociedad alemana atravesó una compleja y vertiginosa transición política que marcó notablemente su historia.

Con el paso de los años, el cine, como medio de representación artística y cultural, reflejó ese episodio histórico desde diferentes perspectivas y con diferentes intenciones, pero siempre la reflexión consistía en la observación de un pasado reciente para comprender el presente en que se vive. Es así como el cine alemán contemporáneo, luego de más de una década de la caída del muro, fue produciendo obras que arrojaban una mirada crítica y retrospectiva hacia las dos sociedades que coexistieron entre el contexto de una Guerra Fría hasta el 'derrumbe' de la utopía socialista.

Es por esto que los múltiples símbolos que se identifican en un film como *Good Bye Lenin!*, de Wolfgang Becker (2003), que recrea todo ese proceso de la reintegración de un país, pero a su vez de la extinción de otro, resulta un material sumamente amplio para un análisis, en que se identifique la división de dos sociedades por dos modelos ideológicos que, luego de cuarenta años, se 'fusionarán' en uno solo.

Frente a este importante hecho histórico pueden plantarse tres panoramas, opuestos, pero no por eso excluyentes:

Primero: Existía una identidad nacional conformada antes de la división alemana lo suficientemente sólida que prevaleció durante los cuarenta años de la separación, manteniendo las mismas raíces culturales tanto los alemanes de la RDA como los de la RFA y que devino en la caída del Muro de Berlín y la reunificación: “El sentimiento nacional y patriótico fue el motor de la reunificación alemana, ya que los alemanes, si no se hubiesen sentido miembros de una misma nación, no hubiesen aceptado una unión tan completa y tan rápida como sucedió” (Rodríguez, 1990, pág. 71).

Segundo: La división alemana conformó, de hecho, dos identidades nacionales. Así, los ciudadanos de la RDA no buscaron nunca la reunificación con la RFA, a pesar de la crisis económica y social que atravesaban, sino más bien su propósito era lograr una renovación en su país manteniendo los principios ideológicos socialistas. Por lo tanto, la voluntad popular no fue la causa de la reunificación, que terminó con la extinción de la nación socialista (no una integración) y de sus códigos políticos, dejando a sus ciudadanos sin el país en el que crecieron y se formaron social, política y culturalmente: “las multitudinarias manifestaciones ocurridas en diversas ciudades de la RDA, no buscaban -al menos en principio- sino una reforma completa del Estado, sin necesariamente abandonar el socialismo (Ibidem, pág. 41).

Tercero: Aunque la división originó dos naciones y dos identidades entre los alemanes, perduraría un lazo esencial entre las dos repúblicas. Así, en el momento en que el vehículo ideológico de la RDA empezó a padecer un progresivo deterioro, se iría sembrando en la mayoría de sus habitantes un generalizado sentimiento de rechazo al sistema, que quebró sus cimientos políticos y abrió la puerta para el resurgimiento de nuevas ideologías políticas que harían un llamado a ese lazo originario que compartían los dos países, que integraría finalmente un sola nación.

Ante cualquiera de los tres escenarios, la interrogante que habría que plantearse frente al film de Becker es ¿cómo se refleja y cómo se describe en *Good Bye Lenin!* la identidad nacional de los habitantes de Alemania del Este luego de la caída del Muro de Berlín y la reunificación?

## Objetivos

### Objetivo General

Analizar en *Good Bye Lenin!* de Wolfgang Becker, la representación de la identidad nacional, dentro del marco de la identidad colectiva, de los personajes principales del film, habitantes de Berlín Oriental, capital de la República Democrática Alemana, a través de la recreación cinematográfica que se hace en torno a la caída del Muro de Berlín y la reunificación de la nación.

### Objetivos Específicos

- Identificar en el discurso fílmico bajo qué símbolos ideológicos se describe a la sociedad que conformaba la RDA en *Good Bye Lenin!* durante el período de transición antes y después de la caída del Muro de Berlín.
- Analizar en el film, a través de sus componentes narrativos, la visión social, política y cultural que los habitantes del Berlín Oriental tienen sobre los residentes del Berlín Occidental, y viceversa.
- Distinguir en el film, a través de sus componentes narrativos, el apego y la aceptación que los habitantes del Berlín Oriental demostraban hacia los ideales y principios del socialismo antes y después de la reunificación.
- Distinguir en el discurso fílmico y en ciertos códigos visuales elementales, las consecuencias socioculturales que dejó el enfrentamiento entre la RFA y RDA en los habitantes del Berlín Oriental, enmarcándolas dentro de una situación histórica general que vivieron los países de Europa del Este de durante la Guerra Fría.

## Justificación

“Alemania ha tenido una historia muy peculiar y muy distinta a los demás países europeos” (Schultz, 1990, pág. 9) y, por otra parte, “el cine alemán conforma una de las filmografías más importantes de Europa y del mundo” (Parodi, 2004), que ha arrojado en el período contemporáneo un repertorio de obras de altísima relevancia (artística, técnica, narrativa, comercial) que, dentro de un marco general de análisis, describiría la naturaleza de una de las sociedades más complejas del viejo continente.

*Good Bye Lenin!* es un film que simboliza, a través de impecables técnicas narrativas y estéticas, uno de los episodios más importantes de la historia de la sociedad contemporánea. Empezar un análisis de este largometraje vislumbraría un acercamiento a las reflexiones que, más de una década después, se han ido gestando en las sociedades occidentales en torno a las ideologías políticas y económicas que prevalecieron en el sistema mundial luego de la Guerra Fría y del fin del mundo bipolar.

El enfrentamiento entre el capitalismo y el socialismo, lejos de extinguirse, marcó el imaginario cultural de las comunidades europeas y americanas durante el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, abriendo el paso a múltiples manifestaciones artísticas que tornan en una reflexión: ¿hacia dónde nos llevará el orden mundial en que vivimos? *Good Bye Lenin!* es una mirada retrospectiva, crítica y conmovedora, hacia los radicales cambios sociopolíticos y socioculturales que marcaron el pasado reciente de Europa, y es por esto que un análisis de este film conlleva a una necesaria reflexión en torno a los complejos procesos que atraviesa la humanidad actualmente.

Además, este film forma parte de toda una corriente cinematográfica alemana que, una década después de la reunificación, comenzaría a manifestarse a través de largometrajes de ficción o documentales que trataran este tema del modo en que se llevó la integración entre las dos repúblicas alemanas en 1990 y también el contraste entre cada una durante los cuarenta años de la división. Es una mirada retrospectiva, reflexiva, de un turbulento y reciente pasado. Es un rescate de la memoria histórica alemana.

Pero los estudios fílmicos sobre el cine alemán contemporáneo, al menos disponibles en español y en Venezuela, son muy escasos. Siendo una de las filmografías más



importantes de todos los tiempos, el país donde nació el expresionismo cinematográfico, resulta un gran vacío que los trabajos analíticos sobre sus últimas muestras filmicas sean tan escasos.

Por esto, es importante ocuparse de las revisiones críticas del cine alemán actual, en todo su conjunto, pues es una ventana para comprender mejor la realidad cultural germana que se ha venido desarrollando desde la reunificación. *Good Bye Lenin!*, una de los films alemanes más reconocidos a nivel mundial en los últimos años, es por eso una de las muestras más significativas para tener un acercamiento con esa compleja dimensión que representa le “ser” alemán.

## Alcance

El presente trabajo de investigación pretende convertirse en un precedente documental, ya que son pocos los análisis elaborados, dentro y fuera de la Universidad Central de Venezuela, sobre el film *Good Bye Lenin!*, que plantee además la reflexión crítica en torno al proceso de unificación alemana y al estado de la identidad nacional y cultural de sus habitantes.

Por lo tanto, este trabajo sirve como un importante marco de referencia para todo aquel que quiera emprender una investigación sobre el cine alemán contemporáneo y la cuestión alemana luego de la reunificación, un tema amplio y complejo, que incluye a una cantidad de largometrajes cinematográficos poco conocidos y difundidos en América Latina.

## Limitaciones

La limitación más importante que se presentó en esta investigación fue la no dominación absoluta del idioma alemán, no sólo desde el punto de vista lingüístico, sino de los modos culturales en que se identifica a una sociedad a través de su idioma (el idioma como forma de interpretar la realidad). Para enfrentar esto, la mayor parte del corpus teórico de la investigación se centró en análisis elaborados por investigadores que dominan el idioma y, por lo tanto, otorgaron una visión más acercada a las formas culturales pertinentes.

Por otro lado, al tratarse de un film relativamente reciente, estrenado hace seis años, fueron pocos y de difícil acceso los análisis previos que se han publicado en torno al mismo (en idioma alemán, inglés o castellano). No obstante, una limitante de este tipo representó, a su vez, una justificación del trabajo, ya que incrementa la relevancia de un tema poco tratado.

## Antecedentes

Esta investigación abarca el análisis de, en principio, tres ejes temáticos centrales. En primer lugar, sobre el tema del nacionalismo y las identidades que convergen en el mundo, con todos los cambios socioculturales que han concurrido a finales del siglo XX y comienzos del XXI, la consulta de los textos de Ernest Gellner, *Naciones y Nacionalismos*; Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*; Manuel Castells, *Era de la Información (fin del milenio)*; Alain Touraine, *¿Podremos vivir juntos?*; y Gilberto Giménez, *Hacia una teoría de la identidad nacional*, han sido sumamente enriquecedoras para comprender la importancia que tiene volver a la reflexión sobre los paradigmas políticos que han regido y dividido a las sociedades contemporáneas, y sobre la concepción moderna que se tiene de la Nación y de la pertenencia cultural, en medio de un sistema cada vez más globalizado.

En segundo lugar, sobre la Cuestión Alemana y la segunda unificación, a pesar de las afirmaciones centrales que esboza A.M. Schutlz: “se han escrito pocos libros sobre la cuestión alemana que plantearan de igual manera las ideologías tanto de alemanes del Este como del Oeste” (1990, pág. 7), se ha tenido acceso a una serie de materiales documentales que trazan desde diferentes perspectivas la situación y los hechos ocurridos en Alemania en 1989 y sus repercusiones socioculturales y económicas durante los años consiguientes. El libro de Shultz, *Hacia la Reunificación: La cuestión alemana en la década de los ochenta*, comenzó a escribirse antes de la caída del Muro de Berlín y propone diferentes perspectivas lo que ha representado para los propios alemanes su identidad como nación y cómo esta se ha proyectado en el mundo.

El libro de Joaquín Abellán, *Nación y Nacionalismo en Alemania: La “Cuestión Alemana” (1815 – 1990)* resulta una referencia bibliográfica muy importante en el marco de ese análisis pues relaciona el desarrollo histórico con la evolución de la identidad nacional<sup>1</sup>.

Sobre este mismo tema se ha tenido acceso a una serie de artículos e investigaciones provenientes de centros universitarios (tesis de grado y tesis doctorales) o de revistas

---

<sup>1</sup> Lamentablemente, sólo se pudo tener acceso a un capítulo de este importante trabajo

especializadas, como el artículo de Juan García Morán, *A vueltas con la 'Cuestión Alemana': entre la democracia y la tentación nacionalista*, la tesis de grado de Pedro Rodríguez, *La influencia del Nacionalismo en la Reunificación Alemana*, y la tesis doctoral de Raimundo Viejo-Viñas, *La Unificación Alemana: Discurso y Acción. Un estudio sobre el nacionalismo alemán actual*.

Sobre la situación de los ciudadanos alemanes (sobre todo los habitantes de la extinta RDA) luego de la reunificación, son fundamentales los textos de Manuel Maldonado Alemán, *La Narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias*, y de Wolf Lepenies, *La situación de Alemania dos años después de la revolución: Los límites de la comunidad*.

En tercer lugar, el tema del cine alemán contemporáneo. Se ha tenido acceso a un seminario on line dirigido por Ricardo Parodi desde el Goethe-Institut en Buenos Aires, en donde se hace una revisión crítica de la historia del cine alemán, desde el cine mudo y el expresionismo hasta el cine contemporáneo, donde el film *Good Bye Lenin!* tiene un apartado de estudio especial. Se trata de una serie de ensayos críticos que constituyen un importante punto de partida para emprender la investigación documental.

Siguiendo con la revisión teórica sobre el cine alemán, los dos tomos de *Historia del Cine* de Román Gubern; los trabajos de Ernesto Flomenbaum, *Nuevo Cine Alemán*, Arsenio Ángulo, *La configuración del miedo en la modernidad a través del cine de Fassbinder* y Josefina Sartora, *Leni Riefenstahl y el cine de propaganda*; y el paradigmático libro de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*; conformarán, junto con la revisión de Parodi, las bases para la reseña histórica de la cinematografía alemana.

Sobre los estudios críticos previos que se han encontrado sobre el film *Good Bye Lenin!*, por un lado está el artículo en inglés conseguido en el sitio web [opendemocracy.net](http://opendemocracy.net) escrito por Julian Kramer, *Goodbye Lenin: the uses of nostalgia*, que ofrece una reflexión en torno a la representaciones de la nostalgia por la extinción de la RDA que se perciben en el film.

El ensayo escrito por Santiago de Pablo Contreras, "*Good bye Lenin!*", de *Wolfgang Becker y Alemania tras la caída del Muro de Berlín*, es una referencia sumamente pertinente para el análisis fílmico, al igual que el trabajo crítico de Cristina Moles Kaupp, titulado sencillamente *Good Bye Lenin!*

Por otra parte, un artículo escrito por Julia María Labrador, *Good Bye, Europa del este*, plantea un análisis en tórnos a las manifestaciones cinematográficas que han surgido sobre el tema de la desaparición de la cortina de hierro que dividía a Europa y, por lo tanto, la desaparición de los regímenes socialistas y comunistas de la Europa Central y Oriental, tomando a *Good Bye Lenin!* como uno de los ejemplos principales.

## La Identidad nacional

Si buscamos la palabra 'identidad' en el diccionario de la Real Academia Española encontramos, entre varias acepciones, esta definición: "conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás". Por consiguiente, pudiera definirse a la identidad nacional como a ese conjunto de caracteres de pertenencia a una nación determinada que une a un conglomerado humano y lo diferencia de otras naciones.

Lamentablemente, el complejo carácter sociocultural que encierran las teorías del nacionalismo hace que esta definición sea demasiado simple y superficial. Es necesario, por lo tanto, antes de abocarnos en el análisis fílmico de *Good Bye Lenin!* (e incluso antes de entrar en la revisión del nacionalismo en la historia de Alemania y del cine alemán), establecer una concepción teórica de la identidad nacional a partir de la cual se establecerán las bases de la reflexión cinematográfica.

Vale destacar que no está dentro del alcance de esta investigación abordar la problemática del nacionalismo y la identidad nacional de manera exhaustiva, dada la notable complejidad que encierran estos términos (eso constituiría por sí solo la materia para otra investigación). Lo que se plantea es un marco referencial, entre las posturas de cuatro autores (Touraine, Gellner, Anderson y Giménez), que permita vislumbrar una definición de identidad nacional y, a través de ésta, delimitar el enfoque del análisis.

## El nacionalismo

"Me veo impulsado a concluir así que no puede elaborarse ninguna definición científica de la nación; pero el fenómeno ha existido y existe" Hug Seton-Watson<sup>2</sup>

Desde la introducción de su libro *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson plantea la complejidad que existe para llegar a un consenso claro sobre la definición del

---

<sup>2</sup> Citado por Anderson, 2005, p. 20.

nacionalismo, a pesar de que la nacionalidad sea “el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo” (2005, p. 19).

Sin embargo, aunque para Anderson sea un hecho la importancia y la valoración que tiene la nacionalidad, “su explicación sigue siendo motivo de una prolongada disputa. La nación, la nacionalidad, el nacionalismo, son términos que han resultado notoriamente difíciles de definir, ya no digamos de analizar” (Ibídem).

¿Cómo es posible que un fenómeno de tal magnitud a nivel político, económico y sociocultural en el mundo moderno como el nacionalismo no cuente con una teoría clara – o como se refiere Anderson- una “teoría verosímil”?

Gilberto Giménez parte de los postulados de Anderson para inferir que el análisis del nacionalismo “requiere de una psicoantropología de lo imaginario, ya que bajo el ángulo antropológico se presenta como una ‘comunidad imaginada’, invisible y anónima, construido bajo el modelo de la familia, de la etnia y de la comunidad religiosa, y concretada en cada caso por un peculiar ‘símbolo de masas” (1993, p. 1)<sup>3</sup>.

Intentar categorizar conceptualmente un fenómeno que abarque en sí mismo familia, religión, etnia y símbolo de masas es, sin duda, una tarea complicada. Cada uno de estos cinco elementos no posee, en el terreno de las ciencias sociales, un concepto claro y restringido. Cada uno engloba muchos matices que alteran su acepción según la cultura de cada país o región e, incluso, según el contexto local inmediato en que se centra su acción.

En el caso concreto de Alemania, se trata de un país donde el nacionalismo ha estado ligado con acontecimientos sociopolíticos que han marcado fuertemente la historia y la cultura: la primera unificación con Bismarck a finales del siglo XIX, las dos guerras mundiales y la división durante la Guerra Fría en el siglo XX<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Esta concepción de la nación como una “Comunidad Imaginada” será retomada más adelante y servirá como pilar fundamental en la construcción de nuestra definición sobre identidad nacional.

<sup>4</sup> Esta afirmación se abordará, y justificará, en la próxima parte.



Sin embargo, siguiendo con el caso germano, es un hecho que, a pesar de estas coyunturas históricas, la nación alemana se mantuvo y sobrevivió entre los diversos regímenes políticos a los que estuvo sometida: La monarquía del I y II Reich, el nacionalsocialismo del III Reich y, durante la división, el capitalismo “liberal” de la RFA y el socialismo “democrático” de la RDA.

La pregunta que entonces hay que plantearse es: ¿Qué es lo que logró mantener a la nación alemana? Y, en el plano general, ¿qué es lo que forma y mantiene a una nación?

Para Alain Touraine, “una nación sólo existe por la asociación de una organización económica y una conciencia de identidad cultural, asociación que supone una capacidad de decisión política, y ésta es más grande allí donde se reconoce el principio de la soberanía popular.” (1999, p. 206).

La nación es asumida, desde esta perspectiva, como “la figura política del sujeto”, ya que “asocia una actividad instrumental a una identidad cultural al constituirse en espacio de libertad” (Ibídem).

Para Touraine, a través de este “Sujeto político” la nación cumpliría su sentido “ideal”: “ser un mediador entre la gestión económico política de una sociedad abierta a la competencia internacional e identidades comunitarias que se fragmentan y despolitizan cada vez más” (Ibídem, p. 207).

Una comunidad de ciudadanos busca en su nación la principal figura para defender sus derechos y ejercer sus deberes, siendo la proyección de las aspiraciones colectivas y el medio para propagar la identidad global de la sociedad. El Estado sería la figura que representa los intereses de la nación, el medio de ejecución de estas aspiraciones colectivas, de los derechos y los deberes ciudadanos: “el Estado no sería sino el poder de la nación” (Ibídem, p. 206).

Ernest Gellner resalta, por otro lado, dos definiciones provisionales de nación: Dos hombres son de la misma nación si “comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación” y “si se *reconocen* como pertenecientes a la misma nación. En otras palabras, (...) las

naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres” (2003, p. 20).

Es aquí donde cobra importancia la identificación que puedan tener los ciudadanos con los símbolos culturales propios de su nación, lo que forma su identidad frente a la misma.

## La identidad

“Desde el punto de vista de los individuos, la identificación nacional opera por proyección o referencia” (Giménez, 1993, p. 1). Si este argumento se conjuga junto a la posición de Gellner sobre la nación citada más arriba, la cultura y el sentimiento de pertenencia son los móviles claves para que se dé esa proyección entre los ciudadanos, o se creen esos símbolos de referencia, que configurarían una identidad nacional común.

Gellner, a su vez, destaca que “en las comunidades autosuficientes estables la cultura suele hacerse invisible, pero cuando la movilidad y la comunicación fuera de contexto se convierten en núcleo de la vida social, la cultura en que se nos ha enseñado a comunicarnos se convierte en la esencia de la propia identidad” (Gellner, 2003, p. 87).

Los símbolos culturales constituyen, de esta manera, la base de la formación de esa identidad colectiva, que en parte genera ese sentimiento de pertenencia a un país y de la cual derivará la identidad nacional.

Pero, ¿cómo se manifiestan esos “símbolos culturales”?<sup>5</sup>

Para cumplir este fin debemos primero retomar la concepción de la nación como una “Comunidad Imaginada”, tesis central de Benedict Anderson reinterpretada, además, en las reflexiones de Gilberto Giménez sobre la identidad nacional.

---

<sup>5</sup> Explicar esto representa uno de los puntos fundamentales en el análisis de *Good Bye Lenin!*, ya que se identificarán en el film esos elementos culturales que reflejan en los personajes una determinada identidad nacional.

Anderson desde un comienzo se enfoca desde una visión antropológica para definir a la nación como “una comunidad política imaginada, como inherentemente limitada” (2005, p. 23)<sup>6</sup>.

*Imaginada*, porque “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (Ibídem).

*Limitada*, porque la nación, por más grande que sea, “tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones” (Ibídem, p. 24-25).

“Por último, se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Ibídem)<sup>7</sup>.

Frente a este marco conceptual delimitado por Anderson, Giménez se plantea dos interrogantes: “¿cuál es la función específica de la nación dentro del sistema complejo de clasificaciones identitarias presentes en una sociedad? Y, ¿cómo concebir la ‘identificación nacional’, es decir, la relación subjetiva de los individuos con ese colectivo simbólico?” (1993, p. 2).

El primer punto, sobre las “clasificaciones identitarias”, lo aborda al definir a la nación como “una comunidad imaginaria construida simbólicamente según el modelo de la familia (identidad genética), de la etnia (identidad étnica) y de la comunidad religiosa y particularizada por ‘símbolos de masa’ nacionales propios y específicos.” (Ibídem).

El modelo familiar<sup>8</sup> es “el primer componente de lo imaginario nacional como referente de identidad”, pues la nación “se presenta en primer lugar como una entidad matri-patriótica que da origen a una fraternidad mítica” (Ibídem, p. 3)

---

<sup>6</sup> Estas cuatro características de la nación conforman un importante marco de conceptualización, y se recatarán más adelante en el análisis fílmico, especialmente el carácter “limitado” y “en comunidad” que encuentra importantes paralelismos simbólicos en *Good Bye Lenin!*

<sup>7</sup> Las cursivas son mías.

La nación es, en una primera instancia, nuestra *madre patria*, que nos dio la libertad y nos acobia en su seno. Pero también la nación es nuestro referente paternal de autoridad, que nos impone deberes y por la cual debemos luchar hasta la muerte. Esta doble cara maternal/paternal de la nación fue definida por Morin como un carácter “bisexual”, que “implica un componente fraternal (entre hijos de la madre patria) y un sentimiento muy intenso de la patria hogar, de la casa como techo y casa solariega” (citado por Giménez, 1993, p. 3).

El modelo religioso plantea la valoración teológica que tiene la nación entre los ciudadanos, comportando “creencias, ritos y ceremonias de carácter cuasi religioso” (Ibídem, p. 4). Las celebraciones y conmemoraciones de independencia o las fechas patrias son unos de los principales ejemplos que demuestran esta analogía.

El modelo étnico remite a esos signos de un pasado ancestral y racial común que determinan ciertos rasgos culturales que diferencian a una nación frente a otra. De esta manera, la identidad nacional se nutre de las raíces que simbolizan los orígenes de un país<sup>9</sup>.

Los símbolos de masa son aquellos rasgos que, según palabras de Elías Canetti, determinan las diferencias entre una nación y otra (citado por Giménez, 1993, p. 4). “Tales símbolos serían entidades naturales o histórico-imaginarias que constituyen la referencia privilegiada del sentimiento nacional” (Ibídem).

Retomamos, finalmente, la concepción de Gellner sobre los símbolos culturales y su importancia en la definición de la identidad nacional, ya que se puede establecer una analogía entre éstos y los símbolos de masa que describe Giménez.

---

<sup>8</sup> Estamos hablando en un sentido estrictamente metafórico sobre cómo incide la figura de La Nación sobre los hombres, por lo tanto no se debe confundir este “Modelo Familiar”, que menciona Giménez con la Institución familiar, que tiene implicaciones mucho más complejas en el campo de las ciencias sociales. De igual manera ocurre con el “Modelo religioso”.

<sup>9</sup> En el caso alemán es un punto delicado, pues el apego hacia los orígenes étnicos para configurar una identidad nacional común se expresó primero con los ideales de la Liga Pangermanista para movilizar la primera unificación a finales del siglo XIX, pero luego alcanzó sus consecuencias más atroces cuando fue llevada al extremo de la segregación con el nacionalsocialismo (la llamada “raza aria”).

Al hablar de una referencia “histórico-imaginaria” que simboliza el sentimiento nacional, entramos en el campo de las expresiones culturales que el imaginario colectivo relaciona con su pertenencia a una nación: puede tratarse de un lugar específico, de un héroe de la patria, del deporte nacional, de la gastronomía, incluso de los productos de consumo masivo. Todos los elementos, tangibles o abstractos, que hagan referencia al sentimiento nacional, siempre desde un imaginario social global, forman parte de estos símbolos de masa. “No hay que olvidar que este colectivo imaginario e imaginado sólo vive de la ‘sustancia psíquica’ de sus miembros y resulta de la relación subjetiva que establecen con él millones de individuos. Es esto lo que llamamos identificación nacional (Ibídem, p. 9).

Se trata de una generalización que engloba los principales emblemas (“símbolos o representantes visibles”) que los ciudadanos relacionan con su sentimiento nacional y, por lo tanto, se identifican con ellos. Es aquí donde nace la fraternidad entre los individuos que comparten una nación, donde se parte de la “igualdad y la equivalencia” de ser compatriotas, “aunque siempre por contraposición a los ‘otros’, que en este caso son los extranjeros” (Ibídem).

Esa diferenciación con los *otros*, que están más allá de las fronteras (recordemos que toda nación está limitada por *otras* naciones), es fundamental para delimitar los elementos de la identidad de nacional, sobre todo en el contexto de este análisis que aborda la división y reunificación de Alemania luego de estar separada durante más de cuarenta años entre dos repúblicas (la RDA y la RFA) y el debate que originó -para los investigadores sociales y analistas políticos en general y para los propios alemanes- determinar si ambas pertenecían a una misma nación o si se trataba de dos naciones distintas que luego, durante la reunificación, formarían nuevamente una.

En el filme *Good Bye Lenin!* se refleja parte de una identidad mediante la contraposición de los símbolos culturales que pertenecían al Berlín Oriental, capital de la RDA, con los nuevos símbolos que, desde el oeste, traspasaron la extinta frontera luego de la reunificación la frontera.

Giménez, haciendo referencia a Gallissot (1987, p. 16), distingue dos formas en se desarrolla la identificación: por pertenencia y por referencia o autoproyección: “La primera no es más que la auto (y hetero) adscripción a colectivos situados en el espacio social

inmediato (espacios del hábitat, del lugar de trabajo, de la vida cotidiana...), caracterizada por interacciones de alta frecuencia y por su relativa 'visibilidad'. La segunda es la autoproyección de los individuos en comunidades imaginarias envolventes ('cuerpos místicos') que desbordan los espacios inmediatos de las interacciones de alta frecuencia y se definen por su carácter imaginario, invisible y anónimo" (1993, p. 9).

Aunque la identificación por referencia sería la más adecuada para definir el fenómeno de la identidad nacional, que se trata de la extensión dentro del imaginario colectivo del concepto general que se tengan sobre la nación, las interacciones que hace cada individuo con el espacio inmediato que habita también configuran identidades particulares frente a la nación, que no se deben pasar por alto.

### **La definición**

Luego de abordar las distintas posturas teóricas que estos cuatro autores expresaron sobre el fenómeno del nacionalismo y de la identidad nacional, se ha llegado al punto de esbozar una definición "propia", que en realidad pretende ser una especie de síntesis de parte de los postulados teóricos consultados:

La identidad nacional

Esta aproximación conceptual, como se mencionó en el comienzo, no es exhaustiva, y seguramente son muchos los puntos que faltan mencionar y abordar dentro del complejo universo analítico que envuelve a la identidad nacional y a las teorías del nacionalismo. No obstante, para los fines de esta investigación, esta definición servirá como un marco oportuno para dirigir el enfoque del análisis central.

## La Cuestión Nacional en la historia de Alemania

La conformación de la nación alemana fue tardía y atravesó por una serie de grandes obstáculos, entre ellos la pugna de intereses entre los principales imperios germanos en el siglo XIX, las dos guerras mundiales y la sucesiva intervención de las potencias vencedoras, que la llevó a obtener una completa e ininterrumpida unificación (con el manejo pleno de su soberanía) casi en la finalización de siglo XX, con la Caída del Muro de Berlín y la completa anexión del territorio de la República Democrática Alemana (RDA) hacia la República Federal Alemana (RFA). Las palabras de Karl Deutsch engloban la dimensión del problema de la nación germánica: “durante 1000 años de historia ha habido un pueblo alemán, pero ese pueblo ha vivido en un Estado Alemán unificado durante menos de ochenta años” (citado por Schultz, 1990, p. 16).

Para referirse a este “problema” que ha caracterizado la constitución de una nación alemana, diferentes autores concuerdan en el empleo del término “Cuestión Alemana”, es decir, “la constitución estatal de la nación alemana” (García, J. 1993, p. 171).<sup>10</sup>

Desde la conformación del Sacro Imperio Romano Germánico durante el primer siglo del calendario cristiano, hasta la celebración de las primeras elecciones libres y conjuntas de Alemania (desde 1933 con la toma de los nazis en el poder) el 2 de diciembre de 1990, se perfila todo un proceso histórico de un pueblo marcado por una constante lucha de autodeterminación y consolidación estatal, unidos por su sangre, su lengua y su cultura, pero divididos entre las ideologías sociopolíticas y los intereses intervencionistas de las potencias extranjeras. A continuación, se analizarán cada una de esas etapas (hasta el alcance que esta investigación lo permita) que constituyeron ese largo e intrincado camino de la creación y el reconocimiento de la nación alemana.

---

<sup>10</sup> Siguiendo la tradición de los autores consultados, emplearemos el término “Cuestión Alemana” o “Cuestión Nacional” para hacer referencia al problema de la unificación del Estado alemán y, por ende, de la consolidación de su identidad nacional

### **Del Sacro Imperio Romano Germánico a la primera unificación de la nación alemana (750 – 1871)**

La integración y conformación del pueblo alemán fue un proceso lento que llevó varios siglos, “se dice que el pueblo alemán se integró a lo largo de 250 años de unificación y expansión entre los años 750 y 1000 (d.C.). El primer gran Estado alemán que se conoció fue el llamado Sacro Imperio Romano Germánico, también llamado por los alemanes el Primer Reich alemán, con la figura central de Carlo Magno” (Schultz, 1990, p. 13).

Sin embargo, el imperio germánico no sólo integraba pueblos alemanes, sino también franceses e italianos, entre otros, con lo cual no podría considerarse como la primera conformación de un Estado netamente alemán, antecedente directo de la nación Alemana que conocemos en la actualidad.

En 1806 desaparece formalmente el sacro Imperio Romano Germánico con la renuncia de su último emperador Francisco II ante la invasión napoleónica, con lo cual, el territorio alemán queda dividido en diferentes reinados, principados y ciudades-Estado que, en un principio, no representaron ninguna asociación política definida en defensa de intereses comunes.

Las primeras integraciones del pueblo alemán durante el siglo XIX se basaban en la unión estratégica de pequeños e independientes Estados organizados bajo la figura de la Confederación Germánica, “claro que esta unión sólo funcionaba cuando Austria y Prusia (los dos estados alemanes más grandes) llegaban a un acuerdo” (Ibídem, p. 22). El territorio germano seguía fragmentado en un grado extremo que impedía cualquier intento de creación de una nación que los englobara y determinara a todos por igual.

García Morán (1993) hace referencia a las palabras de Pufendorf que reflejan, con angustia, la naturaleza híbrida e indefinida del territorio y el pueblo germano:

“Alemania, en opinión de Pufendorf, no era una monarquía ni una aristocracia, y menos aún una democracia o una federación de Estados, sino que era ‘una construcción estatal irregular y casi monstruosa’. (...) A lo que más se aproximaba el imperio alemán era, por una parte, a la monarquía, y por otra, a la federación de Estados. Pero el hecho de que no se identificara con ninguna de las dos y de que oscilara indeciso entre una y otra, era



donde Pufendorf veía su monstruosidad y la raíz de su debilidad política. (...) No fue sino en el turbulento año de 1848 en que culminó la idea nacionalista, al convocarse en Frankfurt una 'Asamblea Nacional constituyente' con la finalidad del crear un Estado alemán unificado".

p. 173 – 176.

Prusia se consolidó como el Estado más fuerte de la Confederación Germánica y, por lo tanto, llevó las riendas hacia la primera unificación, guiando a los pequeños y medianos estados restantes gracias a la influencia que ejercía como potencia económica. Es en ese período histórico en que nace la figura de Otto von Bismarck, sin duda el principal artífice del proceso unificador de Alemania, al llevar a la Confederación a una serie de guerras estratégicas, especialmente la guerra contra Francia, y utilizar por primera vez el patriotismo como móvil para convencer al pueblo y unirlo en una causa común, "la idea de *patria*<sup>11</sup> nacerá de de los sufrimientos comunes y de el éxito común" (Ibídem, p. 178). Se manifiestan así las primeras muestras del Pangermanismo que, además de la unificación, llevará al pensamiento nacionalista extremo entre los alemanes, que tendrá graves consecuencias durante la avenida de las dos guerras mundiales (Rodríguez, 1990, p. 8).

Prusia gana la guerra contra Francia el 18 de enero de 1871, y se adjudica los estados alemanes del sur, con excepción de Austria (que con este hecho pasa a formar definitivamente una nación independiente del imperio germano). El júbilo patriótico de este triunfo conforma definitivamente la primera unificación alemana. Es decir, 'nace' la Nación Alemana como figura política a nivel internacional y con una identidad sociocultural común entre sus habitantes. El segundo Imperio (Reich) Alemán se levanta bajo la figura de Guillermo I como el Emperador (Káiser) de Alemania, y bajo el liderazgo de Bismarck, quien se inmortalizó como el primer canciller de Alemania.

---

<sup>11</sup> Las cursivas son nuestras.

## **De potencia económica mundial a la debacle tras el Tratado de Versalles (1871 – 1918)**

La primera unificación alemana tenía tras de sí un trasfondo económico. Prusia asumió el liderazgo precisamente porque era el Estado con mayor fortaleza industrial. Tras la formación del Segundo Imperio Alemán se conformaba una de las “primeras nacionales industriales a finales del siglo XIX”. Alemania pasó a ser en pocos años una potencia económica, política y militar en Europa, “alcanzando y luego superando a Francia e Inglaterra” (Schultz, 1990, p. 27), países que rápidamente observaron con cierto recelo y preocupación el crecimiento de este nuevo imperio germano.

Este crecimiento del poderío germano comenzó a estimular los deseos ideológicos del Pangermanismo en la jefatura del gran Estado, sobre todo en lo correspondiente a la expansión territorial, sobre la base de recuperar los espacios que desde los orígenes del imperio Sacro Romano Germánico pertenecían al pueblo alemán, lo que llevaría a “una política colonial, naval y diplomática más agresiva y ambiciosa” (García, 1993, p.180) que aumentaría las tensiones con Inglaterra, Francia y la Rusia Zarista, conformando el escenario en que se desarrollaría la Primera Guerra Mundial.

Se debe hacer un paréntesis en el papel jugado por Alemania en la Primera Guerra Mundial. Se le atribuyó al país germano la principal responsabilidad de las dos guerras, siendo, a su vez, el principal país ‘condenado’ o ‘castigado’ por las naciones triunfadoras (principalmente, Inglaterra, Estados Unidos y la Unión Soviética). Sin embargo, teniendo en cuenta que la concepción maniqueísta de la historia no es la más exacta (sobre todo por el hecho de que la versión de los vencedores no siempre es fidedigna) y que en el análisis de todo hecho histórico, más si se trata de un conflicto armado, es necesario mantener una postura crítica y no dejarse llevar exclusivamente por opiniones personales, es importante destacar el contexto que originó la entrada de Alemania a la Primera Guerra Mundial.

“Aunque (Alemania) también tuviera pretensiones imperialistas, era el país europeo que menos interés tenía en arriesgar todo lo que tenía y había logrado en el siglo XIX” (Schultz, 1990, p. 31). Y, si bien es cierto que la difusión ideológica de la Liga

Pangermanista desde el año 1891 habría despertado en los alemanes la concepción de ser “un pueblo superior” por el rápido progreso industrial de la nación recién unificada, despertando los deseos de expansión y dominación territorial, no fue ese el motivo exacto que los llevó a la ‘Gran Guerra’.

Todo se originó por el conflicto entre Austria-Hungría y Serbia. El primero era una nación ‘hermana’ de Alemania -que pudo haber formado parte de ésta de haber sido otras las condiciones de la primera unificación- y, por lo tanto, mantenían una fuerte alianza alcanzada por Bismarck. Serbia, por su lado, era una nación que mantenía alianza con Rusia. El asesinato del archiduque Francisco Fernando, príncipe heredero al trono de Austria-Hungría, fue el suceso que terminó de desencadenar la guerra. Cada país solicitó la ayuda de su ‘gran’ aliado. Alemania debe brindarle la ayuda a Austria-Hungría, y de esa manera se ve enfrentada con Rusia, luego con Francia, que tenía una alianza con Rusia, y luego con Inglaterra, aliado de Francia y protector de Bélgica, país supuestamente invadido por Alemania. Finalmente, Estados Unidos interviene, y se hace inminente el fracaso de los imperios centrales en la Primera Guerra Mundial.

Ahora bien, Alemania pudo ver en esta guerra una oportunidad para cumplir sus deseos de expansión territorial y así hacer más sólido su poderío económico y su condición de potencia. Sin embargo, al parecer las intenciones del Káiser Guillermo II, en un principio, no eran entablar una confrontación armada con las potencias inglesas y rusas, ya que existían vínculos sanguíneos que lo emparentaban con las familias reales de ambas coronas. De hecho, era el nieto de la reina Victoria de Inglaterra (Ibídem, p. 31-32).

Pero más allá de las intenciones iniciales del Káiser Guillermo II o de los deseos imperialistas de la nación germana, “la primera guerra mundial significó para todas las capas sociales alemanas un punto de inflexión en su conciencia nacional. La guerra puso de manifiesto, por primera vez de manera inequívoca, que en Alemania se había formado una comunidad nacional por encima de todo tipo de diferencias (...) era ahora la primera vez que, desde la fundación de *Reich*, la nación se sentía como una comunidad unida, unida por la voluntad de defender la patria” (Abellán, 1997, p. 118-119).

Resulta, por lo tanto, muy importante destacar la visión que tuvo el pueblo alemán sobre su patria durante este período de guerra, específicamente en el año 1914, pues refleja la

proyección que tenían sobre sí mismo como nación unida. Joaquín Abellán (1997) señala, en este sentido:

En la presentación de la propia cultura alemana y en su defensa contra los ataques de los enemigos, muchos publicistas alemanes de los años de la guerra no sólo trataron de mostrar la peculiar concepción alemana del Estado, de la libertad individual o del sentido catártico de la guerra, sino que afirmaban al mismo tiempo su superioridad sobre la llamada civilización occidental. La guerra mundial cristalizó toda una tradición política alemana, que, gestada a lo largo del siglo XIX, entendía el propio desarrollo histórico alemán como algo específico y distinto al seguido por las democracias occidentales. Más aún, se aspiraba a que esta tradición política fuera el fundamento de una renovación espiritual y moral del pueblo alemán en su conformación con los sistemas políticos y culturales del occidente europeo. Este conjunto de planteamientos –una construcción ideológica, en realidad- fue denominado por los contemporáneos como “las ideas de 1914”.

pp. 119 – 120.

Pero el enfrentamiento mundial culminó con la derrota de esta nación “superior”, y los triunfadores países occidentales atribuyen toda la responsabilidad por los daños de la guerra al país más fuerte de los imperios centrales. El crecimiento económico y la estabilidad social que finalmente había alcanzado Alemania queda bruscamente intervenida y sublevada, junto a su influencia ideológica y política en el continente europeo. Así lo confirman los puntos que impusieron las potencias vencedoras en el artículo 231 del Tratado de Versalles:

- Alemania cargará con toda la culpa de la guerra.
- Alemania tendrá que pagar todos los daños de la guerra.
- Alemania perderá parte de su territorio, tanto en sus fronteras occidentales con Francia (Alsacia, Lorena, el Saar) como orientales con Polonia.
- Alemania perderá sus colonias en África y Oceanía.

Schultz, 1990, pp. 38-40.

Alemania queda, en pocas palabras, completamente desfalcada. Se le amputaron territorios de importante valor económico por los frutos productivos que daban, y las altas

indemnizaciones de guerra que tendrá que pagar a los países vencedores sumergirá al país dentro de una fuerte crisis interna. El orgullo nacionalista de un pueblo que en tiempo récord logró consolidarse como una de las naciones más poderosas del mundo, quedó bajo la sombra de la humillación mundial.

Quienes siguieron y creyeron las “ideas de 1914”, iban a ser puestos, en 1918, “ante la terrible pregunta de si la derrota militar alemana y la quiebra del sistema político no demostraban, por el contrario, una inferioridad del sistema alemán y si no ponía en entredicho, por tanto, esa ideología de la especificidad, y superioridad, del desarrollo histórico alemán” (Abellán, 1997, p. 120).

No obstante, en pocos años los alemanes encontrarán en un líder las esperanzas para superar estas altas barreras, dignificar su orgullo nacional y recuperar su lugar como potencia económica mundial. Pero este camino los llevará a una nueva y más cruenta guerra mundial.

### **La República de Weimar: transición hacia el nazismo y la Segunda Guerra Mundial (1919 -1945)**

Un de las más grandes contradicciones de la historia política de Alemania es que su primer gobierno democrático no se instauró por la petición popular, sino que fue una imposición de los países extranjeros vencedores de la Primera Guerra Mundial. Con la renuncia al trono del Káiser Guillermo II, los alemanes se libraron del mandato de los nobles en un régimen monárquico para pasar a “una república democrática y liberal, como no había existido antes en Europa y el resto del mundo” (Ibídem, p. 40-41). Pero era un sistema de gobierno impuesto y eso hacía que los propios alemanes lo vieran como algo ajeno a su cultura sociopolítica, una vía para mantener el intervencionismo de las otras potencias. “(La República de Weimar) no debe su existencia a ninguna acción revolucionaria, ni a un cambio de sentimientos por parte de la población alemana. Fue una exigencia del enemigo victorioso” (García, 1993, p. 185).

En poco tiempo, la ‘nueva democracia alemana’ se vio inmersa en una grave crisis interna. La depresión económica mundial de 1929 empeoró la situación financiera y “con la actitud de rechazo o indiferencia que adoptó la mayoría de la población alemana hacia

la democracia” (Ibídem, p. 186) en pocos años la República de Weimar se extinguiría para siempre con la entrada de Hitler al poder, nombrado canciller por el *Reichstag* (el parlamento alemán) y luego proclamado *Führer* (*guía*) del pueblo alemán.

El apoyo de la sociedad alemana al nacional socialismo se explica, en principio, porque representaba un ‘rescate’ al sistema político perdido en 1919 tras la Primera Guerra Mundial. Es por esto que la proclamación del régimen hitleriano como Tercer Reich fue apoyada por gran parte de una nación heredera del orgullo unificador y nacionalista de Bismarck. Pero con este retorno al sistema imperialista alemán volvían los deseos de expansión territorial, agravada con el resentimiento hacia las potencias vencedoras impositoras del Tratado de Versalles que ‘mutilaron’ las fronteras alemanas y expropiaron sus colonias.

Así, a partir de 1933, Alemania entra en un proceso de recuperación interna (el fortalecimiento económico a la par del rescate del orgullo nacional) a través de los principios del nacional socialismo, que poco a poco se irá convirtiendo en una hegemonía dentro del Estado que suprimirá cualquier posición política o ideológica disidente.

Los primeros logros de la política de Hitler se basaban en la recuperación de pequeños territorios circundantes con la frontera alemana, perdidos luego de la Primera Guerra Mundial (como el territorio del Saar, ocupado por Francia). Esto hizo crecer la popularidad del *Führer* por toda la nación (Schultz, 1990, p. 45). El sueño de la *Gran Alemania* (que no pudo ser alcanzado por Bismarck con la pérdida de Austria) iría movilizandando expansión nazi por Europa, y así Alemania se enfrentaría nuevamente con las grandes potencias del mundo occidental: Inglaterra, la Unión Soviética y los Estados Unidos, dando inicio a la Segunda Guerra Mundial.

El nacionalismo es el móvil ideológico que lleva a los alemanes a la guerra. El discurso nazi hizo resurgir en la población los sentimientos de superioridad sembrados a finales del siglo XIX por la liga Pangermanista, y la rápida recuperación de la nación luego de la crisis tras el Tratado de Versalles favoreció la imagen de Hitler como líder y legitimó a su sistema político.

En 1945 Alemania vuelve verse derrotada frente al mundo. La responsabilidad por los terribles hechos de magnicidio durante la Segunda Guerra Mundial recae injustamente sobre la población alemana. Sobre este punto vale la pena resaltar un hecho: aunque la figura política de Hitler obtuvo gran aceptación popular entre los alemanes, desde su llegada al poder en 1933 no se volvieron a celebrar elecciones libres en el país hasta su caída en 1945 (Ibídem, p. 44).

Por esto, no se puede responsabilizar a un pueblo por los actos de un gobernante, como bien aclara Schultz: “existe una gran diferencia entre Alemania y el nazismo. Lo primero es una nación, con una historia de aptitudes y debilidades; en tanto que lo segundo es un régimen dictatorial impuesto al pueblo alemán y a otros pueblos por la tiranía hitleriana (...). Por lo tanto, la culpa de Alemania como ente político o Estado no existe, pero sí existió la culpa de un gobierno irresponsable durante el periodo de 1933-1945 (1990, p. 50).<sup>12</sup>

Pero aunque en términos racionales, el pueblo alemán no debe asumir la responsabilidad por los actos del sistema nazi, sí se profundizó de hecho un sentimiento de culpa muy grande dentro de la conciencia colectiva de los alemanes, que ha prevalecido generación tras generación luego de más de sesenta años tras la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>12</sup> Aunque comparto en esencia la idea que quiere transmitir Schultz en su análisis, debo contrastar esa opinión que cataloga al sistema nacional socialista alemán como un “régimen dictatorial” con los argumentos que expone Hannah Arendt en el tomo III de su libro *Los Orígenes del Capitalismo*: “Resulta, sin duda, muy inquietante el hecho de que el Gobierno totalitario, no obstante su manifiesta criminalidad, se base en el apoyo de las masas (...) Una reciente publicación de los informes secretos sobre la opinión pública alemana durante la guerra (..) resulta muy reveladora al respecto. Muestra, en primer lugar, que la población se hallaba notablemente bien informada sobre los llamados secretos –las matanzas de los judíos en Polonia, la preparación de un ataque a Rusia, etc.- y, en segundo lugar, el ‘grado hasta el que las víctimas de la propaganda han permanecido capaces de formar opiniones independientes’ [Boberach, 1965, pp. 17-19]. Sin embargo, el punto de la cuestión es que esto no debilitó en ningún modo el apoyo general al Régimen de Hitler. Es completamente obvio que el apoyo de las masas al totalitarismo no procede ni de la ignorancia ni del lavado de cerebro” (2003, pp. 457-458). Por lo tanto, me limitaré a catalogar, dentro de mis propias palabras, al régimen nazi como totalitarista, que restringió libertades y violó los derechos humanos de un significativo sector de la población, pero no como un sistema dictatorial. En última instancia, se trataría de una dictadura establecida por medios democráticos.

Esto originó que los germanos adoptaran a partir de 1945 posiciones radicalmente opuestas al nazismo, pero que los llevaría a dividirse nuevamente.

### **La Guerra Fría y la división de Alemania (1945 -1989)**

Alemania quedó luego de la Segunda Guerra Mundial nuevamente bajo el control absoluto de los países 'aliados' triunfadores. Fue marcada como una 'amenaza' para la humanidad, y debía evitarse a toda costa el resurgimiento de un fenómeno como el nazismo. Así quedaría acordado en la Conferencia de Potsdam, celebrada entre el 17 de julio y el 02 de agosto de 1945, donde la nación alemana perdería el completo ejercicio de su soberanía y las posibilidades de convertirse nuevamente en la potencia económica y política que llegó a ser.

Pero la 'alianza' de los países triunfadores se vería resquebrajada muy pronto por las irreconciliables diferencias ideológicas entre el socialismo soviético y el capitalismo occidental. La Guerra Fría comenzaría con la ocupación de Alemania entre dos frentes antagónicos, que la dividirían y formarían dos países distintos:

Los Aliados no se dedicaron sólo a extirpar el nazismo del suelo alemán sino a desmembrar a la nación alemana (...) con la lucha Este-Oeste el territorio alemán se convirtió en un campo de batalla tanto capitalistas como comunistas querían tener de aliados a los alemanes, y como ninguno pudo obtener la totalidad del territorio, entonces se conformaron con tener parte de este.

Schultz, 1990, p. 81

De esta manera, el lado occidental de Alemania, ocupado por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, se conformó a partir de 1949 en una nueva nación: la República Federal Alemana (RFA) que se establecería bajo un sistema capitalista donde predominarían los partidos políticos de derecha y de centro izquierda. Por su parte, en el centro-este del territorio germano, ocupado por la Unión Soviética, nacería la República Democrática Alemana (RDA), donde prevalecería el sistema socialista bajo la hegemonía del Partido Socialista Unificado de Alemania (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* [SED]).

"Esta división no se hacía con objeto de desmembrar para siempre a Alemania, sino sólo para que los países vencedores administraran el gobierno alemán hasta que llegara a firmarse el tratado de paz que restablecería al Estado alemán" (Ibídem, p. 68). Pero ese



tratado, que quedó como el principal punto pendiente desde la conferencia de Potsdam, nunca llegó a firmarse, y la división 'provisional' se extendió por cuatro décadas.

El 13 de agosto de 1961 la RDA levanta el Muro de Berlín, o como el gobierno germano-oriental prefirió bautizarlo en aquel momento, el "muro de protección antifascista", evitando así según los comunicados oficiales una "agresión desde el occidente" (Rodríguez, 1990, pp. 26-27). El paso de los años demostraría que se trataba más de una medida extrema para evitar el flujo de refugiados o la emigración masiva hacia el lado occidental.

Por esta razón, "la creencia de que la división alemana no era algo provisorio sino una institución duradera, se había ido cristalizando poco a poco en la población de ambos países a lo largo de cuarenta años de separación" (García, 1993, p. 191). Es así como, en lo que respecta a la cuestión alemana, en un primer periodo que va de 1949 a 1978, la RDA mantuvo en sus objetivos lograr la unificación con el territorio occidental, pero con la prevalencia de un sistema político socialista. Pero a partir de 1972, con el inicio del periodo de la *Ostpolitik* ('Política hacia el este'), aunque se pone fin a las tensiones entre las dos repúblicas con la firma de los tratados de relaciones interalemanas, se reconoce la existencia de "dos naciones distintas e independientes entre sí y se renuncia a la reunificación nacional como fin político principal" (Schultz, 1990, p.127).

La postura de la RFA fue igual de irreconciliable. Desde sus inicios, la vida política de la República Federal fue el escenario exclusivo de dos partidos políticos: la Unión Cristiano-Demócrata (*Christlich-Demokratische Union*, CDU), que representaba a la centro-derecha, y el partido Social-Demócrata Alemán (*Sozial-Demokratische Partei Deutschlands*, SPD), que representaba a la centro-izquierda. El primer periodo, que abarcó de 1949 a 1969, fue bajo la administración de la democracia cristiana "y se caracterizó por una línea dura con respecto a la RDA y a otros problemas de la Cuestión Alemana" (Ibídem, p. 84).

El CDU representó el lado más conservador de la derecha alemana y mantuvo una posición extrema frente a la RDA al no reconocerla como Estado y así deslegitimar sus bases constitucionales. Era la visión que más correspondencia mantenía con la línea ideológica de la política de los Estados Unidos y de Inglaterra, al ver al socialismo como un peligro para la humanidad. Por esto, los primeros cancilleres de la RFA "apoyaron

desde un principio crear una Alemania unificada, pero siempre bajo el lema del capitalismo y de la democracia estilo occidental” (Ibídem, p. 86).

Este desconocimiento de la RFA hacia la RDA se afianzaba con políticas como la doctrina *Hallstein*, que señalaba el fin de las relaciones diplomáticas con cualquier país que mantuviera contacto con la RDA, “ya que Alemania Federal se consideraba la única representante de los alemanes” (Ibídem, p. 86).

Pero en las elecciones de 1969 el CDU perdió el poder, y el partido social-demócrata instauró una nueva doctrina en cuanto al manejo de las relaciones con su vecino germano. Fue el inicio de la *Ostpolitik*, cuando “el nuevo canciller, Willi Brandt, comenzó a realizar contactos más serios con la RDA, queriendo llegar a una coexistencia pacífica” (Ibídem, p. 90).

Así, se enlaza una tregua entre las dos naciones, pero se afianza la división de Alemania. Cada República debió aceptar, a nivel internacional, el territorio vecino como parte de otra nación.

La voluntad popular quedó vetada en todo el proceso de la división de la nación alemana luego de la Segunda Guerra Mundial. Con el paso de los años, cada República se fue desarrollando a través de dos sistemas político-ideológico completamente antagónicos, que conformó dos países con sociedades distintas y por esto “se concedía un fuerte peso al hecho de que casi cuarenta años de desarrollo diametralmente opuesto en los dos Estados alemanes había ejercido una influencia determinante que no favorecía precisamente la reunificación” (García, 1993, p. 193).

Pero es precisamente en este punto, ya en la década de los ochenta, donde la historia da un giro inesperado. Una lejana y casi olvidada unificación vuelve al primer plano de las discusiones entre los dos países, y la principal sorpresa las darán los ciudadanos alemanes de la República Democrática.

### 1989: la Reunificación<sup>13</sup>. *¿Adiós a la RDA?*

Son varios los sucesos sociopolíticos que se dieron en cada república y que antecedieron a la caída del Muro de Berlín. El CDU, partido Demócrata-Cristiano, recupera el poder en las elecciones de la RFA de 1983, y su nuevo canciller, Helmut Kohl, revive los deseos por reunificar al Estado alemán bajo la hegemonía del sistema de la democracia occidental. Por su parte, la RDA comenzaba a atravesar lo que sería el inicio de su peor crisis social, afianzada por la crisis económica que comenzaba a afectar a los países de la Europa Central y Oriental e, incluso, a la Unión Soviética (período en que iniciaría la *Perestroika*<sup>14</sup>, intento fallido de Gorbachov para reformar el sistema y superar la crisis). Aunque, según palabras de García-Morán, “la carencia fundamental (de la RDA) no era económica sino moral: se trataba de un sistema que cifraba las garantías de su notable estabilidad tanto en la reclusión de su población activa –la prohibición de emigrar- como en la obstrucción de los derechos políticos fundamentales” (Ibídem, p. 191).

Pero, como bien señala Raimundo Viejo Viñas, “al menos hasta bien entrados los años ochenta, nada hacía esperar el declive socioeconómico (de la RDA) que habría de marcar

---

<sup>13</sup> Sobre el uso del término “reunificación” (*Wiedervereinigung*), existen ciertas discrepancias entre los autores consultados. Viejo-Viñas considera que éste es “un término para la capital del nuevo Estado nacional, Berlín, (por tanto) la incorporación a la RFA de los cinco estados federales, que junto a Berlín-Este configuraban el territorio de la RDA, no puede ser concebido como el reencuentro de dos partes un día separadas, toda vez que no conformaban una entidad unitaria con anterioridad a su creación” (2001, p. 12). No obstante, otros autores como Schultz y García Morán utilizan el término ‘Reunificación’ para referirse no sólo a la unión entre el este y el oeste de Berlín, sino entre las dos Repúblicas Alemanas. Ante esto, me inclinaré a utilizar el término ‘Reunificación’ en el sentido tradicional que emplean Schultz y García por considerarlo más adecuado, aunque los argumentos de Viejo-Viñas no sean del todo inválidos, ameritan, en mi opinión, un mayor respaldo documental. También me referiré al suceso como la Nueva Unificación Alemana.

<sup>14</sup> La definición precisa que Viejo-Viñas (2001) hace de la *Perestroika* es la siguiente:

“La *Perestroika* fue un proceso de reforma basado en la reestructuración de la economía puesto en marcha en la Unión Soviética por Mijaíl Gorbachov, con la ayuda de Japón, con el objetivo de reformar y preservar el sistema socialista, pues quería dar a la sociedad soviética un cierto espíritu de empresa e innovación. Este proceso acompañado también de una cierta democratización de la vida política, trajo varias consecuencias a nivel económico y social que provocaron el fin de la era de Gorbachov y el colapso y desintegración de la URSS” (p. 100).

finalmente la década y mucho menos la manera en que terminaría su historia” (2001, p. 58) . A pesar de que el gobierno germano occidental recuperó en la década de los ochenta sus deseos de unificación, “mantuvo su postura de Guerra Fría ante la crisis más grave que atravesó la RDA” (Ibídem, p. 56).

Ese hecho pudiera interpretarse de dos maneras: primero, que el derrumbe del régimen político de la RDA fuera provocado por factores internos, sin la posibilidad de un intervencionismo de occidente. O, que la estrategia de la política exterior de República Federal haya apostado por esperar el deterioro máximo del sistema político de su vecino germano para así llevar la reunificación con la preeminencia del sistema occidental.

Ambas son meras suposiciones que en su contra tienen la simplicidad que no caracteriza a los procesos históricos, teniendo en cuenta, además, el complejo contexto geopolítico en que se enmarca el proceso de unificación alemana de 1990. Sin embargo, resumen las dos posturas más representativas que tratan de justificar el vertiginoso giro que unió en pocos meses a dos naciones que durante cuarenta años fueron el terreno principal de confrontación de los dos bloques de la Guerra Fría.

De una u otra vía, la movilización de los ciudadanos de la RDA fue determinante en todo el proceso, por lo tanto la identidad nacional cobra un valor fundamental para comprender la reunificación de las dos repúblicas. Así lo demuestra el trascendente cambio en el grito de protesta de los alemanes orientales: *Wir sind Das Volk / Wir sind Ein Volk* (“somos el pueblo / somos *un* pueblo”). De hecho, es a través de ese punto en que cobra interés en análisis del radical cambio de régimen, como bien apunta Viejo Viñas: “los acontecimientos de la Europa Central y Oriental probaron sobradamente la relevancia e interés de los nacionalismos como tema de estudio de investigación para la transiciones” (Ibídem, p. 6)

### *Factores internos*

En primer lugar, concentrémonos en los factores internos que se dieron en la RDA durante la década de los ochenta y que culminaron con la caída del régimen.

La realidad germano-oriental se debatía entre la imagen de un socialismo burocrático o la de un sistema político totalitario. Mientras tanto, la iglesia protestante adquiría su autonomía y, con eso, “nuevas líneas del pensamiento se forman dentro de los grupos de oposición” que se acoplaban con “el surgimiento de los nuevos movimientos sociales fruto de la emergencia de los valores posmateriales” (Ibídem, p. 53).

Con una disidencia más crítica, protegida por la institución cristiana, se comenzarían a movilizar en la RDA los primeros vestigios de la revolución pacífica de 1989. Sin embargo, la disidencia se mantenía bajo los postulados ideológicos originarios de la república. “Las multitudinarias manifestaciones ocurridas en las diversas ciudades de la RDA, especialmente las de Leipzig y Dresden, no buscaban (al menos en principio) sino una reforma completa del Estado, sin necesariamente abandonar al socialismo” (Rodríguez, 1990, p. 42).

No se debe pasar por alto que Alemania fue la tierra natal de los grandes padres del socialismo, Marx y Engels, y también el principal territorio donde ejercieron su actividad intelectual las grandes figuras que protagonizaron las primeras revoluciones políticas de izquierda a principios del siglo XX en la Europa Central y Oriental como Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Por lo tanto, la ideología filosófica y política que se proyectó desde la administración del poder en la RDA no era ajena a la sociedad alemana. Los postulados comunistas formaban parte de la herencia cultural de los germanos orientales, y eso puede explicar el hecho de que las manifestaciones disidentes buscaran en un primer momento reestructurar el régimen y no su completa disolución. “Junto a esta procedencia política de los disidentes y el peso de la tradición marxista dentro del movimiento obrero alemán, un tercer rasgo genérico que las distingue fue su voluntad por llevar adelante diversos proyectos de reforma orientados a democratizar las estructuras del régimen sin, por ello, cuestionar los fundamentos del mismo” (Viejo-Viñas, 2001, p. 53).

Pero este deseo por “reinventar el socialismo” en la RDA fue cambiando en la medida en que iba “avanzando la descomposición definitiva del régimen y muy especialmente a raíz de la progresiva intervención de la RFA”, lo que produciría el surgimiento de “las primeras

formas de oposición adscritas a otras referencias ideológicas que aquellas en las que se articulaba el *Primer Estado Alemán de Obreros y Campesinos*<sup>15</sup> (Ibídem, p. 54).

La unificación de los estados alemanes no era, en un principio, un objetivo perseguido por los grupos de oposición a la élite política que gobernaba la RDA. Hay que tener en cuenta que tanto para los ciudadanos germano orientales como para los occidentales la posibilidad de una reunificación, con el pasar de las décadas, se había transformado en una posibilidad muy remota, debido a las grandes disidencias entre las dos bases sociales, económicas e ideológicas en que se sustentaban ambas repúblicas, y así “hasta 1989 muchos alemanes tomaron posiciones muy pasivas con respecto a su cuestión nacional. Muchas veces esa pasividad era resignación por creer que su cuestión era imposible de resolver” (Schultz, 1990, p. 351).

Por esto, como señala Viejo-Viñas, es un error considerar que el principal eje motivador que impulsó las manifestaciones públicas en la RDA a mediados y finales de los ochenta fue el deseo de unificación de las dos repúblicas, “sólo una vez que se produjo la quiebra del régimen y tuvo lugar el giro nacionalista, adquirió relevancia la cuestión nacional” (2001, p. 72).

Luego de la caída del Muro de Berlín y de la serie de sucesos que se desencadenaron a partir de ese 9 de noviembre de 1989, los ciudadanos de la Alemania Oriental vislumbraron nuevamente la posibilidad de integrar una sola república junto a la RFA.

Pero en vez de ejecutarse una reestructuración de las dos naciones alemanas para formar una nueva constitución que integrara los principios democráticos de ambas repúblicas, el sistema de la RFA terminaría imponiéndose en todo el territorio germano. En este punto, se presenta una notable disidencia entre las posturas de los autores consultados. El dilema de ruptura reside en determinar si la RFA movilizó acciones intervencionistas para desestabilizar el régimen de la RDA o si se trató del resultado de las acciones llevadas por la voluntad popular en las manifestaciones de la Revolución Pacífica en el territorio oriental.

---

<sup>15</sup> Las cursivas son mías

Por un lado, Schultz y Viejo-Viñas se inclinan más hacia la segunda postura, considerando que no se debe catalogar esta transición como una imposición desde el occidente hacia el debilitado sistema oriental. “En consecuencia, parece más acertado pensar que el repentino derrumbe del régimen dirigido por el SED fue provocado antes por factores internos a los que no eran ajenos la intervención de toda una serie de condiciones exteriores –entre otros la propia Perestroika- que por la *intervención diplomática del gobierno germano-occidental*” (Ibídem, p. 56)<sup>16</sup>.

Sin embargo, las afirmaciones de García Morán se inclinan hacia el lado opuesto de la problemática: “El canciller Kohl (RFA) no tardó en decidirse por una doble estrategia consistente, por un lado, en desestabilizar sin tapujos los restos del antiguo régimen de la RDA así como la oposición al mismo (desestabilización que cobró expresión en la tácita deslegitimación de la mesa redonda y el trato humillante otorgado al gobierno de Modrow) y, por otro lado, en acelerar la anexión de la RDA para convertir de este modo a la República Federal en dueña del proceso” (1993, p. 194).

Quizás lo más sensato, como en todo conflicto en que surgen posiciones extremas, sea inclinarse por una postura media que integre partes de ambas tesis, teniendo en cuenta el complejo escenario histórico que estamos tratando. Pero, influenciada o no por el intervencionismo, la voluntad popular de los ciudadanos alemanes de la RDA terminó eligiendo al vía más rápida para realizar la unificación, aunque eso costara la extinción definitiva de la República Democrática.

La sucesión de hechos que llevaron a ese punto pudiera intentar resumirse en las siguientes líneas: la caída del Muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, fue un suceso inesperado y sorpresivo que cambió de manera vertiginosa el panorama político que envolvía el conflicto social de la RDA. El “giro nacionalista”, como lo define Viejo-Viñas, se expresa de inmediato en los manifestantes con el cambio del lema “Somos el pueblo” por “Somos un pueblo”, que, junto a un vacío de poder en las élites gobernantes, formaba el escenario idóneo para una reestructuración absoluta del régimen germano oriental. De esta manera, “para cuando la ‘cuestión nacional’ comenzó a perfilarse con claridad como

---

<sup>16</sup> Las cursivas son mías

un tema relevante, el proceso de quiebra de la RDA había alcanzado ya un punto irreversible” (2001, p. 136).

El proceso de transición comenzó con el acercamiento entre el movimiento ciudadano y los últimos representantes políticos del régimen germano oriental a través del diálogo en una Mesa Redonda. Así se llegaría al día el 18 de marzo de 1990, cuando se celebran las primeras elecciones pluripartidistas en la RDA, que algunos analistas e historiadores denominan las “primeras elecciones democráticas de Alemania del Este desde el año 1933” (Schultz, 1990, p. 391). Y en este punto se evidencia la primera muestra que apunta la inclinación de la mayor parte de la ciudadanía de la RDA hacia un cambio de radical de régimen que los acercaría hacia el sistema político occidental.

“En un principio se creyó que las elecciones serían ganadas por el recién creado Partido Social-Demócrata; sin embargo, varios factores hicieron que ganara la Alianza por Alemania, coalición conservadora encabezada por el partido Demócrata Cristiano de la RDA y apoyada por el canciller germano-occidental Helmut Kohl” (Ibídem).

Lothar De Maizière pasa a ser el principal representante político de la RDA, y por primera vez en cuatro décadas el territorio alemán en su totalidad, de este a oeste, es gobernado por un mismo partido político y por una misma línea ideológica, y viene a ser bajo a postura de centro-derecha del CDU. La ciudadanía germano-oriental da el primer paso formal que alejaría a la república del sistema político socialista. Para Schultz, “el factor principal fue el hecho de que la mayoría de los alemanes del Este querían una rápida reunificación de Alemania; otro factor fue el cansancio de los europeos orientales de todo lo que fuera o pareciera socialismo” (Ibídem).

El primer punto que alega Schultz se refuerza, en parte, con un suceso definitivo en torno al destino de la cuestión alemana: el debate ente el artículo 23 y el 146 de la Ley Fundamental de Bonn. El paso final que darían ambas repúblicas dependía de uno de los dos principios normativos, contemplados en la Constitución Federal, que decidieran seguir, “toda vez que las implicaciones normativas de uno y otro artículo brindaban la posibilidad de reconocer y optar entre dos ideas de nación” (Viejo-Viñas, 2001, p. 88).



“La primera de estas dos opciones, el artículo 23, consideraba la posibilidad de *ampliar la RFA* mediante el *ingreso de otras partes de Alemania*” (Ibídem, p. 89)<sup>17</sup>. Es decir, el territorio germano-oriental se anexaba a la RFA, bajo su aparato jurídico y sus principios constitucionales, por lo tanto, se extingue todo rastro político o jurídico de la RDA. Por su lado, “la segunda, el artículo 146, preveía la aprobación de una constitución para todos los alemanes que remplazase definitivamente la Ley Fundamental. Esta opción significaba, por tanto, la apertura de un proceso constituyente y, de facto, una ruptura con el ordenamiento constitucional de Bonn” (Ibídem) y también con el aparato constitucional de la República Democrática.

Para el caso de dos repúblicas con cuarenta años de desarrollo independiente, que habían erigido dos sistemas de gobiernos tan distintos, era quizás la segunda opción, aunque llevara más tiempo, la mejor manera de realizar una integración equitativa, donde privaran los principios democráticos de cada sistema y establecer así un nuevo comienzo entre los ciudadanos de una sociedad recientemente unificada.

Pero fue la vía rápida que proponía el artículo 23 la que prevaleció. ¿Por qué razón los alemanes del este prefirieron anexarse al sistema de la RFA aceptando la extinción de su propia república en vez de buscar una integración en que prevaleciera un equilibrio constitucional? Las afirmaciones de Schultz pudieran brindar una justificación tentativa, aceptando el hecho de que los alemanes orientales querían salir lo más rápido posible de su crisis social e institucional, sumando el descontento que sentían por el antiguo régimen de la RDA que nunca ofreció una solución a sus demandas por graves problemas políticos como la crisis de los refugiados, la falta de pluralidad partidista y de libertades individuales y la inmovilidad estatal causada por la burocracia.

La visión crítica de García Morán, no obstante, vuelve a contraponerse, al afirmar que “todos los grupos que protestaron (insurrección) en la RDA, grandes responsables de la unificación, tuvieron que ‘plegarse’ hasta acabar siendo prácticamente absorbidos por los partidos de la República Federal” y de esta manera “los verdaderos exponentes del movimiento democrático en la RDA fueron dejados cada vez más al margen de los sucesos políticos”. (1993, pp. 195 – 197).

---

<sup>17</sup> Las cursivas son mías

El hecho de que en ambas repúblicas el aparato ejecutivo estuviera representado por el mismo partido político, el CDU, cuya inclinación ideológica de centro-derecha hizo que sus líderes, desde el comienzo de la división, nunca ocultaran sus deseos de realizar la unificación de las dos repúblicas siempre y cuando fuera bajo el sistema de democracia occidental, y el mismo Schultz lo reconoce cuando cita la declaración de un vocero anónimo del CDU: “si tuviéramos que escoger (entre la reunificación o la conservación del sistema democrático occidental) decidiéramos conservar nuestras libertades y permanecer divididos” (1990, p. 94).

Viejo-Viñas reconoce la existencia de un “vacío” en este hecho que significó la preferencia hacia el artículo 23 de la Ley Fundamental de Bonn: “no obstante, seguimos sin conocer en qué medida la propia dinámica política de la transición, y más en concreto el desarrollo de la cuestión nacional en dicho contexto, incidió sobre la resolución final a favor del artículo 23 y, por ende, sobre la modalidad específica de unificación” (2001, p. 90).

Para García Morán, la solución de la cuestión alemana significó un proceso desigual, donde una élite política se aprovechó de la vulnerabilidad del otro sistema para implantar y expandir su propio modelo gubernamental, sin tomar en cuenta la verdadera voluntad popular: “la búsqueda de independencia social y política, al igual que la salvaguardia de los propios intereses y la propia identidad, fueron abandonados por el pueblo de la RDA a favor de una nueva dependencia, esta vez de la República Federal” (1993, p. 198).

Es aquí donde entran en juego los factores externos a las dos repúblicas alemanas que condicionaron directa o indirectamente la reunificación.

### *Factores externos*

Importantes sucesos ocurrieron a finales de la década de los ochenta en los países líderes de los polos contrapuestos de la Guerra Fría. En 1987 comenzaba en la Unión Soviética un proceso de reestructuración económica llevado por Mijaíl Gorbachov, denominado *Perestroika*, que buscaba una salida ante la crisis que amenazaba la estabilidad de los regímenes políticos de los países del bloque comunista. Pero, ante este desafío de transformación, la respuesta del gobierno germano oriental fue una rotunda

negativa a “introducir política de reforma alguna”, que se tradujo “en un notable endurecimiento de la línea política del SED” (Viejo-Viñas, 2001, p. 56).

Esta inmovilidad del régimen político de la RDA avivaría la fuerza de las manifestaciones pacíficas de los grupos opositores.

Sin embargo, vale la pena hacer un paréntesis para señalar como ese “espíritu reformista” que planteaba Gorbachov en la Unión Soviética tampoco resultó favorable para el sistema político socialista. De hecho, terminó derrumbándolo y, para Manuel Castells (1997), uno de los principales factores políticos que produjo este fenómeno fue precisamente el resurgimiento del nacionalismo ruso:

Fue la presión del nacionalismo, utilizada en su interés personal por las élites políticas de las repúblicas, lo que acabó sentenciando el experimento reformista de Gorbachov y llevó a la desintegración de la Unión Soviética. El nacionalismo, incluido el ruso, proporcionó la base ideológica para la movilización social en una sociedad donde las ideologías estrictamente políticas, que no se sustentaban en una identidad histórica-cultural, no encontraban más que el cinismo y la incredulidad generados por siete décadas de adoctrinamiento en los temas de la utopía comunista (...) Fue el resurgimiento de la identidad nacional, arraigada en la historia o reinventada desde la política, lo que primero desafió y luego acabó destruyendo al Estado soviético.

p. 63.

La *Perestroika* terminó generando una confusión de políticas que puso en evidencia la debilidad de “la marchita ideología comunista” y que condujo al “resquebrajamiento de la aún frágil identidad soviética, debilitando de forma decisiva al Estado soviético” <sup>18</sup>(Ibídem, p. 33).

---

<sup>18</sup> Aunque fueron procesos políticos distintos, pertenecieron a un proceso histórico común, por esto es inevitable establecer el paralelismo entre el debilitamiento del sistema soviético en Rusia y del sistema socialista en la RDA. Las movilizaciones populares buscaron, en ambos casos, la “reconstrucción confusa de una identidad nacional histórica” (Castells, 1997, p. 92) demacrada a favor del mantenimiento de un estatismo político que se aferraba a la utopía socialista, justificada por una estrategia “defensiva” en contra del intervencionismo occidental.

Este progresivo debilitamiento de la Unión Soviética, vital aliado del régimen germano oriental, y de los demás países del bloque comunista crearía el escenario perfecto para la intervención de la RFA y de las potencias occidentales en la resolución de la crisis de la RDA. “Un gobierno germano-occidental deseoso de llevar adelante la unificación complementaría un cuadro al que serviría de contrapunto necesario la actitud recelosa de la oposición” (Viejo-Viñas, 2001, p. 56).

Un escenario, además, en el que los gobiernos del Reino Unido y Estados Unidos, principales potencias del bloque occidental, estaban presididos por las políticas neoliberales de Margaret Thatcher y George H. W. Bush.

Es así como el contexto geopolítico incidió notablemente en el desarrollo final de los hechos que acabaron con la desintegración del régimen germano-oriental. Con el fin de la Guerra Fría y de la división del mundo desaparecería también la división de la nación alemana, con la total primacía de la RFA.

Sin embargo, esta visión de ‘colonización’ emprendida por la RFA hacia la RDA, no deja de tener hechos y argumentos en su contra. Los resultados oficiales de las elecciones del 18 de marzo de 1990 arrojaron apenas un 2,9% de los votos a favor de los partidos que prometían mantener la independencia de la república germano-oriental, otorgándole un triunfo arrollador al CDU, partido promovido directamente por el gobierno de la República Federal.

Sin negar la tesis de la intervención occidental, hay un importante punto que autores como Viejo-Viñas, Rodríguez y Schultz destacan en sus análisis sobre la cuestión alemana en el proceso de unificación de 1989/1990, y es la noción de germanidad que ha unido al pueblo alemán durante siglos y que alcanzó su máxima expresión con Bismarck y la primera unificación la nación a finales del siglo XIX.

Sangre, historia, lengua, territorio y cultura son los cinco elementos que, para Viejo-Viñas, definen la germanidad y, por ende, la esencia de la identidad colectiva de los alemanes (2001, p. 143).

Ser y sentirse ‘alemán’, por lo tanto, significa: compartir una etnicidad teutona que nace de una herencia sanguínea común; compartir un pasado histórico, siendo “partícipe de la

secuencia de hechos que se presenta como la propia historia” (Ibídem, p. 325); hablar el mismo idioma; habitar un mismo territorio; y, por último, reconocerse dentro de un mundo cultural propio.

Durante la división de Alemania en el siglo XX, sólo el elemento del territorio afectó la concepción de germanidad dentro de la identidad colectiva de la población, al menos en el inicio del proceso en que se formarían la RFA y la RDA. Para 1989 la historia y la cultura de ambas repúblicas presentaba amplias diferencias, pero siempre manteniendo los mismos vínculos de origen.

“El recurso de las referencias del mundo de la cultura, tanto a uno y otro lado del Muro de Berlín como en tiempos pasados, caracterizan la configuración de Alemania como concepto (...) existen, en este sentido, toda una serie de referentes literarios (Goethe, Schiller, Heine...), musicales (Beethoven, Haydn...), y filosóficos (Hegel, Fichte, Herder...) que contribuyen a la articulación de la identidad colectiva mediante la creación de un canon cultural que se dice alemán” (Ibídem, p. 143).

El hecho de compartir una herencia cultural, una lengua, un pasado y, sobre todo, una ascendencia biológica marcada por la sangre, hace más factible el hecho de que los ciudadanos germano-orientales hayan preferido renunciar al sistema político e ideológico en se sustentaba la RDA a favor de lograr la reunificación lo más pronto posible, y así acabar con la división de un pueblo que mantenía en su memoria colectiva un mismo origen. “La población de los Estados Alemanes estaba unida por amplios lazos familiares y por un mismo sentimiento de pertenecer a una misma nación” (Rodríguez, 1990, p. 46).

De esta manera, la preexistencia y prevalencia de una “comunidad de conciencia y sentimiento”, según palabras de Viejo-Viñas (2001, p. 144), puede justificar la rapidez en que se efectuó la reunificación de las dos repúblicas, pero nunca sin dejar completamente de lado la intervención de las potencias occidentales y la incidencia del contexto geopolítico que marcaba el fin del mundo bipolar.

## Dos pueblos, un mismo territorio

“La caída del muro, la velocidad en que se sucedieron los acontecimientos, dejó anonadados tanto a oriente como a occidente” (Parodi, 2004, p. 2). Muchas fueron las críticas que se levantaron con esta “anexión” de los estados que conformaban la RDA por parte de la República Federal, que cuestiona incluso el uso de la palabra “reunificación” para calificar este proceso.

Pero, aunque ya abordamos la dimensión política de este suceso y parte de las respectivas posturas críticas que desencadenó, vale ahora destacar las consecuencias sociales que se percibieron dentro de Alemania los años inmediatos a la caída del Muro de Berlín.

La RDA desaparecía, y sus ciudadanos se enfrentaban a uno de los cambios más cruciales de su historia. Por otro lado, la RFA siguió existiendo sin ninguna alteración determinante dentro de su sistema de político o económico (seguía el CDU en el poder, seguía en práctica el modelo capitalista del occidente), sus ciudadanos, por lo tanto, continuaban sus vidas, compartiendo ahora el nombre completo de su país con los germanos orientales.

Esta desigual situación existencial para los habitantes de cada lado de Alemania revelaría las primeras señales críticas de la manera en que se llevó la unificación.

El modelo de sociedad en que se desarrollaron los alemanes orientales durante la existencia de la RDA, si bien tuvo sus grandes fallas, se vinculaba con un estilo de vida más allá de las cuestiones ideológicas, es decir, determinado por patrones de conductas, de trabajo, de convivencia y coexistencia: una escala de valores que enmarcaba un sentimiento de pertenencia. Todo esto quedaba ahora en el pasado y originó en la población oriental un gran desconcierto.

Incluso las formas de gobierno más totalitarias conducen al “desarrollo de estilos de vida y formas de comportamiento profundamente apolíticos y, por ello, altamente legitimados para el individuo, de los cuales sólo se puede desprender corriendo el riesgo de perder la identidad” (Lepenies, 1992, p. 41)

Precisamente, el desarraigo de este modelo de vida provocó en gran parte de los ciudadanos germano orientales una grave crisis de identidad, pues se desarticuló gran parte de su entorno de desarrollo. Incluso sus logros profesionales (intelectuales, laborales) perdían su valoración dentro del nuevo sistema de la República Federal:

La rápida introducción del marco occidental condujo a la destrucción del tejido industrial, económico y social de la RDA. De repente, los alemanes orientales se vieron obligados a competir y a luchar por la supervivencia cotidiana en una economía de mercado, que, si bien, inicialmente, despertó amplias expectativas, de hecho potenciaba el individualismo y el egoísmo más atroces y los condenaba al paro y a la marginalidad (...) las nuevas circunstancias les obligaban a renunciar a la identidad que les definía y que hasta entonces habían poseído, a desistir de los valores en los que habían creído (...) una privación del sentimiento de pertenencia [seguridad social, estabilidad laboral], que les llevó a sentirse extraños en el mundo que les rodeaba, como si fueran apátridas, sin identidad propia, sin perspectiva de futuro y sin esperanza.

Maldonado, 2005, p. 100.

Así, lo que primero fue un sentimiento de entusiasmo por la renovación, se convirtió en desencanto y decepción. El cambio que buscaban los ex habitantes de la RDA no cumplía, en primera instancia, las premisas optimistas que se destacaron en la revolución pacífica de 1989.

La brecha entre los habitantes de cada lado de Alemania se mantenía e, incluso, se agudizaba: Los alemanes orientales “habían esperado que la reunificación trajese consigo fraternidad y la ‘misteriosa armonía de las almas’, y lo que ahora empiezan a conocer no es otra cosa sino la brutalidad del principio de competencia” (Lepenies, 1992, p. 54).

Y mientras los germanos occidentales veían su mundo sin mayores cambios, los orientales atravesaban un duro proceso por la redefinición de su identidad, con una fuerte añoranza a su extinta república. Se manifestaba así el fenómeno de la “Nostalgia del Este” (*Ostalgie*), una añoranza por “un mundo perdido cuyos valores [se] han asimilado” (ibídem).

Este tipo de “nostalgia” era incomprendida por los germanos occidentales, pues no entendían por qué los orientales lloraban “la pérdida de situaciones de las que, durante cuarenta años, quisieron escapar sin poder hacerlo” (Lepenies, 1992, p. 41). Un problema que dificultó la “convivencia y en el desarrollo en común de los alemanes” (Ibídem).

Como mencionamos más arriba, era muy difícil exigir empatía en los ciudadanos de la RFA, pues no experimentaron un quiebre tan drástico de su contexto de desarrollo. La revolución pacífica de la RDA buscaba una reforma, no estaba planteado, para nadie, la rápida transición que iban a vivir los alemanes. Y la crudeza de esa transición la sobrellavaron los orientales.

Muchos intelectuales alemanes criticaron esta manera en que se llevó la reunificación. Entre ellos se encontraba el escritor Günter Grass, quien se opuso “a una unificación precipitada y se declaró a favor de un modelo de confederación hasta que se produjera en Alemania una auténtica renovación democrática”, en lugar de “una anexión pura y dura, sustentada en la injusticia social” (Citado por Maldonado, 2005, p. 94).

Pero no hay que olvidar que fue la propia voluntad popular de los habitantes de la RDA la que, en las elecciones del 18 de marzo de 1990, eligió la “vía rápida” para la reunificación al otorgarla la mayoría de los votos a la coalición conservadora “Alianza por Alemania”, liderada por el CDU. La opción, apoyada por un considerable grupo de como la escritora Christa Wolf, de reformar las bases del estado germano oriental en busca de “un socialismo con rostro humano” (Ibídem, p. 102) quedó relegada con una minoría de votos.

Por esto, fue una nostalgia por una dinámica de vida, más que por un sistema político. Una dinámica alterada drásticamente y desarticulada con los ideales de cambio que se trazaron en un principio dentro del espíritu de la Revolución Pacífica de 1989. Fueron más de cuatro décadas que marcaron un ritmo en las acciones cotidianas, y en menos de un año ese ritmo dio un giro muy violento. Tendrían que pasar los años para que el tiempo otorgara a los ciudadanos orientales el poder de la adaptación y, sobre todo, de reconstrucción de su propia identidad frente a la nación alemana.

La reunificación de 1990 fue un hecho político y territorial, pero no conllevó paralelamente una unificación mental inmediata dentro del imaginario colectivo germano. Este y Oeste seguían formando dos polos que, luego de casi veinte años, siguen percibiéndose diferentes, aunque ya no las divide un muro<sup>19</sup>: “Aunque las dos Alemanias nunca dejaron

---

<sup>19</sup> La expresión “Muro de las cabezas” o “Muro virtual” es acuñada por varios autores como Viejo-Viñas o Maldonado para definir a este fenómeno de resistencia a la integración Este/Oeste en Alemania.



de pertenecer, también en el pasado, a una misma nación cultural, la división del país fue tan profunda que en el presente es imposible alcanzar, tan sólo mediante decretos políticos, una auténtica unión” (Maldonado, 2005, p. 95).

Pero esto es un fenómeno geopolítico que afecta en la actualidad a muchas naciones europeas, como España o Rusia, y también de otros continentes. Las diferencias regionales dentro de un mismo país siempre van a manifestarse, a veces de manera positiva (representaciones folklóricas o artísticas de diversidad cultural), otras de manera negativa (conflictos internos que desembocan en violencia y enfrentamientos entre las fuerzas del Estado y radicales grupos separatistas).

Al menos el famoso grito de protesta durante la revolución pacífica de 1989, y su inesperado giro nacionalista (*Wir sind das Volk / Wir sind ein Volk*) reflejaría que un considerable segmento de los alemanes, a pesar de sus históricas diferencias regionales, siempre se sintieron parte de una misma nación.

### **La ‘Nación’ sobre todas las cosas**

Las sucesivas formas del Estado nacional, desde la embrionaria Confederación Germánica hasta la creación de la RFA, pasando por el Imperio Alemán resultante de la I Unificación de Alemania liderada por la Prusia de Bismarck, el fracaso constitucional de Weimar y el III Reich nacionalsocialista; trazan todas ellas la línea de un desarrollo histórico definido por las discontinuidades del Estado en cuanto a forma de organización contingente de la Nación, único factor de continuidad, en virtud precisamente de su carácter pre político.

Ibíd., p.325

Esta cita de Viejo-Viña es una muy pertinente apertura a las consideraciones finales que se deben señalar en torno a este capítulo. La lucha de Alemania por conformar una unidad estatal nacional se remonta a sus orígenes históricos (Schultz, 1990, p. 49). El gran logro de Bismarck por consolidar finalmente en 1871 la primera unificación de Alemania y conformar una sola nación dentro de un Estado soberano, fue interrumpido por dos guerras mundiales, en donde la responsabilidad de indemnización cayó en ambos casos sobre los germanos, lo que les costó su estabilidad económica, su bienestar social y su soberanía.

El nazismo condenó a la nación alemana a servir de principal terreno de confrontación de la posterior Guerra Fría, en la cual las dos grandes potencias mundiales enfrentadas ocuparían y dividirían el territorio durante cuarenta años. Nacen así dos repúblicas que obedecen a bases ideológicas antagónicas. Los ciudadanos alemanes debieron replegarse entre uno y otro extremo, separados por un gran muro que contenía la presión de dos bloques sociopolíticos.

Al progresivo desmembramiento de la Unión Soviética y del resto de los países del bloque comunista a finales de la década de los ochenta, donde “el nacionalismo, incluido el ruso, se convirtió en la expresión más aguda de los conflictos entre la sociedad y el Estado” (Castells, 1997, p. 33), se le sumó las multitudinarias protestas de la ciudadanía germano-oriental que exigía una renovación del régimen y se convertiría en una revolución pacífica que derrumbaría el Muro de Berlín y extinguiría la división alemana.

Más allá de las causas internas y externas que ocasionaron la extinción de la RDA y la prevalencia de la RFA sobre todo el territorio germano, este histórico proceso sociocultural marcó para siempre la historia de la humanidad, integrando “dos realidades enormemente diferentes, pero no abiertamente contrapuestas” (Viejo-Viñas, 2001, p. 366), donde la herencia antropológica jugó un papel fundamental en el reconocimiento de todos los alemanes dentro de una identidad colectiva común, que conformaría posteriormente la pertenencia a una sola nación.

Comprender mejor los antecedentes que llevaron a esta transición (que se postergó durante cuatro décadas, pero se realizó finalmente en menos de dos años) brindan un adecuado marco de análisis para un film como *Good Bye Lenin!*, que encierra dentro de su universo fílmico diegético toda la historia de la RDA –y, por contraposición, de la RFA– desde su nacimiento hasta su extinción, siendo los protagonistas los partícipes y testigos del cambio de identidad de su propia nación.

## La historia y el cine alemán

Es conveniente señalar algunos apuntes teóricos sobre la historia y el desarrollo del cine alemán antes de centrarnos en el análisis de *Good Bye Lenin!*, siendo éste el punto final de toda la reseña teórica sobre la identidad nacional alemana.

La evolución del cine alemán transcurrió principalmente durante todo el siglo XX<sup>20</sup>, y sobrellevó en su desarrollo el peso de dos guerras mundiales, de dos graves crisis socioeconómicas, del ascenso y la caída de Hitler, de la culpa colectiva por el magnicidio nazi y de una división prolongada por cuatro décadas, con la cortina de hierro de la Guerra Fría de por medio. Se trata, por consiguiente, de una etapa especialmente turbulenta para los alemanes, cuya identidad como nación atravesó un difícil proceso de reconocimiento y (auto) aceptación.

Las marcas colectivas que dejó este duro proceso fueron reflejas por la cinematografía germana, variando entre sus diversas etapas y corrientes. Si en realidad “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” (Kracauer, 1985, p. 13), las muestras que ha dado a lo largo de su historia el cine alemán pueden llegar a representar una acertada visión autocrítica de su propia condición como nación y como sociedad.

Desde los inicios del cine mudo hasta las muestras contemporáneas que trajo el nuevo milenio, el cine alemán fue encontrando un lenguaje propio gracias al manejo avanzado de los soportes tecnológicos, al refinamiento de los elementos estéticos y, sobre todo, al devenir de los acontecimientos históricos.

### Inicios: El cine mudo y la era de vanguardia

Alemania posee “una de las cinematografías más ricas y heterogéneas de la historia del cine” (Parodi, 2004, p. 1). Pero se trata de un desarrollo fílmico que comenzó tardíamente

---

<sup>20</sup> El desarrollo principal del sétimo arte fue, de hecho, durante el siglo XX.

en comparación a otros países europeos, especialmente Francia. Las primeras muestras de cine germano son consideradas como ensayos primitivos que no aportaron mucho en el desarrollo de este nuevo arte. Lotte H. Eisner, cuyo trabajo se considera uno de los pilares teórico fundamentales sobre el Cine Mudo Alemán, llega incluso a catalogar los inicios de la cinematografía germana, que se remonta al período de 1913-1914, como “comprobaciones negativas” (citado por Parodi, 2004, p. 1). Los trabajos de Max Skladanowsky y Oskar Messter, precursores del cine alemán, son para Eisner “opacas e insignificantes imágenes animadas” que no están a la altura de las muestras de los pioneros franceses como Lumière, Pathé, Gaumont o Méliès (Ibídem). Siegfried Kracauer, autor de otra de las grandes referencias teóricas sobre los inicios del cine germano (*De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*) se refiere a esta etapa como “prehistoria, período arcaico, insignificante en sí mismo. (...) No fue hasta después de la Primera Guerra Mundial que el cine alemán cobró realmente existencia” (Kracauer, 1985, p. 23).

Los estudios sobre este período son, por lo tanto, escasos. Parodi habla sobre “una especie de “prejuicio, uno entre tantos otros, referido al cine primitivo alemán” (2004, p. 1). Pero con el paso de los años nuevas miradas retrospectivas se han detenido sobre esta etapa y han rescatado valores positivos. Así, un director como Oskar Messter “posee el mérito de pensar la cuestión de las imágenes móviles ya en el terreno de la producción comercial” (Ibídem, p. 3).

Pero sin duda uno de los valores más importante de esta etapa inicial, por no seguir llamando primitiva, en el cine alemán es el nacimiento de ciertos ejes narrativos que cobrarán su máxima expresión con el desarrollo de la corriente expresionista. Las consecuencias de la Primera Guerra Mundial empezarán poco a poco a influenciar sobre una estética sombría y fascinante que cobraría su total revelación en la República de Weimar.

El primer estudio cinematográfico de Alemania surgiría en medio de esta “Gran Guerra”. Universum Film A.G., mejor conocida como UFA, fue creada en 1917 y su objetivo era, en principio, abastecer a la población de un servicio masivo de información y propaganda en pleno período de enfrentamiento bélico, además “de las salas de proyección germanas se

barrió implacablemente la producción del enemigo, francesa, inglesa y americana, que en esos años tenía, además, un marcado cariz antialemán” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 199). Para los germanos era sùmamente importante, por lo tanto, contar con una industria propia de producción cinematográfica adecuada a sus intereses políticos e ideológicos.

Nacía “un cine costoso y espectacular” conducido “con mano maestra” por directores como Ernts Lubitsch, que con la producción de películas anti francesas y anti británicas como “Madame Du Barry” (1919) y “Ana Bolena” (*Anna Boleyn*, 1920), respectivamente, “iniciaba así el cine de género pseudohistórico [alemán] en el que los grandes acontecimientos políticos se explican en función de enredos de alcoba y deslices favoritos” (Ibídem, p. 201).

Pero, si bien “las mordaces comedias y las evocaciones históricas de Lubitsch (...) fueron los obuses de grueso calibre que disparó la UFA para anunciar la noticia del parto del gran cine alemán, fue la violenta irrupción de la escuela expresionista la que dio cartas de nobleza a su arte cinematográfico (Ibídem).

### **Los años de luz: comienza la vanguardia**

La derrota de la Primera Guerra Mundial hundió al espíritu colectivo de los alemanes ante la humillación de los países vencedores. Era el comienzo de una grave crisis social y económica que afectaría a una gran parte de población que rechazó desde un principio la instauración de la República de Weimar.

El Tratado de Versalles originó una serie de “consecuencias simbólico – imaginarias devastadoras y profundas que supondrán un intenso intento reparatorio [por parte del pueblo alemán] a nivel de la Representación. (...) En términos imaginarios, rápidamente aparecerán manifestaciones artísticas y populares que pretenden subsanar, reparar y tapar la profunda herida narcisística que el tratado imponía a las ideas nacionales (Parodi, 2004, p. 1).

En medio de ese complejo proceso de asimilación de la derrota, surgiría una experimentación estética única, que sorprendería a los alemanes e impulsaría al séptimo

arte germano más allá de sus fronteras, superando el bloqueo impuesto por los vencedores extranjeros (Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos) que reconocerán la llegada de una vanguardia fílmica: el expresionismo.

Este punto en el desarrollo del cine mudo alemán, donde alcanza “el grado más alto del despliegue de sus particularidades creativas y sus tendencias estéticas, está indisolublemente ligado a la instauración y destino de Weimar y a sus distintos avatares ideológicos y políticos (Parodi, 2004, p. 1).

“Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadilla que se ha interpretado como un involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político que agitó a la República de Weimar y acabó arrojando el país a los brazos del nacionalsocialismo. Finísimo barómetro de las preocupaciones colectivas, el cine registrará estas violentas conmociones sociales en su estremecedora parábola expresionista” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 205 – 206).

El movimiento expresionista plástico de comienzos del siglo XX supuso un “rechazo frontal a los valores y preceptos impuestos por la nueva burguesía democrática dominante en Weimar” (Parodi, 2004, p. 3). Su estética, basada en “una interpretación afectiva y subjetiva de la realidad, distorsionando sus contornos y sus colores” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 201) calzó perfectamente con “el sombrío espíritu de la época” (Parodi, 2004, p. 3).

Pero el cine mudo alemán, en realidad, tomó sólo una parte de las características primordiales del movimiento artístico expresionista.

Las contestatarias y rebeldes postulaciones expresionistas son demasiado oscuras y caóticas como para que un sistema de producción industrial, que se va haciendo cada vez más y más grande hasta llegar a ser el más importante de Europa pueda soportarlas. Por otro lado, el expresionismo no “sirve”, no es precisamente un instrumento apto para promover esa restitución imaginaria de la unidad orgánica del pueblo que tanto reclamaba la sociedad alemana de posguerra. Es por ello que la presencia de algunos de sus rasgos en la producción cinematográfica de la época son rápidamente compensados por la comparecencia de reforzamientos narrativos que terminan remitiendo todo a la locura (“Caligari”) u otros elementos reparatorios mucho más cercanos a la simbología romántica o neogótica que remiten a lo fantástico y horroroso.

ibídem, p. 4.

Román Gubern también hace énfasis en esta cercanía entre el romanticismo y las obras que engendró expresionismo cinematográfico: “Hay un cordón umbilical que une estas inquietantes leyendas con la explosión del Romanticismo alemán del siglo XVIII. El Romanticismo, y su reflejo filosófico, el idealismo, han dominado y dominan todavía a lo más vivo y activo de la cultura alemana. Y de aquí a la irrupción de *Caligari* no hay más que un paso” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971. p. 202).

Aunque se suelen mencionar dos películas como las antecesoras del expresionismo cinematográfico, “El estudiante de Praga” (*Der Student von Prag*, 1913) de Paul Wegener y “El Golem” (*Der Golem*, 1914) de Paul Wegener y Henrik Galeen, el film “El Gabinete del doctor Caligari” (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, es sin duda alguna la obra que inicia este movimiento de vanguardia fílmica.

Su guión, escrito por el poeta checo Hans Janowitz y el austríaco Carl Mayer, narra la historia de un criminal, *Cesare*, cuyas acciones son controladas por el siniestro Doctor Caligari. “La secreta idea de los guionistas era la de denunciar, a través de esta parábola fantástica, la criminal situación del Estado alemán, que utilizó a sus súbditos durante la guerra como el satánico Caligari a su subordinado Cesare (Ibídem, p 202 – 203).

Pero el director Robert Wiene, una vez al mando del proyecto, decidió agregarle dos escenas extras al guión que alterarían notablemente la naturaleza de la historia: todo terminó siendo una alucinación de Cesare, que, una vez preso en un manicomio, cree confundir la figura del “bondadoso” director del sanatorio mental con la presencia del demoníaco Caligari. “Con ello, también se derrumbó el sentido de protesta política de la obra que, todo hay que decirlo, era un hermetismo de nada fácil interpretación (Ibídem, p. 203).

La película de Wiene “constituyó un éxito sin precedentes, que consiguió romper el bloqueo impuesto por los aliados al cine alemán al acabar la guerra, prestigiándolo extraordinariamente en el extranjero” (Ibídem, p. 204). Pero fueron sobre todos sus logros estéticos los que causaron ese gran impacto mundial:

(...) los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, con sus ventanas en forma de flechas y cometas y sus arabescos en forma de árbol, que más que árboles eran amenazas, Holstenwall

[la ciudad ficticia donde transcurre “Metrópolis”] evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas. Por otra parte, el sistema ornamental se expandía, en *Caligari*, por el espacio, anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera inarmónica respecto a los efectos luminosos y de lineamientos zigzagueantes concebidos para negar todas las reglas de la perspectiva. Ahora el espacio se resolvía en un plano chato, o bien aumentaba sus dimensiones para llegar a ser lo que un escritor denominó el “universo estereoscópico”.

Kracauer, 1985, p. 70.

Esta revolución visual creó una nueva forma de concebir la percepción de un filme. Incluso “los franceses acuñaron la palabra *caligarismo* para designar las películas alemanas tributarias de la nueva estética” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 204 – 205).

Sin embargo, dentro del territorio alemán y tomando en cuenta el contexto sociopolítico en fue concebida y difundida “El gabinete del Doctor Caligari” (así como las subsiguientes obras del expresionismo cinematográfico) su éxito y popularidad tienen otras razones de peso.

La situación generalizada de la población germana durante la República de Weimar se sumergía entre la tensión de caer en una tiranía política o en el caos social: “Intencionadamente o no, *Caligari* expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentándola a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión (Kracauer, 1985, p. 74).

Esta dicotomía marcó las fibras más sensibles de la sociedad germana durante la República de Weimar, donde la “libertad democrática” hacía correr libremente la difusión de doctrinas políticas antagónicas que proponían soluciones diferentes para superar la crisis de posguerra y los estatutos del Tratado de Versalles: “en la heterogeneidad de la experiencia *weimariana*<sup>21</sup> su pervivencia de ciertos ideales románticos, que van a estar ligados, quiérase o no, al conservadurismo pro-monárquico, así como al intento de recuperación de valores ‘pangermánicos’ por parte del nacionalsocialismo, convive, de

---

<sup>21</sup> Las cursivas son más



modo no demasiado pacífico, con el más refinado racionalismo democrático y con todo tipo de tendencias revolucionarias” (Parodi, 2004, p. 1).

Esta ambigüedad ideológica que caracterizó a la República de Weimar, se puede describir como “una tensión irresuelta, una ambigüedad (...) un inmenso cristal con diversas caras indiferenciadas, con polos irresolublemente ligados, que expresan el combate permanente entre la luz y la oscuridad, lo racional y lo irracional (sin que un polo sea preferible al otro), lo realista y lo abstracto. [Todo esto] expresa la permanente oscilación entre el mito y la razón, como la marca en la representación cinematográfica del cine de la República de Weimar (Ibídem, p. 3).

“Para un público revolucionarizado el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo” (Kracauer, 1985, p. 69).

Así, luego de “El Gabinete del Doctor Caligari”, una serie de muestras fílmicas de diversos directores siguieron la corriente expresionista, con mayor o menor éxito, pero asegurando una notable época dorada para la UFA, produciendo y exportando una gran cantidad de material cinematográfico, que retrataba, desde diferentes perspectivas, la peligrosa tensión social y los problemas recurrentes que se vivían entre la población, pero siempre con un cierre “esperanzador”. Así, los protagonistas de estos “años de luz” del cine alemán vieron su esplendor en la taquilla y en la fama.

Las muestras cinematográficas de importantes directores como Fritz Lang y Friedrich Wilhelm Murnau “enriquecieron y abrieron nuevos horizontes a la escuela germana” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 209).

Ambos compartieron el título de “maestros de la escuela expresionista” (Ibídem, p. 211). Murnau con “Nosferatu, el vampiro” (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) que se convertiría en un clásico del cine de terror; o con “El último” (*Der letzte Mann*, 1924), considerada “la primera obra maestra del cine alemán en su transición del expresionismo al realismo social por sus contrastes ambientales (...) y por la veneración fetichista del

uniforme –símbolo autoritario por antonomasia-, enfermedad psicológica colectiva del pueblo alemán (Ibídem, 210).

Por su parte, Friz Lang llevó al expresionismo cinematográfico a un refinamiento “arquitectónico y monumental” demostrando “su madurez en la colosal y wagneriana epopeya aria ‘Los Nibelungos’ (*Die Nibelungen*, 1923 – 1924)” (Ibídem, p. 212), la “vidriosidad ideológica” cercana al nacionalsocialismo se explicaría luego de que la guionista-y también esposa- de Lang, Thea von Harbou, formara parte de la militancia nazi.

Pero quizás una de las más importantes y conocidas obras de Lang sea “Metrópolis” (*Ídem.*, 1927), parábola del hombre y el progreso donde un final feliz entrevé un futuro próspero para el pueblo alemán, en medio de un despliegue escenográfico deslumbrante, proyectando “el apogeo del expresionismo de dimensión arquitectónica, como *Caligari* lo fue en su vertiente pictórica” (Ibídem, p. 213).

Para Parodi, “es con Fritz Lang donde el claroscuro alcanza su grado máximo de refinamiento y sutileza. Son las pequeñas oscilaciones de un gris “racional” las que ahora reemplazan el combate perpetuo de la Luz con la Oscuridad (2004, p. 8).

*Se acerca el ocaso...*

Pareciera contradictorio denominar “Los años de luz” a este período expresionista del cine mudo alemán en donde los juegos de sombras entre personajes sombríos y demoníacos predominó en la mayoría de los filmes. Pero, en realidad, representó un período prolífico para la industria cinematográfica germana, que se consolidó a nivel financiero en medio de una de las peores crisis sociales que habían atravesado los alemanes, concibiendo una revolución estética en el cine.

Justamente, aunque en apariencias el expresionismo cinematográfico fuera oscuro y terrorífico, sus argumentos maniqueístas siempre desembocaban con el triunfo “del bien”, que cultivaba las esperanzas en un pueblo confundido, envuelto en la gran ambigüedad existencial que representó la República de Weimar.

Hacia el final de los años veinte la ambigüedad *weimeriana* se fue disolviendo con el surgimiento de un nuevo y único líder. Ya para la nueva década “el aparato ideológico nacionalsocialista [terminaría engendrando] una ‘maquinaria de representación orgánico-realista’ que aplastó toda ambigüedad, que destruyó toda duda para llevarla hacia una representación orgánica y determinada de la historia y la realidad” (Parodi, 2004, p. 2).

### El cine durante el Tercer Reich

La lucha de fuerzas ideológicas que se desató durante la República de Weimar culminó con la instauración de un régimen político que, si bien iba a poner fin a la anarquía que se vivía en las calles, también llevaría la diversidad política hacia una hegemonía absoluta, donde la supremacía de los ideales del nacionalsocialismo privaría sobre cualquier expresión pública.

Pero poco antes que esto sucediera, la revolución sonora cambiaba para siempre la concepción séptimo arte y, en 1930, “el austríaco Josef von Sternberg iba a asombrar al mundo con la sensacional revelación de “El Ángel Azul” (*Der blaue Engel*)” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 299) cuyo guión estaba inspirado en la novela “Profesor Unrath” de Heinrich Mann (hermano de Thomas Mann).

Con “El Ángel Azul” una deslumbrante y sensual Marlene Dietrich impactó las salas de cine germanas y del resto del mundo, asegurando otro éxito global para la UFA. “Pero la película era también, como ha observado Sadoul, “la imagen de la decadencia de ciertas capas burguesas alemanas que proporcionaban al nazismo una parte de sus efectivos” (Citado por Gubern, p. 300).

Ya había sucedido este fenómeno con las grandes epopeyas de Fritz Lang (“Metrópolis” o “Los Nibelungos”), en donde la crítica a la vieja burguesía y la proyección de “la idea del pueblo como una comunidad integradora, como alternativa superadora de la lucha de clases que la izquierda defendía” (Abellán, 1997, p. 151), denotaban una inclinación hacia los ideales del nacionalsocialismo.

En el caso de Lang, este sesgo ideológico, como ya se mencionó más arriba, se le atribuyó a las explícitas inclinaciones de su esposa y guionista, Thea von Harbou, hacia el

nazismo. Pero en general, se trataba de la representación de los estados más ocultos de la población alemana, que se fueron revelando e inclinando cada vez con más fuerza hacia los “ideales” que planteaba un enérgico y convincente *Führer*: “Detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones política, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler (Kracauer, 1985, p. 19).

En 1933 Hitler subía al poder y su ministro de propaganda, Joseph Goebbels, tomaría el control de la UFA. A partir de ese año, los contenidos de los filmes alemanes tendrían que adaptarse a las exigencias políticas del partido Nazi. Se impuso la autocensura y el miedo en la creatividad de los cineastas. En consecuencia, la cinematografía germana sufriría su “segundo gran éxodo” (el primero lo había sufrido durante la crisis económica de la primera posguerra) donde un grupo importante de directores, productores, guionistas y actores (entre ellos Pats, Max Reinhardt, Elisabeth Berger, Billy Wilder y Fred Zinnemann) huirían hacia el exilio.

Incluso Fritz Lang dejaría su país en 1933, abandonando a su esposa y “rechazando el alto puesto oficial que el ofrecía Goebbels, gran admirador como Hitler de su ‘Metropolis’ y ‘Los Nibelungos’” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 306). Como Lang, muchos cineastas alemanes encontraron asilo en el nuevo continente, dentro de los grandes estudios de Hollywood.

El terreno fílmico quedó, por lo tanto, libre para la expansión del arsenal ideológico del Tercer Reich. Goebbels entendía el poder de alienación que el cine tenía en las masas, por eso una de sus principales prioridades era lograr utilizar el cine alemán como dispositivo propagandístico, “y lo hace en un momento en que la UFA se encontraba en su fase de máxima expansión. Todavía el Partido no tenía el suficiente poder como para influenciar directamente en la producción alemana del momento. Pero serán los propios directivos de la UFA, con su afán de lucro, pero también con una marcada inclinación ideológica (varios de los integrantes del consejo directivo eran fervientes miembros del partido nazi), los que, conscientemente, servirán de apoyo propagandístico para el

despliegue ideológico nacionalsocialista. Sobre todo en lo referente a la representación del Pueblo” (Parodi, 2004, p. 1).

El régimen buscaba su legitimación en el séptimo arte con obras históricas que reflejaran el verdadero espíritu de la raza aria. De esta manera, “antes de que estallase la guerra, se había abierto ya fuego entre el cine alemán y las cinematografías aliadas. (...) La batalla del cine propagandístico la iniciaron los nazis el mismo año en que ocuparon el poder con la presentación a bombo y platillos de “Crepúsculo Rojo” (*Morgenrot*, 1933), de Gustav Ucicky, considerado como ‘el primer film del Partido’ y exaltación de la ‘muerte heroica’, que fue presentado tres días después del triunfo de Hitler” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 382).

Entre los ejes del cine propagandístico del nacionalsocialismo se presentaba una lucha contra el pasado inmediato responsable de haber “esclavizado al pueblo alemán” (el Tratado de Versalles y el sistema parlamentario de Weimar), pero también se rescata la memoria de un pasado remoto, donde los ideales de Bismarck y de la liga Pangermanista se reinterpretaban para abrir el camino de un futuro próspero:

El producto final de la máquina propagandística nazi fue la creación de una magnífica superproducción de Imagen - acción, con millones y millones de extras y decorados. Suntuosos, románticos y en ocasiones dantescos decorados naturales y artificiales donde se ofrece una Situación Determinada y se indican las Acciones Determinadas (“solución final” incluida) tendientes a resolverla. El cine y su potencia de ensoñación no fueron inocentes, no fue ajeno Auschwitz, no fue ajeno a la pulsión de muerte

Parodi. 2004. P. 2.

Pero, sin lugar a dudas “el más colosal monumento que alzó el cine alemán a la gloria del Tercer Reich fue el documental “El triunfo de la voluntad” (*Trumph des Willens*, 1936), obra de Leni Riefenstahl, amiga personal de Hitler y nombrada asesora cinematográfica del Partido en 1933” (Gubern, Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 383).

“El triunfo de la voluntad” es un documental que fue filmado durante el congreso del partido Nacionalsocialista celebrado en Nuremberg (cabe destacar que dicho congreso se realizó con la principal finalidad de ser registrado por el lente de Riefenstahl, así que su carácter “documental” es bien peculiar, porque se preparó de alguna manera una puesta

en escena<sup>22</sup>), que contó con una notable infraestructura técnica para su producción (se utilizaron alrededor de treinta cámaras) y que evoca de manera grandilocuente (sin abandonar la calidad artística) el “nuevo mundo” que ha construido el *Führer* para el pueblo alemán.

“El film resalta la resurrección de Alemania después de su crisis gracias a la figura del venerado conductor, quien en los antológicos planos iniciales desciende de los cielos, su avión abriéndose paso entre masas de nubes que recuerdan los cielos dramáticos de los films de montañas [*bergfilm*]” (Sartora, 2004, p. 2). Este “cine de montaña” fue una tendencia narrativa y estética del cine mudo alemán que se desarrolló a partir de 1925, que otorgaba una carga simbólica importante a la escalada, a la llegada a la cima y al descenso, de manera que glorificaba la montaña<sup>23</sup>. Se trataba de una narración metafórica, que a través de reverencia a las grandes obras naturales se exaltaba el espíritu del hombre.

Riefenstahl era diestra, por lo tanto, en “el manejo de los elementos tendientes a movilizar el inconsciente colectivo con el uso de factores de enorme carga simbólica” (Ibídem), una habilidad muy conveniente para el aparato ideológico nazi<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Josefina Sartora, en su ensayo *Leni Riefenstahl y el cine de propaganda*, apunta que “el film fue encargado por pedido expreso de Hitler, y se dio el fenómeno particular de que los eventos de la convención se concibieron en orden a su filmación, es decir que las concentraciones y desfiles obedecieron a una coreografía previamente concebida para ser filmada: respondieron a una puesta en escena. Este detalle transforma al film en un documental muy particular, pues hay una construcción de la realidad en vistas a su filmación, con el agregado de que los discursos de los líderes del partido se corrigieron y volvieron a ser filmados días más tarde en estudios, ya sin público” (2004, p. 2).

<sup>23</sup> Algunos ejemplos son los films del director Arnold Fanck como “La Montaña Sagrada” (*Der heilige Berg*, 1926) y “La llama blanca” (*Der weiße Rausch – neue Wunder des Schneeschuhs*, 1931).

<sup>24</sup> Luego de la caída del régimen nazi, la directora “negó toda intención política de su parte en la realización de ambos films, concebidos en las aras de la Belleza; se autojustificó aduciendo que jamás se había afiliado al partido y sólo había cumplido con el encargo de Hitler” (Sartora, 2004, p. 3). Sin embargo, esta presunta “inocencia” de Riefenstahl obviamente ha sido seriamente cuestionada pues, ¿cómo era posible que no estuviera ligada al contenido ideológico de sus películas? “Forma y contenido siempre constituyen una indisoluble unidad” (Ibídem).

“No en vano se ha dicho que esta película significa en realidad el triunfo de la forma: esa forma pura fue puesta al servicio de la propaganda y la persuasión del poder. La política devino arte. El film estableció los parámetros de la estética fascista y su imaginario visual, se convirtió en el paradigma del cine de propaganda política, y no sólo ofició de modelo para los documentales y films de propaganda de los años '30 y '40, sino que la televisión lo adoptó como patrón para sus noticieros y documentales” (Ibídem, p. 3).

La carga ideológica no debe, en ningún filme, ser motivo para ignorar sus logros estéticos, en caso de tenerlos. Y la obra de Riefesntahl sin duda los tiene. Fue una muestra de verdadero

cine experimental, un cine de arte, innovador de la forma (...) hay una alternancia entre noche y día, soldados y pueblo, grandes panorámicas de las multitudes y primeros planos de rostros admirativos, fascinados, detalles de puños, de cascos; el movimiento horizontal se desarrolla frente a la verticalidad de los símbolos: todos los recursos logran un resultado interesante, estéticamente impactante y hasta alucinante de un acontecimiento que de otra manera resultaría tedioso. El ser humano está masificado, tratado como un objeto más en la composición, que juega permanentemente con las formas abstractas o geométricas, y el cuerpo está tratado como un ícono, soporte de todo tipo de mensajes.

Ibídem, p. 2-3.

Por algo Román Gubern señaló enfáticamente que, durante el régimen nacionalsocialista, “ningún cineasta alemán será capaz de alcanzar la solemnidad épica de la Riefenstahl en sus films de propaganda” (Historia del Cine vol. 1, 1971, p. 384) siendo “El Triunfo de la Voluntad” junto con otras obras de Riefenstahl como “Olympia” (*Ídem.*, 1936) unos de los pocos títulos cinematográficos del período nazi “que pasó a la historia de cine por su calidad” (Ibídem). El resto se quedó en meros panfletos propagandísticos que, luego de la caída del Tercer Reich en el año 1945, se perdieron entre los rastros documentales de un período político que la población alemana prefería enterrar en el lado más oculto de sus recuerdos.

#### *Segunda posguerra: división del cine alemán*

El régimen nazi originó una gran pérdida para la industria cinematográfica germana. Además del exilio de grandes talentos como Fritz Lang y Billy Wilder, marcó a su gran estudio cinematográfico con el sello propagandístico que, una vez caído el Tercer Reich,

lo estigmatizó a nivel mundial como un promotor masivo de la masacre que causó el nacionalsocialismo.

El pueblo alemán se enfrentaba a una segunda posguerra, pero ahora cargarían con una culpabilidad colectiva muy profunda, y tendrán que pasar casi veinte años para que el cine tratara los verdaderos sentimientos generados en la población por este pasado inmediato: “[La cinematografía alemana] castigada con dos grandes exilios y una aplastante derrota militar, no acertó a encontrar el pulso en las dos décadas que sucedieron al final de la guerra” (Gubern, Historia del Cine vol. 2, 1971, p. 194).

La ocupación de las “fuerzas aliadas” en el territorio germano y la división del país (RFA / RDA) con el inicio de la Guerra Fría, originó dos desarrollos paralelos pero distintos en su cinematografía, correspondientes a cada república.

### **RFA: Nuevo Cine Alemán**

Los años inmediatos de la posguerra y toda la década de los cincuenta fueron caracterizados por un severo estancamiento en la producción cinematográfica alemana, que se prolongó durante toda la década de los cincuenta. La “pobreza” narrativa y estética de los filmes de este período radicaba en varios puntos:

El género que imperó en un principio fue el cine documental, “llamado a denunciar, el elemento de prueba y reeducación política en la sociedad alemana” (Angulo, 2004, p. 2.). Una serie de filmes documentales producidos en consonancia con los países “aliados” se proponía “desnazificar a la población” y borrar cualquier rastro de militarismo nacionalsocialista. Eran películas que, por lo tanto, se planteaban “reeducar” políticamente a la sociedad alemana (Ibídem).

El impacto de estos documentales fue, en realidad, muy leve. Y las insistencias del gobierno federal por confrontar a la población con el pasado nazi tampoco fue duradera. Comenzaba la Guerra Fría en 1947 y las políticas del eje occidental darían un giro.

Konrad Adenauer era elegido en 1949 el primer canciller de la RFA, y al año siguiente se funda la organización estatal *Deutsche Reportagefilm*, “especialmente dedicada a asegurar la distribución de las películas. (...) En ese entonces, con más de 4000 salas en



funcionamiento, estaban sentadas las bases para la reanudación de la producción cinematográfica alemana después de la dictadura nazi” (Parodi, 2004, p. 3). A partir de ese momento los documentales producidos se enfocarían en la legitimación de los vínculos entre Alemania y “el occidente” y en la configuración de “posiciones anticomunistas” (Angulo, 2004, p. 2)

Por su parte, el cine de ficción tomaba una dirección evasiva, donde el entretenimiento predominaba sobre la reflexión histórica. “Se producía un distanciamiento cada vez mayor del programa de reeducación tal como se entendía al principio (es decir propagar la tesis de la culpabilidad colectiva de la población alemana), apartándose de la inculpación de la población, comenzando una reanimación de la actividad cultural, que debía testimoniar una *normalización* de la vida cotidiana de la población alemana. (...) Por ello que la realidad presente y su confrontación con el pasado reciente pocas veces se analizaba de un modo crítico y con un enfoque político” (Ibídem, p. 3).

Los “*Heimatfilms*” acapararon la producción cinematográfica de la RFA durante la década de los cincuenta. Historias sentimentales, con motivos folklórico-regionales, moralmente simplistas, desarrolladas en medio de la “tranquilidad” anacrónica del campo, ofrecían una visión ciega sobre la realidad nacional. El cine promovido por el gobierno federal sugería a la población “no pensar en el pasado”, dejar ya de preocuparse por las cuestiones límites como “las vinculadas al sentido histórico y a la convivencia humana” (Ibídem, p. 3), y entregarse mejor a los placeres materiales que traía consigo el “Milagro económico alemán” (*Wirtschaftswunder*).

Efectivamente, ese fue un período de aparente bienestar económico para la RFA. La “prosperidad sin límites” del capitalismo se promovía por todos los medios oficiales. Esta coyuntura reforzó la generalizada evasión de los problemas sociales y, por lo tanto, se impuso una nueva cultura de ocio donde privaban las preocupaciones individuales tendientes a “encontrar soluciones pragmáticas a problemas concretos” (Ibídem). Las reflexiones críticas estaban de más. El cine debía *limitarse* a entretener.

El modelo de Hollywood era el más indicado para este fin. Así, “los decenios de los ‘50 y ‘60 fueron de la cultura americana. Ahora, el hecho de que su influencia resultara efectiva

se vio fundamentalmente favorecida por las dificultades de los propios alemanes con su pasado, y una forma de olvidarlo era aceptar la primacía del cine americano” (Ibídem).

Pero el cine, como manifestación y reflejo cultural, no debería apartarse demasiado de los patrones sociales propios de su contexto de origen.

El resultado: para finales de los años cincuenta el cine de la RFA ya no tenía mayor atractivo y la industria cinematográfica entró en una de sus peores crisis. La fórmula americana se había vencido y “los cines comenzaron a vaciarse de manera alarmante” (Flomenbaum, 2004, p. 1). “Ajeno al proceso económico, político y cultural del país, el cine alemán [llevó al final de esa década] una triste vida vegetativa y enmarcada entre policíacos ínfimos, cine de aventura y rememoraciones rosadas del antaño esplendoroso imperio austro-húngaro” (Pérez, 1970, p. 9).

Pero, a partir de 1962, los conflictos sociales del pueblo germano, ignorados por tanto tiempo, irrumpirían en el terreno fílmico con la revelación de un grupo de jóvenes artistas que renovarían las bases (narrativas, estéticas, simbólicas) del cine alemán.

### *Comienza la renovación*

Luego de catorce años bajo las políticas del partido demócrata-cristiano (CDU), muchos ciudadanos de la RFA se hacían una pregunta: “¿Logró Adenauer dar al pueblo de la República Federal de Alemania tiempo para reflexionar, tiempo para ponerse ‘de pie’?, ¿Ayudó a su pueblo a derribar los iconos teutónicos del nacionalsocialismo?” (Angulo, 2004, p. 3).

La situación económica se complicaba a finales de los sesenta. El “Milagro económico alemán” se desplomaba poco a poco y, junto a eso, surgirían las críticas de un grupo de intelectuales que exigiría la necesidad de renovar el sistema de gobierno. “El modelo alemán debía ser distinto al capitalismo y al comunismo, una alternativa entre esos dos grandes sistemas” (Ibídem).

Ese sería el inicio de un importante proceso de renovación (de pensamiento y de la concepción que tendrían un grupo considerable de ciudadanos de la RFA sobre su país),

que encontraría su máximo punto en el año 1968 (el mismo año del famoso “Mayo Francés”), con las masivas manifestaciones del movimiento estudiantil.

La revelación más concreta de ese proceso de transformación de los ideales políticos y democráticos probablemente sea la elección de Willy Brandt en 1969, primer canciller de la RFA del partido social demócrata (SDP), cortando la hegemonía que mantenía el CDU.

Pero, volvamos a 1962. El cine alemán-occidental había sido manejado principalmente hasta esa fecha por una institución, la *Deutsche Reportagefilm*, y atravesaba su peor crisis, financiera y artística. Sin embargo, los arcaicos procesos de su sistema de producción se mantenían, otorgándole financiamiento a los mismos cineastas de siempre (Berhard Wicki o Wolfgang Staudte, por ejemplo), “dilapando mucho dinero en malas películas” y, sobre todo, cerrándole las puertas a las nuevas promesas: “existía un potencial de jóvenes, en su mayoría estudiantes, dispuestos a lanzarse a la aventura de realizar sus primeros largometrajes. Sin embargo, no eran tenidos en cuenta por las productoras” (Flomenbaum, 2004, p. 1).

Hasta que, en el marco del VIII Festival de Cine de Oberhausen en el mes de febrero de 1962, un grupo de jóvenes cineastas se manifestaron exigiendo el fin del *Heimatfilm* y el inicio de una renovación completa del cine alemán:

#### Manifiesto de Oberhausen

"La desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir. Los filmes cortos de los jóvenes autores, directores y productores han obtenido gran cantidad de premios en festivales internacionales y han hallado el reconocimiento de la crítica internacional. Estos trabajos y sus consecuentes éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en manos de aquellos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico.

Como en otros países, también en Alemania el cortometraje ha sido escuela y campo de experimentación para el largometraje. Declaramos nuestra exigencia de crear los nuevos largometrajes alemanes. Este nuevo cine necesita libertades nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión.

Para la producción del nuevo cine alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir riesgos económicos.

El viejo cine ha muerto. Creemos el nuevo." Oberhausen, 28 de febrero de 1962

Peter Schamoni, uno de los 24 jóvenes cineastas firmantes del manifiesto (entre los cuales también se encontraba Alexander Kluge) señaló que en ese momento lo que querían fundamentalmente era “hacer películas que reflejaran las condiciones sociales de la República Federal de Alemania y las propias experiencias personales. (...) Queríamos hacer películas que fueran documentos para la comprensión de nuestro tiempo (Citado por Angulo, 2004, p. 1).

Pero estos jóvenes cineastas tendrían que esperar varios años para que sus propósitos se cumplieran a cabalidad, primero con la formación del “Comité del Joven Cine Alemán” (*Kuratorium Junger Deutscher Film*), en 1965, y luego, el implemento de una política estatal favorable con llegada al poder de los socialdemócratas en 1969.

Pero antes de que se diera este cambio de administración política, los noveles cineastas se sumarían a las voces de miles de estudiantes (muchos de ellos integrantes del SDS, una organización de juventud socialista) que en 1968 protagonizarían una serie de manifestaciones en busca de una reforma social en la RFA: era el año del Movimiento Estudiantil y “a escala mundial estaba ocurriendo un amplio rechazo contra el ‘*establishment*’” (Ibídem, p. 9).

Un fenómeno se presentaba en el contexto global, y sobre todo en el contexto alemán: el resurgimiento de las teorías marxistas. Las ideas de los intelectuales de la Escuela de Fráncfort, Max Horkheim y Theodor Adorno, sirvieron de base para los principios del Movimiento Estudiantil y, en general, abrieron el pensamiento crítico entre los ciudadanos alemanes sobre su particular situación en el mundo: “Se formularon innumerables variantes del marxismo, el interés por sus planteamientos sociológicos se debió, en gran medida a la duda acerca del sistema social y político de la RFA, es decir se elaboró una crítica de la sociedad industrial moderna (Ibídem, p. 8).

Las voces del movimiento estudiantil formularon una postura crítica contra muchos de los estatutos que habían dominado hasta ese momento las políticas de la República Federal, como la controversial Doctrina Hallstein (que imponía el cese de las relaciones diplomáticas con cualquier nación que reconociera la existencia de la RDA), o la superficialidad del supuesto “Milagro Económico” de los años cincuenta y mediados de los sesenta. En pocas palabras, “el movimiento juvenil mostró la debilidad del establishment

político (...) y demostró que la democracia no termina con la instalación de un poder pragmático o de un régimen parlamentario: se hacía necesario ocuparse en las conciencias de los individuos” (Ibídem, p. 5).

Y fue Willy Brandt “el primer político [más que eso, el primer canciller] alemán que se atrevió a manifestar la equivocación y contrasentido de algunos de los principios de la reconstrucción [occidental] alemana” (Ibídem, p. 5).

Brandt reconoció la exigencias de los firmantes del Manifiesto de Oberhausen, y para finales de los años sesenta el cine alemán de la RFA experimentaba finalmente un completo proceso de renovación.

### *Nace el Nuevo Cine*

La nueva generación de cineastas tenían finalmente el terreno libre para retratar una Alemania “sin ornamentos, sin maquillajes”. Podrían, de este modo, “redescubrir la realidad” de la RFA (Ibídem, p. 8).

“Surgirían películas que se ocuparían del problema político, social e intelectual, tanto como de ofrecer soluciones estilísticas modernas” (Ibídem, p. 9).

Las principales influencias que iban a tomar este grupo de artistas venían de movimientos de renovación europeos como el Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague. Se implementaría así, por primera vez en el cine alemán, el concepto de “cine de autor”, es decir, “la ‘escritura’ del director [debía] hacerse notar claramente en el film, sus elementos personales” (Ibídem, p. 9).

En el campo de la puesta escena, predominaría la filmación en exteriores, sacando la cámara del estudio a las calles y mostrando una visión del país más apegada a lo cotidiano. Era el momento de contar las pequeñas historias, de mostrar a los personajes anónimos que, aunque sean puntos aislados entre la población, representan una parte importante de ella.

Pero, además de la renovación de las formas (como en la Nouvelle Vague, cada director desarrollará una estética particular en sus obras) el abordaje de los contenidos representaba un punto central en la evolución cinematográfica de la RFA.

El Nuevo Cine Alemán (NCA) tuvo que asumir la “difícil e incómoda tarea” de manejar el tema del las culpas recientes del pueblo alemán por el pasado nazi, “así como aceptar abiertamente la ‘carga’ que supone ante el mundo [el] *ser alemán*” (Ibídem)<sup>25</sup>.

Había un gran vacío cinematográfico con respecto al tema del nacionalsocialismo. Autores como Fassbinder, Sander-Brahms y Syberberg abordaron en algunos de sus films esa “inquietud por interrogar(se) por ese pasado y dejar de considerar al nazismo como un tema tabú” (Flomenbaum, 2004, p. 2). Se trataba de una generación “huérfana”, que había nacido durante ese “período nazi o a fines de la guerra, y a la cual se le había escamoteado los rastros de ese pasado” (Ibídem).

Era el momento de que el cine confrontara a “una deslegitimada generación anterior. No se trataba de buscar antecedentes punibles, de castigar, sino del presente que exigía ‘tomas de posturas’, un posicionamiento ético por parte de los gestores de la guerra” (Angulo, 2004, p. 8).

Edgar Reitz, Alexander Kluge y Herbert Vasely, serían los primeros directores del NCA en destacarse.

Uno de los ejemplos más representativos sobre esta restrospección reflexiva hacia el pasado nazi y el exasperado intento del pueblo alemán por olvidarlo, es el de Alexander Kluge. En el filme ‘Artistas en la Carpa de circo: Desesperados’ (*Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, 1967), “presenta la dificultad de preservar la memoria y la independencia, elementos incompatibles con una Alemania pragmática”, (...) y en ‘Adiós al ayer’ (*Abschied von gestern*, 1966) el personaje de Anita G., representa a “una inadaptada que deambula por la Alemania de los años cincuenta tratando de empezar una nueva vida, pero que en cada intento fracasa” (Ibídem, p. 11).

---

<sup>25</sup> Las cursivas son mías

Otro ejemplo, pero que trata el tema de las incongruencias político-sociales de la RFA y las tensiones que genera (“prosperidad / inestabilidad”) es la película colectiva “Otoño en Alemania” (*Deutschland im Herbst*, 1978), dirigida conjuntamente entre Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge y Edgar Reitz (entre otros ocho directores) y realizada

con el propósito de recoger el testimonio de las reacciones y ansiedades inmediatas a los acontecimientos del ‘otoño alemán’ de 1977, su objetivo es además romper el bloqueo informativo. El filme se realiza en un ambiente de sospecha y ansiedad, tanto la política gubernamental (que intensifica las medidas de seguridad y represión frente a los denominados ‘simpatizantes’) como el comportamiento de la prensa, contribuyen a un clima de tensión y persecución, una sensación generalizada de miedo y censura se extiende por el país. (...) En este filme se sintetizan las contradicciones propias que han producido en el país del ‘Milagro Económico’.

Ibidem, p. 11 – 12.

Se podría seguir describiendo muchas de las obras que se produjeron en este movimiento de renovación fílmica, pero la extensión y los propósitos de este análisis, lamentablemente, no lo permiten. Entre los últimos títulos que vale la pena nombrar se encuentran: "El joven Törless" (*Der junge Törless*, 1966) de Volker Schlöndorff; "Escenas de caza en la Baja Baviera" (*Jagdscenen aus Niederbayern*, 1969) de Peter Fleischmann; "La tercera generación" (*Die Dritte Generation*, 1979) de R. W. Fassbinder [uno de lo más importantes cineastas alemanes de este y cualquier periodo]; y, “Cielo sobre Berlín” (*Der Himmel über Berlin*, 1987) de Win Wenders [uno de los últimos grandes representantes del NCA].

A pesar de sus dificultades iniciales, el Nuevo Cine Alemán terminó siendo uno de los movimientos cinematográficos “más coherentes de toda Europa”. Su florecimiento originó una larga vida artística donde, si bien no todos sus representantes trascendieron en la historia general de la cinematografía, sí arrojó un valioso número de grandes obras y sirvió de base para la revelación de grandes maestros del cine.

Fue un largo florecimiento, “que sufrió un duro corte con la muerte de Reiner Werner Fassbinder y, hacia 1992 parecía estar tocando su fin (Ibidem, p. 12).

A pesar de que tuvo sus detractores, quienes hoy cuestionan la verdadera consolidación de un eje temático de denuncia y crítica social y un impacto tangible en el sistema político de la RFA, “podría decirse que la mayor parte de este cine afirma la soledad del hombre contemporáneo, la inadecuación entre él y el conjunto de ideas y relaciones que le propone su sociedad” (Pérez, 1970, p. 17). De esta manera, “la mayoría de los personajes de estos directores se lanzan a la búsqueda, al rescate de algo que podríamos llamar *identidad*” (Angulo, 2004, p. 12)<sup>26</sup>.

### **RDA: el cine que también existió**

Luego de la Segunda Guerra Mundial y de la división, la cinematografía alemana tomó rumbos de desarrollo distintos entre la RFA y la RDA. Fuera de cualquier valoración peyorativa<sup>27</sup>, fue el cine producido en la República Federal el que alcanzó una mayor resonancia mundial (al menos en el llamado “mundo occidental”). La mayor parte de los directores alemanes más reconocidos de ese período (1945 – 1990), como Fassbinder, Kluge o Wenders, habitaban en la RFA. De hecho, una gran porción de los estudios críticos sobre la historia del cine alemán (al menos los consultados en esta investigación) centran sus reflexiones sobre este lapso, que cubrió las cuatro décadas de la división, en el fenómeno del Nuevo Cine Alemán, movimiento de reforma artística que, como se mencionó en la parte anterior, tuvo su nacimiento y desarrollo dentro de los límites de la RFA. Sin embargo, otro *tipo* de cine se produjo paralelamente en la RDA, con sus códigos, temáticas y marcas propias. Era la otra cara fílmica del pueblo germano.

El 17 de mayo de 1946 se fundó el único estudio cinematográfico que tendría la RDA: “Deutsche Film AG” (DEFA). Pasarían más de cuarenta años para que este organismo se desintegrara por completo, dejando en su registro un número aproximado de 7.500 películas de ficción, documental y animación. A pesar de haber sido controlado desde un

---

<sup>26</sup> Las cursivas son mías

<sup>27</sup> De hecho, personalmente no me parece conveniente, menos en el marco de un análisis crítico, considerar “mejor” o “peor” un tipo de cine frente a otro.



principio por el órgano estatal, y contrario a las creencias generalizadas, no todo su repertorio fílmico se basó en trabajos de propaganda política socialista.

A pesar de que existía un “fuerte condicionamiento político sobre la productora, que se traducía en control e indicaciones sobre el desarrollo de los contenidos y, si era necesario, también en censura y prohibición, (...) no se percibió un bloque monolítico. De manera voluntaria u obligada las películas reflejaban y acompañaban todos los cambios políticos decisivos” (Krüger, 2006, p. 2).

Las películas de la DEFA tienen, por lo tanto, un notable atractivo histórico, ya que constituyen “una reproducción genuina de la compleja sociedad de la RDA y representan una referencia muy valiosa para la indagación de los fenómenos políticos, estéticos y de cultura cotidiana de la historia del país” (Ibídem, 2006, p. 1). Un país, además, desconocido para muchos alemanes que vivieron en la RFA y para el resto del mundo occidental que, durante la época de la Cortina de Hierro, era muy poca la información transparente sobre las condiciones sociales y culturales de los países de la Europa Central y Oriental.

Dentro del espectro cinematográfico que dejó la DEFA se encuentran “películas de propaganda junto a ambiciosas obras de arte que forman parte de lo mejor de la historia del cine alemán” (Ibídem)

Fue así que la producción de comienzos de los años 50, interesante desde el punto de vista temático y estilístico, se fue rigidizando y se volvió funcional a la Guerra Fría. La prohibición casi completa de la producción de 1965, decidida en el 11º Plenario del Comité Central del partido gobernante, SED (Partido Socialista Unificado de Alemania), en diciembre de ese año, es la prueba más contundente de la dependencia de las decisiones políticas. Pero las películas prohibidas son, al mismo tiempo, una prueba de la existencia de una contracorriente vital en la DEFA.

Ibídem, p. 2

Así, sobresalen las obras de directores como Konrad Wolf (“El Cielo Dividido”, 1964) y Frank Beyer (“Jacobo, el mentiroso”, 1974), cuyo “entusiasmo artístico por experimentar y la mirada atenta sobre la propia sociedad” impedía que fueran obligados a seguir una “política oficial determinada, sin importar cuál fuera”, lo cual originó la revisión de sus obras más de una ocasión por el SED (Partido Socialista Unificado de la RDA) pues

“requerían, por lo menos, la imposición de debates sobre las así llamadas ‘representaciones erróneas de las conquistas socialistas’” (Ibídem, p. 3).

El inicio de la DEFA se caracterizó, no obstante, por otorgar una considerable libertad de creación a los autores. Pero, a medida que la radicalización ideológica de la Guerra Fría empeoraba, los cineastas de la RDA tuvieron el difícil reto de lograr un desarrollo creativo en medio de un sistema estatal que fue agudizando los métodos de supervisión y control de contenidos.

Muchos cineastas prefirieron tomar el camino de la autocensura : “autores y directores reaccionaron eligiendo temas supuestamente “seguros” de la resistencia antifascista o de la historia en general. Los temas de actualidad eran considerados especialmente riesgosos. La tarea encargada a la DEFA era la representación de la historia y el presente, según la ideología del partido. La realidad de la RDA debía aparecer de manera positiva” (Ibídem).

Había una gran predilección por los filmes históricos. La DEFA facilitaba la realización de películas que trataran el pasado alemán por varias razones: en primer lugar, los temas de la actualidad tendían a ser más “peligrosos” pues podían cuestionar directamente el sistema político del SED.

En segundo lugar, el recuento del pasado reciente de los alemanes era una vía importante para marcar la “legitimación histórica y política de la RDA”, ya que al definirse “como única portadora de la tradición de los ideales humanísticos en la historia alemana”, era necesario “redimensionar los hechos históricos” [Primera Guerra Mundial, República de Weimar, Ascenso de Hitler] y así marcar al fascismo y al capitalismo como los grandes responsables de las catástrofes alemanas, siendo el socialismo de la RDA el camino ideal para comenzar una nueva nación de paz, “mientras que la RFA era el reducto de los seguidores incorregibles del régimen nazi y de los nuevos agitadores bélicos” (Rother, 2006, p. 5).

Ejemplo de ello son las películas “Ernst Thälmann, hijo de su clase”, (*Ernst Thälmann– Sohn Seiner Klasse*, 1954) y “Ernst Thälmann, líder de su clase” (*Ernst Thälmann– Führer Seiner Klasse*, 1955) del director Kart Maetzig, definidas como una “pomposa evocación

heroica en dos partes” que constituye “un ejemplo especialmente drástico de interpretación tendenciosa de la historia” (Ibídem)

Sin embargo, la fuerte regulación de los contenidos que se reflejan en los largometrajes producidos por la DEFA a partir de finales de la década de los cincuenta, no impidió las manifestaciones artísticas de ciertos directores que imprimieron en sus filmes grandes logros estéticos y narrativos, manteniendo el carácter historiográfico en el relato.

“Películas que dejaron huellas tan eficaces como persistentes en la memoria de las dos Alemanias” (Ibídem, p. 6) como “Yo tenía 19” (*Ich War Neunzehn*, 1968) de Konrad Wolf, que “tematiza algunos hechos históricos (como por ejemplo los ataques de los soldados soviéticos a la población civil alemana) que hasta ese momento habían sido tabú en la historiografía oficial” (Löser, 2006, p. 6); o como la ya citada “Jacobo, el mentiroso” (*Jakob Der Lügner*, 1975) de Frank Beyer, el único filme producido en la RDA que fue nominado a un premio de la Academia de Artes Norteamericanas (Oscar). Su alta calidad cinematográfica logró superar los límites de la Cortina de Hierro.

También el tratamiento del antifascismo se encuentra en filmes como “Berlín–esquina Schönhauser” (*Berlin–Ecke Schönhause*, 1957) de Gerhard Klein, y “Huellas de piedra” (*Spur Der Steine*, 1966) de Frank Beyer, consideradas ambas por Rainer Rother como “películas de culto” (2006, p. 4).

“Berlín–esquina Schönhauser es una de las excepciones más importantes de la cinematografía de la DEFA en los años cincuenta” (Löser, 2006, p. 8) ya que, el filme de Klein es el primero en la RDA que utiliza abiertamente los recursos del renovado lenguaje cinematográfico del Neorrealismo Italiano, principalmente con el rodaje de la mayor parte de las escenas en exteriores -la DEFA se caracterizó por “haber empleado hasta su final el clásico sistema de filmación en estudio” (Krüger, 2006, p. 2)- dirigiéndose “al centro de la vida de sus contemporáneos, [así] al dejar actuar a sus héroes y heroínas en las calles de Berlín, evita desde el principio que se encubra la vida cotidiana, lo cual refuerza enormemente la autenticidad de su lenguaje visual” (Löser, 2006, p. 9).

Pero “Berlín–esquina Schönhauser” no es una película subversiva, “el filme se mueve en su totalidad dentro del canon político-estatal y maneja acreditados esquemas este-oeste /

bueno-malo” (Ibídem). Sin embargo, hace un retrato de una juventud berlinesa muy distanciada de la militancia socialista, son “jóvenes inconformistas que se alejan conscientemente de las ofertas de ocio de la Juventud Libre Alemana (FDJ, *Freie Deutsche Jugend*), tocan música occidental en radios portátiles y bailan en lugares públicos, y en su vestir, su peinado y sus gestos se orientan en modelos suministrados por la industria del entretenimiento ‘enemiga’. (...) Sólo en contadas ocasiones la RDA toleró una imagen de la juventud tan diferenciada” (Ibídem) que se asemejaba también al espíritu subversivo que se germinaba en los miembros de la *Nouvelle Vague* Francesa.

Por su lado, el filme “Huellas de Piedra” tiene mérito de haber “entretejido de forma virtuosa diversas constelaciones tomadas de diferentes tipos de cine de género (...) logrando una fusión convincente de recursos de estilo que hasta ese momento habían sido catalogados como impropios” (Ibídem). Lamentablemente, la película de Beyer no fue tan tolerada como la de Klein, pues planteaba una dura crítica al estatismo del SED y fue censurada poco tiempo después del plenario XI del Comité Central del partido.

Otra película que tuvo una notable influencia de la *Nouvelle Vague* -sin echar una mirada tan crítica al sistema político, pero siempre estableciendo ciertas “analogías”- fue “El Cielo Dividido” (*Der Geteilte Himmel*, 1964) de Konrad Wolf. Esta película superó también la barrera de la división alemana y sorprendió tanto en el este como en el oeste: “Nadie hubiera creído que una película de la RDA, con una producción cinematográfica centrada esencialmente en argumentos históricos y que se debía a los principios del llamado realismo social, fuera capaz de tratar con tanta seguridad imágenes rodadas y montadas de un modo inusual” (Müller, 2004, p. 224). El manejo de los elementos extra diegéticos (la música y los distantes comentarios en off) “forman una parábola del consenso y la protesta, de la colectividad y la diferencia, de la participación y la desunión, de la firmeza y la ambivalencia que siguen fascinando en la actualidad” (Ibídem).

“El Cielo Dividido” es un obra que tiene el gran mérito de conformar parte del cine moderno europeo, en consonancia con las películas del Nuevo Cine Alemán de la RFA. Un manera de ver y hacer cine que no era muy común en la RDA.

Las presiones oficiales por el control de los contenidos cinematográficos hizo difícil el despliegue de los estilos modernos en el cine de la RDA. No sólo se trataba solamente

de renovaciones técnicas o estéticas, el abordaje crítico de la realidad inmediata era necesario. Estas limitaciones fueron originando un descontento cada vez mayor, sobre todo entre la población joven.

“Cuanto más grandes eran los jóvenes, menos se dejaban convencer y menos aún entusiasmar por la doctrina política. Al contrario, muchos se inclinaban hacia medios occidentales y actividades culturales paralelas a las oficiales” (Krüger, 2006, pp. 13 - 14). Y, a pesar que “un gran número de películas de la DEFA y programas televisivos se dedicaban a temas del ámbito infantil o juvenil (...) quedaban generalmente excluidos temas como la delincuencia juvenil, la sexualidad, el abuso de drogas, el suicidio, la cultura popular occidental, la alienación y la falta de comunicación” (Ibídem, p. 14).

Las “películas que tocaban alguno de estos temas eran generalmente prohibidas o se les dificultaba la difusión mediante la burocracia cultural” (Ibídem). Esta situación de restricción creativa y de expresión originó, hacia finales de los setenta, un sentimiento generalizado de decepción entre la comunidad artística y la juventud. Buscar una reforma parecía no tener sentido.

Años más tarde, luego de la extinción de la RDA, se hablaría del lamentable fenómeno de la *Lost Generation* o “generación perdida de los directores que no pudieron desarrollarse creativamente hasta la última fase de la DEFA, si es que lo lograron. (...) Jörg Foth, Herwig Kipping, Karl Heinz Lotz, Petra Tschörtner, Tony Loeser, Dietmar Hochmuth, Jan Bereska y Peter Kahane, y muchos otros, se cuentan entre los directores que hubiesen podido darle un empuje innovador a la DEFA, pero que, finalmente, no se les otorgó ninguna oportunidad.” (Löser, 2006, p. 17).

Ante este desolado panorama, “cientos de escritores, cineastas y otros intelectuales dejaron el país y emigraron a la República Federal Alemana. Los que permanecieron se hundieron en la resignación y la inercia artística mientras que el oportunismo se expandió con bastante éxito. Tanto en la literatura como en el cine se registró un retroceso de los temas contemporáneos” (Ibídem, p. 14). Uno de los sucesos claves que degeneró esta situación límite fue la expulsión de la RDA del cantautor Wolf Biermann, en noviembre de 1976.

La cierta libertad creativa que parecía comenzar con “la muerte de Stalin en 1953 y la consiguiente era de ‘deshielo’ en la época de Khrushchov” (Krüger, 2006, p. 15) y que brotó una nueva esperanza de cambios con filmes como “Berlín–esquina Schönhauser” o “El Cielo Dividido”, se desvanecía con la instauración del *Kahlschlag* [desmonte] de la política cultural, en el 11º Pleno del SED, imponiendo restricciones masivas más profundas y provocando la huida de grandes talentos del arte cinematográfico (Ibídem).

La década de los ochenta traería consigo la *Perestroika* de Gorbachov, y el debilitamiento progresivo de la Unión Soviética y los países de Europa del este bajo su dominio desembocarían en la caída del Muro de Berlín y la extinción de la RDA. La DEFA se encontraría huérfana, sin el sistema político en que fue concebida y controlada.

Luego de la reunificación siguió funcionando hasta su completa desintegración en 1992 con la venta de sus estudios ubicados en Babelsberg. “El último estreno de un largometraje de la DEFA tuvo lugar el 4 de mayo de 1994” (Ibídem, p. 2).

Pero en ese corto período, entre la caída de Muro de Berlín y su completa desintegración, la DEFA se encontraba en una situación curiosa: “películas críticas que pocos meses antes hubieran provocado una sensación y que ya reflejaban la nueva situación política, estaban listas para estrenarse, pero ya no había espectadores; se habían ido a conocer occidente o simplemente habían perdido el interés por cualquier cosa que estuviera relacionada con el viejo régimen” (Hans-Michael Bock. Citado por Krüger, 2006, p. 4)

Uno de estos últimos filmes fue “Los arquitectos” (*Die Architekten*, 1990) de Peter Kahane. Perteneciente a la “Generación Perdida”, Kahane estuvo preparando este largometraje desde los años ochenta, pero la censura oficial prolongó la puesta en marcha del proyecto hasta la desintegración de la RDA.

La película narra una historia de frustración. Daniel Brenner es un arquitecto de 40 años que no ha logrado realizar ningún gran proyecto, y su creatividad se ha visto limitada al diseño de objetos intrascendentes (paradas de autobuses y puestos de electricidad). Pero, un día, se presenta la gran oportunidad de su vida: “será el arquitecto en jefe de un proyecto en el que hay que diseñar el centro social de un área residencial totalmente nueva” (Löser, 2006, p. 17) .

Al conformar un grupo de trabajo con personas de su confianza, se plantean la ejecución del proyecto de una manera novedosa. Pero el entusiasmo sólo es inicial. Las personas van fallando y a Brenner se le presentan cada vez más obstáculos. “Enseguida se demuestra que casi ninguna de sus audaces ideas podrá llevarse a cabo. (...) Brenner, que arrancó como rebelde, se encuentra cada vez más desempeñando el papel de un intermediario. Pronto se habrá convertido también en una parte del sistema que él en realidad quería transformar desde la base” (Ibídem).

Kahane hace en este filme una analogía directa con su propia experiencia. Reproduce su propia constelación “de forma casi fantasmagórica, sólo que en el centro de los acontecimientos no hay cineastas, sino arquitectos. (...) Al describir al arquitecto Brenner como a un fracasado, el director Kahane evoca también el propio fracaso dentro de un sistema que muestra ser más fuerte que él” (Ibídem).

El rodaje de esta película encontró ciertos problemas con las tomas exteriores, ya que la inminente reunificación de Alemania hacía que el paisaje de la extinta RDA cambiara un poco cada día. “Nuevas” manifestaciones culturales del occidente tomaban parte de la visión urbanística de Berlín Oriental.

A partir de ese momento, toda producción cinematográfica que quisiera representar el pasado inmediato de la desintegrada República Democrática Alemana tendría que recurrir a la representación artificial dentro de los herméticos estudios de cine. Una curiosa evocación a la DEFA y su sistema de rodaje clásico.

### **El cine alemán contemporáneo**

La cinematografía germana se encontraba nuevamente, a comienzos de los noventa, envuelta dentro de un contexto de radicales cambios políticos, económicos, sociales, culturales y, sobre todo, territoriales. La unificación de la RFA y la RDA se hizo inminente luego de las elecciones generales del 18 de marzo de 1990. Pero la supremacía del modelo de Estado de la República Federal, y consiguiente extinción de la República Democrática, originó una situación difícil de sobrellevar para gran parte de los ciudadanos germano orientales.

El fenómeno de la *Ostalgie* (nostalgia del este), del cual ya nos referimos en el capítulo anterior sobre la historia y la cuestión alemana, se manifestaba en el descontento de muchos ex habitantes de la RDA, pues fueron ellos los que padecieron las consecuencias más severas de la reunificación: su país ya no existía, y con eso todo un modelo de vida se acababa, mientras que para los ciudadanos del occidente su sistema seguía prácticamente igual.

Aunque el “socialismo real” que se predicaba desde las esferas políticas de la RDA haya servido de manto para ocultar un sistema totalitario e inmóvil, existieron personas que creían en la posibilidad, luego de los sucesos de 1989 y la caída del Muro de Berlín, de “crear un modelo de sociedad distinta” en al RDA, reformarla hacia un socialismo “con rostro humano” (Parodi, 2004 p. 7). Pero los hechos no siguieron ese rumbo.

Incluso, muchos de los ciudadanos orientales que en un principio celebraron la extinción del régimen socialista y celebraban con ánimo la llegada del capitalismo de la RFA, comprobarían “que en las nuevas circunstancias su vida anterior y sus experiencias no eran reconocidas: apenas tenían valor. Comenzaba así, para ellos, un violento desarraigo y se imponía la sensación de ser alemanes de segunda clase” (Maldonado, 2005, p. 95).

Así, diversas expresiones artística, entre ellas la literatura y el cine, retrataron ese malestar, esas múltiples manifestaciones que traía la *Ostalgie*: frustración, decepción, desorientación, etcétera.

El filme “Ningún Lugar a donde ir” (*Die Unberührbare*, 1999) de Oskar Roehler, muestra este desconcierto con su protagonista, Hanna, que, aferrada a la utopía socialista del país donde creció y se desarrolló como persona, cae en una gran depresión con su extinción, y termina “deambulando sin dirección fija” por las frías calles de Berlín en otoño. “Lo ha perdido todo, hasta el amor de su hijo”, hasta muchas amistades que ahora la condenan por haber apoyado y haberse beneficiado del régimen socialista. “A Hanna sólo le queda apoyarse en el único y último placer de un cigarrillo encendido segundos antes de saltar por una ventana” (Parodi, 2004, p. 7).

Otro filme del mismo año, “Después de la Caída” (*Nach dem Fall*, 1999) de Frauke Sandig y Eric Black, vuelve a tocar el tema de la presencia de la melancolía “en la memoria



colectiva de los habitantes del Berlín post- muro”, poniendo en evidencia “la temática o preocupación más característica del reciente cine alemán: el desconcierto y la falta de respuesta ante la desaparición de las coordenadas espaciales- mentales con las cuales se construyó buena parte de la historia del siglo XX” (Ibídem, p. 6).

Hubo una fractura mental en la población alemana, que sobrevino a la unión política de las dos Repúblicas. “Los procesos culturales y mentales nunca son tan rápidos o contundentes, como los discursos políticos quisieran señalar” (Ibídem, p. 5).

Pero, precisamente, la trascendencia cultural de este proceso de reunificación “suscitó en la sociedad alemana una viva necesidad de comunicar y de informar sobre esos hechos, sobre su desarrollo, sus causas y sus consecuencias” (Maldonado, 2005, pp. 93 – 94). El cine lanzó una mirada hacia el pasado, el presente y el futuro, y desde el relato de situaciones concretas abría una reflexión sobre la identidad de un país perdido, sobre la desaparición de una frontera concreta y sobre la adaptación a un cambio, más que político, existencial

El documental de Marcel Ophüls, “Días de Noviembre” (*Novembertage*, 1990), identifica a un grupo de individuos cuyos rostros de júbilo y euforia le dieron la vuelta al mundo en las imágenes televisivas que registró la BBC durante la caída del Muro de Berlín. “Ophüls, congela esa toma y busca a sus protagonistas tiempo después. Quiere saber que ha sido de ellos, cómo se ha transformado su vida después de la alegría primera e incontenible de noviembre (...) Nada parece ser como se pensó o soñó. La fiesta se disipó y cada uno retornó, de distinta manera, a su lugar, a su lado una nueva frontera, ahora invisible, que seguía separando a la Nación alemana” (Ibídem, pp. 4-5).

Muchos de los primeros filmes de los años inmediatos a la reunificación abordaron este tema de la nueva frontera y el proceso psicosocial que causó su asimilación en los habitantes de uno y otro lado de Alemania.

Esta mutación de la frontera origina “el vagar sin rumbo de aquellos que repentinamente tienen ante sí un horizonte incierto”, que quedan ahora “girando en falso, desconcertados al no poder encontrar nuevos circuitos, nuevos canales concretos de circulación” (Ibídem, pp. 3-4). La presencia del Muro de Berlín demarca unos límites claros, incluso si se veía

cómo el límite de la libertad o como el obstáculo que hay que superar para alcanzarla. Una vez abolido, “¿hacia dónde fugarse?, ¿En qué dirección, escalando qué muro?” (Ibídem).

Precisamente, para los berlineses del este y lo alemanes orientales en general, ya no estaba la necesidad de tener que fugarse para alcanzar la libertad. Ya “la libertad” occidental estaba allí: ¿Ahora qué pasaría?

El desconcierto se agudizaba con el reencuentro con “el otro”, los que habitaban el otro lado del muro. Esa frontera demarcaba una identidad, pues confrontaba directamente a los alemanes occidentales frente a los orientales. *Allí está aquél que es (era) diferente a mí*. La propia identidad se refuerza con su reflejo antagónico. Al desaparecer esa frontera que diferenciaba a un alemán del otro, ¿qué terminamos siendo todos ahora?

Películas documentales como “Iluminación de Fondo” (*Im Glanze Dieses Glückes*, 1991) de la directora Helda Reidemeister, aborda precisamente “el hecho de que un hemisferio no puede, no podía, subsistir sin el otro [Este – Oeste]. Pone en evidencia que un hemisferio necesita del otro para afirmar su endeble identidad. (Ibídem, p. 5). Ya la misma realizadora había puesto en evidencia este fenómeno en un documental anterior, “Lugar de Rodaje Berlín” (*Drehort Berlin*, 1987), valioso registro de los múltiples imaginarios que se formaban alrededor del Muro de Berlín poco antes de su destrucción.

El discurso de estos filmes, con sus diferencias y sus puntos de encuentro, denota que durante el transcurso de la última década del siglo XX y el inicio del nuevo milenio, el cine alemán (hecho por cineastas que crecieron tanto en el este como en el oeste) reflejó cómo la cultura germana “atravesaba un proceso de redefinición” (Ibídem, p. 7).

Así, el tratamiento de este concepto de “identidad” se irá transformando más allá de las cuestiones relativas a la pertenencia geográfica o a la pasada militancia ideológica de uno u otro sistema político.

La película “A Mitad de Camino” (*Halbe Treppe*, 2001), por ejemplo, “trata de seres que intentan, lo cual no quiere decir que siempre lo consigan, definirse más por sus propias inclinaciones y deseos que por sus territorios de pertenencia (Ibídem, p. 3).

El tema de la “cuestión nacional” alemana irá pasando a un segundo plano en las narraciones fílmicas de los jóvenes cineastas alemanes, ofreciendo una mirada más íntima y particularizada de lo que significa *ser alemán*. Eso sí, el pasado histórica estará reiteradas veces en el segundo plano, sirviendo de contexto de la acción. Pero ya será una mirada mucho más transparente de ese pasado, si necesidad de establecer un juicio directo en torno al carácter “positivo” o “negativo” del mismo.

Ya sin culpas, propias o ajenas, los nuevos realizadores se enfrentan al pasado como a una fuente de memoria infinita que ya no está fija en el pasado nazi, pero lo incluye (...) Se trata de construir la historia según una cierta ‘objetividad’ o punto de vista según el cual el sujeto o el individuo es ahora parte de un proceso ideológico, de pensamiento, que lo incluye y determina pero sobre el cual, o anteriormente a ella, se tejen fuertes dramas personales (...) Es como si los personajes ya no necesitaran ser metáforas de una época (como ocurre en Syberberg, Reitz, Fassbinder incluso), para reencontrar ahora su propio devenir dentro del flujo de la historia.

Ibídem, p. 6

Se trata de seres “ordinarios”, los personajes que predominan en la cinematografía alemana de mediados de los noventa y comienzos del nuevo milenio, que aunque “padezcan” los hechos históricos, no simbolizan metáforas de los mismos, y se vuelven “extraordinarios” por la consecución y resolución de los hechos que lo afectan en un plano personal.

Ejemplo de ello son los filmes “23” (ídem, 1998), de Hans-Christian Schmid, o “Corre, Lola, corre” (*Lola Rennt*, 1998), de Tom Tykwer. Este último, en particular, marca en el desarrollo narrativo elementos motorizantes como las relaciones casuales: “el azar como una de las condiciones de lo posible” (Ibídem, p. 8). Lola fracasa en su rescate, las dos primeras oportunidades, por errores que impone las relaciones causa-efecto. Ya en la tercera no se equivoca y, más una gran ayuda del azar, termina salvando a su novio y con 127,000 marcos en sus manos.

Sin embargo, aunque este deseo que menciona Parodi de convertir a los personajes en “metáforas de una época” ya casi no se percibe en el cine alemán contemporáneo, varias películas que centran el eje de sus narraciones en la extinta RDA llegan a conformar ciertas parábolas entre los protagonistas, las situaciones y el entorno. Quizás la diferencia

con las películas de Fassbinder o Wenders, es que se trata de una metáfora más sutil, que se marca de manera implícita.

En estos filmes “se retrata la vida cotidiana en el Estado socialista, con sus problemas y contradicciones, pero también con sus bondades y valores” (Maldonado, 2005, p. 107). Este fenómeno de representación de la RDA también ocurre con la literatura y se trata de “una narrativa del recuerdo y de la evocación de la extinta RDA (...) Su intención [la de los autores] no es documentar fielmente lo sucedido, sino mostrar el significado y las consecuencias que tienen unos acontecimientos históricos para unos seres concretos en una situación y en un lugar determinados” (Ibídem, p. 108).

Se trata de la reconstrucción de uno hechos, pero, “desde la concreción y la precisión que otorga la vivencia individual. A través de lo particular, mediante la presentación de una parcela específica de la realidad, se muestra lo general” (Ibídem, p. 109).

Y habría que agregar, en el caso del cine, que estos hechos se reconstruyen en medio de situaciones curiosas, llenas de humor y de nostalgia, que demarca las nociones de un estilo de vida pasado y, en algunos filmes, su confrontación con el cambio que trajo la reunificación<sup>28</sup>.

Dos casos concretos vale la pena destacar: la película “Sonnenallee” (ídem, 1999), de Leander Haußmann, realizada justamente diez años después de los sucesos de noviembre, este director, que nació y creció en la RDA, lleva a la pantalla la vida cotidiana de un grupo de jóvenes que viven en la región de Sonnenallee, en la parte este de Berlín, justo al lado de un muy vigilado puesto fronterizo por donde se reúnen diariamente habitantes del Berlín oriental con sus parientes del occidente en la visitas programadas. El filme evoca la contraposición entre el capitalismo y el socialismo de una manera un poco paródica, con una singular batalla amorosa que emprende su protagonista, Michael, para ganar el amor de Mirian, comprometida con un berlinés del occidente.

---

<sup>28</sup> Una muestra de la heterogeneidad narrativa que caracteriza al cine alemán contemporáneo, que hace peligroso cualquier intento de clasificación y estigmatización rigurosa, es el reconocido filme “La vida de los otros” (*Das Leben der Anderen*, 2006) del director Florian Henckel von Donnersmarck. Una representación nada *amigable* del espionaje de la policía secreta (la *Stasi*) en la RDA.

El segundo ejemplo es, justamente, *Good Bye Lenin!* Ya se tendrá espacio de sobra para analizar detallada y exhaustivamente del filme de Wolfgang Becker. Por ahora, vale destacar que la lucha de Alex por “reconstruir” una pequeña réplica de la RDA para mantener la ilusión política de su madre, es sin duda alguna un claro ejemplo de estos nuevos ejes narrativos por los cuales ha fluido el cine alemán contemporáneo en cuanto al retrato de la RDA.

“Hoy, tal vez más que nunca, el cine alemán abarca todos los géneros, desde la comedia ligera hasta el más profundo melodrama. Todos los estilos estéticos y formas parecen caber en él. Solo el peor de los esquematismos puede intentar condensar toda esa polifonía de la imagen en un solo rótulo o en un solo movimiento” (Parodi, 2004, p. 1).

Estas palabras de Ricardo Parodi encierran una de las más importantes características del cine alemán actual: “su heterogeneidad de temas y enfoques” (Pablo Contreras, 2006, p. 83), que además está complementada por un manejo técnico de muy alto nivel. Y, si bien la cuestión nacional y la pregunta del “Ser alemán” ya no forman el centro principal de las historias de los jóvenes cineastas, “destaca el interés (...) por la recuperación de la memoria histórica, plasmada en filmes polémicos y, al mismo tiempo, exitosos” (Ibídem).

La memoria de un país con un pasado (cercano o lejano) turbulento, pero que ha arrojado una de las cinematografías más importantes e influyentes a nivel mundial. Crearon escuela con el cine mudo expresionista y con los inicios del cine sonoro, renovaron las formas de creación con el Nuevo Cine de los sesenta y, ahora, demuestran su versatilidad creativa con grandes obras maestras de la cinematografía contemporánea.

Es, sin duda, un cine que hay que tomar en cuenta.

## Métodos y estrategia del análisis

La elaboración de este trabajo se ha dividido en dos partes. Una primera etapa de revisión e investigación documental, “aquella que se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos u otro tipo de documentos” (Arias, 1999, p. 49), en la cual se consultaron diversas fuentes de referencia (libros, artículos de revista, tesis de grado, artículos y trabajos en la Web) que sirvieron como aportes de contenido para la elaboración de los tres primeros capítulos: La identidad nacional, La Cuestión Nacional en la historia de Alemania y La historia y el Cine Alemán. Estas tres partes constituyen un marco referencial para contextualizar y delimitar el objeto de estudio: el film *Good Bye Lenin!*

Así, la segunda etapa corresponde a este análisis fílmico, partiendo de los enunciados que exponen Casetti y Di Chio en el libro *Cómo analizar un film*. De esta manera, se entiende por análisis “como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (1991, p. 19).

La estructura para abordar el análisis se dividirá en tres partes: Narración, Códigos visuales elementales y Discurso.

### Narración

Concibiendo a la narración como “una concatenación de situaciones en las que tiene lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 172), el análisis de sus componentes se subdividirá en Personajes, Acontecimientos y Transformaciones.

#### *Personajes*

Se procederá a describir a los personajes siguiendo los criterios que plantean Casetti y Di Chio, entre ellos está el Criterio de Relevancia, que “se refiere al peso que el elemento asume en la narración, vale decir, la cantidad de historia que reposa bajo sus espaldas, a

la medida en que se erige en portador de los acontecimientos y de las transformaciones” (1991, p. 174) y el Criterio de Focalización, que “se refiere a la atención que se reserva a los distintos elementos del proceso narrativo. En este sentido, un personaje es tal (...) porque en torno a él se concentran, en una especie de diseño centrípeto, todos los elementos de la historia, convirtiéndolo, por así decirlo, en un centro de equilibrio que inevitablemente acaba erigiéndose en foco de atención (Ibídem, p. 175).

También se describirá a los personajes obedeciendo a tres clasificaciones tipológicas: como Persona, “asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (Ibídem, p. 178), como Rol, “centrándose en el ‘tipo que encarna (...) más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume y, más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo (...) se convierte en un ‘rol’ que puntúa y sostiene la narración” (Ibídem, p. 179), y, finalmente, como Actante, donde se considera como “un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance” (Ibídem, p. 183).

Por último, se describirán los personajes colectivos que predominan en el film, entendiendo por éstos aquellos lugares, factores humanos o ambientales que “tienen una gran importancia en la historia” (Ibídem, p.175), recurriendo sólo al criterio de Relevancia y Focalización para examinarlos.

### *Los acontecimientos*

Se considerarán como acontecimientos en el film los sucesos y las acciones. Los sucesos “son provocados por un factor ambiental o una colectividad anónima (Ibídem, p. 188), mientras las acciones “son provocadas por un agente animado” (Ibídem). A su vez, el criterio para interpretar las acciones se hará desde tres ángulos: como Comportamiento, considerada como “una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa e inscribible en circunstancias determinadas (...) como la manifestación de la actividad de ‘alguien’” (Ibídem, p. 189); como Funciones, es decir, como “tipos estandarizados de acciones que, a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato” (Ibídem, p. 190); y como Acto, desde un nivel abstracto “en cuanto a pura y simple estructura racional” (Ibídem, 193).

### *Las transformaciones*

Las transformaciones se analizarán desde tres puntos de vista: “o bien investigada partir del personaje, que es el ‘actor’ fundamental del cambio -cambios *de carácter*, relativos al ‘modo de ser’ de los personajes, y cambios *de actitud*, relativos a su ‘modo de hacer’-, o examinada a partir de la propia acción, que, por así decirlo, es el ‘motor del cambio’ -*transformaciones de necesidad* (lógicas), que proceden de un orden de concatenación causal, y se presentan como modificaciones que obedecen a un diseño preciso y reconstruible, y *transformaciones de sucesión* (cronológicas), que proceden de un orden de concatenación temporal, y se definen como procesos evolutivos que encuentran en el simple fluir del tiempo su origen” (Ibídem, p. 200).

Por último, las transformaciones también serán analizadas como procesos, es decir, “como formas canónicas del cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones” (Ibídem, p. 201).

### **Códigos visuales elementales**

Como no está dentro del alcance y la extensión del análisis entrar en una profunda descripción semiótica de todos los elementos visuales que conforman *Good Bye Lenin!*, se procederá, a través de una selección específica de escenas, a describir e interpretar ciertos códigos visuales presentes en ellas, algunos ya mencionados en la parte anterior.

Siguiendo con el modelo de Casetti y Di Chio, la interpretación se hará a partir de la denominación, entre los códigos de la serie visual, de los *códigos de la denominación y reconocimiento icónico*: “Se trata de aquellos sistemas de correspondencia entre rasgos icónicos y rasgos semánticos de la lengua que permitan a los espectadores del film identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan” (1991, p. 230).

A partir de esta definición se dividirán, para los fines del análisis, tres niveles de la interpretación icónica propuestos por Panofsky:

Nivel Icónico: procede a la mera identificación de dos tipos de elementos que intervienen en la imagen como representación, los motivos (¿qué es esto?) y las relaciones y circunstancias (¿qué pasa aquí?)



Nivel Iconográfico: intervienen no sólo los motivos, relaciones y circunstancias de la representación, sino también los *significados*. El significado del texto narrativo audiovisual es *la historia que se cuenta*.

Nivel Iconológico: en él se superpone a los elementos anteriores una interpretación sociocultural. La imagen es considerada como *síntoma* y *símbolo* de una cultura. (...) La dimensión pragmática de todo relato audiovisual aporta informaciones de gran valor sobre el contexto sociocultural en el que fue elaborado. Así como los niveles icónico e iconográfico son voluntarios, el iconológico va más allá de la intención consciente del autor.

Citado por García Jiménez, 1995, p. 230.

Así, teniendo estos tres niveles como referencia descriptiva, se procederá al análisis de tres símbolos específicos (una imagen que corresponde a un solo objeto) y tres síntesis de símbolos (una serie de imágenes que engloba varios objetos y que, en su conjunto, representan una idea). Todas estas imágenes que corresponden a seis secuencias del filme *Good Bye Lenin!*

## Discurso

Esta última parte del análisis se enfocará en lo que comunica la película, concebida como texto fílmico, es decir, como un objeto que “inscribe en sí mismo la comunicación en que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 222). Es tomar al texto como “operador en el interior de un contexto comunicativo” (Ibídem).

A partir de esto, todo film representa un terreno de intercambio comunicativo entre un emisor y un receptor, donde la interpretación del objeto dependerá en gran medida del contexto que abarque esa simulación ejecutada por el emisor. Hay, por un lado, una intención comunicativa del cineasta plasmado en su obra (punto de vista), y por otro, una dimensión interpretativa propia del film, conformada por sus “figuras internas (marcas lingüísticas, personajes, objetos, etc.) que pueden reconocerse y clasificarse según el polo de la comunicación que en cierto modo representan” (Ibídem, p. 225).

Este enfoque ya se habrá implementado en cierto modo durante el recorrido del análisis. Pero ahora sólo se centrará en este modo de interpretación, tomando como contexto referencial toda la revisión inicial sobre la historia de Alemania, del cine alemán y la

noción de identidad nacional. Es, en pocas palabras, analizar lo que se *lee* y se percibe en *Good Bye Lenin!*, más allá de su propia superficie.

## ***Good Bye Lenin!***

### **Ficha Técnica**

Dirección: Wolfgang Becker

Guión: Bern Lightenberg y Wolfgang Becker

Producción: Stefan Arndt; Katja de Bock, WDR; Andreas Schreitmüll, ART

Música: Yann Tiersen y Claire Pichet

Edición: Peter R. Adam

Dirección de Fotografía: Martin Kukula

Ayudante de Fotografía: Matthias Ganghofer

Sonido Original: Wolfgang Schukrafft

Decoración: Lothar Holler

Maquillaje: Lena Lazzarotto y Björn Rehbein

Vestuario: Aenne Plaumann

País: República Federal de Alemania (2003)

Duración: 121 minutos (aproximadamente)

Género: Comedia / Drama

Idioma: Alemán

Lugar de rodaje: Alexanderplatz, Mitte y Berlín, Alemania (principalmente)

Compañía Productora: X-Filme Creative Pool

Compañía Distribuidora (Alemania): X Verleih AG

Sonido: Dolby Digital

Color: Blanco y Negro (tomas de archivo) / Color

Rodada en formato: 1.85:1

## **Reparto**

*Alex*: Daniel Brühl

*Madre de Alex (Christiane Kerner)*: Katrin Sass

*Lara*: Chulpan Khamatova

*Ariane*: Maria Simon

*Denis*: Florian Lucas

*Rainer*: Alexander Beyer

*Padre de Alex (Robert Kerner)*: Burghart Klaussner

*Sra. Schäfer*: Franziska Troegner

*Dr. Klapprath*: Michael Gwisdek

## **Sinopsis**

Alex Kerner recuerda cómo la perfecta armonía de su vida familiar en Berlín Oriental se interrumpió el verano de 1978, cuando unos funcionarios del Ministerio para la Seguridad del Estado (Stasi) tocan la puerta de su casa para avisarle a su madre, Christiane Kerner, que su esposo se ha fugado al Berlín Occidental aprovechando un viaje de servicios. Al parecer, el médico Robert Kerner tenía otra mujer del otro lado del muro, esperándolo para formar una nueva vida en la RFA.

El pequeño Alex observa cómo su madre cae en un estado de shock producto de una profunda tristeza, dejando de hablar y sumergiéndose en una apatía absoluta. Pero luego, de un día para otro, una visita psiquiátrica pareció transformar nuevamente a Christiane,

borrando para siempre cualquier rastro de su marido ausente y empezando una nueva vida, activa, enérgica, entregada al servicio por lo ideales de la RDA, como bien reflexiona Alex: “se casó con su patria socialista” (Becker, 2003).

Once años después, en el marco de las celebraciones del 40<sup>ta</sup> aniversario de la RDA, Alex es un joven muy indiferente hacia los ideales políticos que su madre sigue defendiendo con toda su energía. Así, mientras ella se dirigía a la ceremonia oficial en el Palacio de la República, Alex se unía (igual, con cierta apatía) a una manifestación que reclama una reforma en el sistema político y social de la república socialista.

Alex es arrestado junto con otros manifestantes. Su madre lo ve y sufre un infarto. Sale de la cárcel y corre al hospital, donde lo espera su hermana mayor, Ariane, y juntos se enteran de una triste noticia: su madre está en coma, y el médico no les garantiza que su situación pueda mejorar.

Este suceso, que marca la vida de la familia Kerner, ocurre pocos meses antes de la caída de Muro de Berlín y el inicio de la reunificación alemana. Mientras Alex cuida a su madre inconsciente en el hospital, el país por el que ella había entregado los últimos años de su vida se desmoronaba completamente. El sistema capitalista de la RFA ocupaba ahora todo el territorio alemán. Alex vive esta transición junto a Lara, una de las enfermeras que cuidaba a su madre en el hospital, de la cual se enamora. Pero, justo en el momento en que se dan su primer beso, Christiane Kerner despierta de su estado de coma.

El médico les advierte a Alex y Ariane que lo mejor es que siga bajo observación en el hospital, pues todavía su corazón está muy débil y no soportaría ninguna emoción muy fuerte. Pero, ¿cómo decirle que el país en que había creído fervientemente ya no existía? Alex sabe que en el hospital se enteraría tarde o temprano de lo que ha pasado en Alemania los 8 meses que ha estado en coma. Por eso, decide llevársela a casa, ocultar todos los objetos y motivos decorativos capitalistas que ha llevado el novio occidental de Ariane, y así reformar su habitación con la decoración exacta que la caracterizaba antes de sufrir el infarto.

Alex crea una pequeña réplica de la RDA en la habitación de su madre. Emprende una alocada y desesperada lucha por conseguir los productos del socialismo que se han extinguido (pepinillos y otros alimentos), y crea junto con su nuevo compañero de trabajo, Denis (un aspirante a cineasta, muy aficionado), unas réplicas audiovisuales del noticiero del canal oficial de la RDA, "Cámara Actual". Todo lo necesario para que su madre mantenga la idea de que su país se mantiene igual que siempre.

Pero el juego ilusorio se complica cuando el mundo capitalista se empeña en entrar al cuarto de Christiane, quien acostada día y noche en su cama guardando reposo no puede salir y verlo por sí misma. Alex debe ingeniárselas y, junto con Denis, justificar el hecho de que la Coca-Cola se venda en la RDA o de que habitantes de la RFA se estén mudando a su edificio. Las estrategias audiovisuales, a veces bastante graciosas, de Alex y Denis terminan dando buenos resultados y su madre se convence de la "reunificación inversa" que le han retratado. Son los ciudadanos del oeste los que huyen del "capitalismo salvaje" para buscar un refugio en la "cálida" hermandad del socialismo.

Pero un viaje a una vieja casa de campo de la familia Kerner cambiará todo. Christiane revela a sus hijos un hecho impactante que ha ocultado desde aquél verano de 1978: el plan inicial de su padre no era abandonar a su familia, sino huir con ellos al occidente. Pero Christiane no lo siguió, se asustó y temió por la seguridad de sus hijos, era muy sospechoso solicitar un permiso de salida para toda una familia a la vez. Robert Kerner esperó a su familia del otro lado del muro y envió muchas cartas que lo demostraban. Christiane las guardó y así mantuvo en secreto la verdad. No quiso hacer sufrir a sus hijos y por eso le pide que la perdonen. Su último deseo sería encontrarse nuevamente con su esposo.

Alex viaja al occidente para reencontrarse con su padre y llevarlo al hospital, donde su madre está nuevamente internada debido a una recaída. Ya no le queda mucho tiempo de vida. Alex consigue cumplir ese último deseo de su madre.

Queda para Alex un último reto. Debe cerrar la historia que ha creado para su madre, y junto con Denis realizan un último video, en el cual la reunificación es definitiva, pero con la primacía de la RDA, manteniendo el sueño de su madre y creando un "país ideal" que a él también le hubiera gustado vivir.

Christiane Kerner observa el video. Ya está enterada de los verdaderos hechos, Lara se lo ha dicho. No obstante, mantiene un último secreto y le hace creer a Alex que sigue teniendo la particular versión de la historia actual de Alemania que él le ha retratado como única referencia. El monumental esfuerzo de su hijo por protegerla es mucho más gratificante que el mantenimiento de cualquier ideal político.

## Secuencias

Como marco de referencia para el análisis, se describirá la película por secuencias (S), siendo éstas “unidades fundamentales del contenido de un film” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 39) muy útiles para descomponer su contenido y utilizarlo como objeto de estudio: “allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra” (Ibídem, p. 40)<sup>29</sup>.

**S1:** (tomas desde una cámara Súper 8) Se muestra al pequeño Alex con su hermana corriendo y jugando en una casa.

**S2:** Entre un collage de imágenes referentes a los símbolos del socialismo de la RDA, entre ellos el retrato de Lenin y el escudo del SED, e imágenes de Berlín Oriental, se muestra el título de la película.

**S3:** Alex y Ariane ven en la televisión el despegue de Sigmund Jähn, primer cosmonauta alemán de la RDA en llegar al espacio. En ese momento unos funcionarios de la Stasi llegan al apartamento para informar a su madre sobre las sospechas de que Robert Kerner haya escapado a la RFA.

**S4:** Alex y Ariane visitan a su madre al hospital. Ella ya no habla.

**S5:** Alex y Ariane ven la televisión mientras los cuida Sra. Schäfer, una vecina. Alex está viendo nuevamente a Sigmund Jähn en el espacio con un juguete de “Sandman”.

**S6:** Su madre llega luego de estar ocho semanas internada en el hospital. Sus hijos le dan la bienvenida. Christiane comienza a recoger todos los objetos de su esposo.

---

<sup>29</sup> Esta división por secuencias del film *Good Bye Lenin!* fue realizada bajo el criterio de la analista Cristina Moles Kaupp, tomada de su ensayo *Good Bye Lenin!* (2003), pp. 6-7 (texto original en alemán).

**S7:** (Tomas desde Súper 8) Alex ve cómo su madre dirige a los “Jóvenes Pioneros” del partido socialista unificado de Alemania. En un puerto la madre les toma una foto.

**S8:** Alex está con su madre en la cocina y ven por la televisión cómo ella es condecorada por su trabajo por el partido. Están en la víspera de la Fiesta Nacional. La madre recibe y da órdenes a los niños.

**S9:** Alex, junto con “Jóvenes Pioneros” enciende un cohete y lo lanza al cielo, el cohete lleva un juguete de “Sandman” adentro.

**S10:** (Salto en el tiempo, 10 años después) Alex está sentado en un banco con cierto hastío. Las calles de Berlín celebran el aniversario número 40 de la RDA.

**S11:** Alex duerme en su habitación mientras los objetos retumban por la marcha militar que pasa frente a su casa. Christiane dicta las palabras de una carta a una amiga. Alex ve el desfile por la televisión y critica a los políticos de la RDA.

**S12:** Alex se une a una manifestación que rodea las cercanías del Palacio de la República, donde se está llevando a cabo la celebración oficial del aniversario. Se atora con una manzana y una joven lo ayuda, es Lara. Pronto llegan los policías y arremeten contra los manifestantes. Alex es arrestado y su madre lo observa, inmediatamente ella sufre un paro cardíaco. Él no puede hacer nada.

**S13:** Alex sale de la cárcel al hospital. Un médico le dice a él y a su hermana que su madre está en coma.

**S14:** (Imágenes de archivo) Se observan periódicos y noticias en la televisión que muestran la caída del Muro de Berlín y la dimisión de Erich Honecker. Comienza la desintegración de la RDA. Helmut Kohl da declaraciones en el Berlín Oriental.

**S15:** Alex hace viajes al “salvaje oeste” de Berlín y conoce una “Sex Shop”. (Imágenes de archivo: Se muestran las primeras elecciones “libres” de la RDA. Helmut Kohl saluda a sus seguidores). Ariane trabaja en Burguer King junto con su nuevo novio “occidental, Rainer. Él junto a Ariane “occidentalizan” el hogar de los Kerner con múltiples accesorios provenientes del capitalismo de la RFA.



**S16:** Alex se reencuentra con Lara, que es enfermera de intercambio de la Unión Soviética y trabaja en el hospital donde está su madre. Alex comienza a coordinar las visitas a su madre con los turnos de trabajo de Lara.

**S17:** La compañía de reparación de televisores donde trabaja Alex cerró. Él encuentra trabajo en una nueva compañía de televisión satelital, donde las parejas de trabajo consisten en una persona del este y otra del oeste. Alex conoce a su nuevo compañero, Denis.

**S18:** Alex deja grabaciones a su madre mientras él no puede estar en el hospital acompañándola. Lara las escucha y se empieza a interesar más en Alex.

**S19:** Alex y Lara bailan y disfrutan de los sitios nocturnos al estilo "Occidental". Van a una fiesta en un edificio abandonado que queda en Berlín Oriental, ahora intervenido con muestras de arte conceptual y urbano. Alex habla con Lara sobre su madre y su desaparecido padre.

**S20:** Alex y Denis en su rutina de trabajo montando parabólicas. Denis le muestra a Alex sus pequeños trabajos audiovisuales en su estudio de edición. En un video de una boda hace una analogía con el film *2001: Una Odisea al espacio*. Denis tiene serias ambiciones con su futuro artístico como cineasta.

**S21:** Alex y Lara se dan su primer beso en el hospital, al lado de la cama de la Christiane. Justo en ese momento ella despierta de su estado de coma. Alex y Ariane hablan con el médico, quien les advierte el peligro en que aún se encuentra su madre y los exhorta a que la dejen en el hospital. Alex se niega, teme que su madre se entere en el hospital de la reunificación.

**S22:** Alex discute con Ariane sobre lo mejor que pueden hacer por su madre. Alex decide llevarla al departamento y comienza a quitar todos los objetos que han traído del occidente. Tiene una discusión con Rainer, quien cree tener derecho por pagar la renta del alquiler. Alex se la lleva a su madre a casa y prepara junto con Denis su habitación, escondiendo cualquier objeto ajeno al socialismo de la RDA.

**S23:** Alex firma una autorización para llevarse a su madre bajo su responsabilidad y un doctor le da instrucciones en caso de primeros auxilios. Trasladan a Christiane al departamento. Christiane no se da cuenta de ningún cambio. Comienzan los primeros problemas cuando Alex no consigue los pepinillos “Spreewald” que quiere su madre. Comienza toda una estrategia para hacerle creer a su madre que consume productos del socialismo. Alex y Ariane no consiguen la libreta de ahorros de su madre para hacer el cambio monetario de sus ahorros, intentan conseguir una autorización de ella para acceder a su cuenta bancaria. Christiane les dice que el dinero está escondido, pero ella no recuerda dónde.

**S24:** Alex y Lara descubren una casa abandonada. Él encuentra varios envases y productos de la RDA. Pasan la noche en el balcón de la casa.

**S25:** Alex y Denis reparan las antenas averiadas de varios clientes. En una casa se quejan por no poder ver un partido de la Copa del Mundo de 1990.

**S26:** Alex visita en el mercado de las pulgas y encuentra varios accesorios de la RDA. Les da instrucciones a Ariane, Rainer, el director Klapprath y sus vecinos para celebrar el cumpleaños de su madre. Todos deben simular, incluso con su vestimenta, que nada en la RDA ha cambiado.

**S27:** Alex le muestra uno de los videos que consiguió Denis, viejas emisiones del noticiero de la RDA.

**S28:** La celebración del cumpleaños de Christiane transcurre como fue planeada por Alex, a pesar de la incomodidad de Ariane y Lara, y la torpeza de Rainer, hasta que en la ventana se observa como una gigantesca valla publicitaria de Coca-Cola se desenrolla en la pared del edificio de al frente.

**S29:** Alex y Denis crean un nuevo video para Christiane en donde se explica que Coca-Cola es una empresa originaria del socialismo. Luego ella se acuerda dónde escondió el dinero, en un viejo mueble que habían tirado en la basura. Alex y Denis los encuentran.

**S30:** Alex y Ariane van al banco para cambiar el dinero por marcos de la RFA, pero ya han pasado dos días del límite del plazo para el cambio monetario. El funcionario del

banco les niega el cambio. Alex se molesta y lo insulta. Alex termina echando al aire el dinero en la azotea de un edificio, mientras en la calle se celebra con júbilo el triunfo de Alemania en la Copa del Mundo de 1990. El cielo se ilumina con fuegos artificiales.

**S31:** Alex descubre a dos “Jóvenes Pioneros” cantándole a su madre, y esperan que Alex les pague por eso. Alex los echa del departamento. En la cocina Alex y Rainer discuten. Ariane llega amargada del trabajo, la nariz le sangra. Le confiesa a Alex que vio y reconoció a su padre comprando en Burguer King junto a su actual familia. Alex se imagina a su padre como un hombre obeso comiendo hamburguesas, que representa todos los estereotipos negativos del capitalismo.

**S32:** Lara practica con Alex la elaboración de un yeso, y le pide a Alex que le diga la verdad a su madre.

**S33:** Alex se queda dormido en el sillón que está en la habitación de su madre. Paula, la pequeña hija de Ariane, da sus primeros pasos y provoca que Christiane se levante de su cama y camine tras ella. Tras vacilar en unos primeros pasos, Christiane se anima y sale del apartamento. En la calle ve cómo la ciudad ha cambiado. Conoce aun grupo de jóvenes que se están mudando a su edificio y provienen del occidente. Sigue caminado y un helicóptero pasa sobre ella y lleva una depuesta estatua de Lenin. Alex despierta y corre junto a Ariane a buscar a su madre. La encuentran en la calle y ella le pide una explicación.

**S34:** Alex vuelve a ingeniárselas con Denis y crean una falsa noticia en donde describen cómo los ciudadanos del Berlín occidental huyen hacia el oriente escapando de las duras garras del capitalismo. Christiane sugiere darle refugio a un occidental.

**S35:** Mientras Alex llena unos envases de comida de la extinta RDA, Ariane le pregunta hasta dónde piensa llegar con la mentira que le está construyendo a su madre. Rainer le dice que se mudará con Ariane a un departamento más grande en cuatro semanas. Ariane le dice que está embarazada. Alex se refiere a este nuevo miembro de la familia como “un bebé de la reunificación”.

**S36:** Vendan los ojos de la madre para llevarla de sorpresa a la vieja casa de campo donde pasaban antes las vacaciones. La madre aprovecha el viaje de escape para

confesarles a sus hijos la verdad sobre su padre. No los abandonó, yo no me atrevía a seguirlo, les cuenta. Les pide que la perdone.

**S37:** (montaje paralelo) Christiane es nuevamente ingresada al hospital por un ataque al corazón. Ariane busca las cartas de su padre que la madre escondió en un estante de la cocina. Mientras Ariane las lee y llora, el médico le dice a Alex que la salud de su madre está en un estado crítico.

**S38:** Ariane le da la dirección de su padre a Alex. Éste agarra un taxi para buscarlo. El taxista se parece demasiado a Sigmund Jähn, el héroe de la infancia de Alex.

**S39:** Alex llega a la casa de su padre. En la sala conoce a sus medios hermanos, quienes ven "Sandman" en la televisión, un programa infantil proveniente de la RDA que Alex veía en su infancia. Alex se encuentra finalmente con su padre y le dice que su madre está muriendo en el hospital y que desea verlo.

**S40:** Lara le cuenta toda la verdad sobre Alemania y la RDA a Christiane. Cuando llega Alex con su padre, Lara sale con Alex de la habitación y dejan solos a Christiane y Robert Kerner. Alex le pregunta a Lara de qué hablaba con su madre y ella le dice que eso no importaba ahora. Esperan en un banco del parque.

**S 41:** Alex y Denis deben hacer la última película para su madre. Buscan al taxista que sí resulta ser Sigmund Jähn para que sea el supuesto sucesor de Erich Honecker. La RDA se "abre" completamente para recibir a la RFA. Es una unificación a la inversa, con la supremacía del sistema socialista. Le muestran el video a la madre el mismo día que se formaliza la unidad alemana y el hecho se celebra con fuegos artificiales en la calle. El video termina, Christiane observa a Alex y sonríe.

**S 42:** Las cenizas de Christiane son lanzadas al cielo en un cohete. Alex y sus seres queridos se quedan observando el destello del cohete.

**S 43:** (Imágenes de archivo) Berlín Oriental durante la RDA. (Tomas desde Súper ocho) Christiane posa ante la cámara junto al grupo de niños, entre ellos sus dos hijos.

**S 44:** Créditos finales

## Narración

### Los personajes

Teniendo en cuenta que constituyen el centro de los sucesos y principales movilizados de las acciones en el film, se describirá en profundidad dos personajes: Alex y su madre (Christiane). El resto de los personajes (que se denominarán personajes secundarios) se describirán de manera más concreta. De igual manera, el punto de la descripción de los acontecimientos y las transformaciones de la historia estará centrado en estos dos personajes principales, sólo nombrando a los secundarios como elementos de su entorno cuando cumplan una función específica dentro de los ejemplos comentados.

#### *Personajes principales*

##### **Alex**

Sin duda, el gran protagonista de esta historia. Además, su voz en off es la que va narrando la historia de principio a fin, siendo el principal centro de orientación en todo el film. Pero mejor ir por partes, sin adelantarse. En primer lugar, como persona Alex es un joven que experimenta los placeres de la juventud a partir de los veinte años. Aunque en un principio se muestra despreocupado y apático con la sociedad que lo rodea, a medida que avanza la historia demuestra ser emprendedor en cada pequeña o gran meta que se traza. A veces terco y con mal carácter, otras muy noble y gentil. Es un personaje que presenta muchos matices humanos dentro de sí, pero no por eso cae en la inestabilidad o contradicción de su carácter (no deja de ser, por ejemplo, una persona honesta por toda la falsa realidad que ha construido alrededor de su madre, ya que, lo que hace amerita un gran esfuerzo, movilizado por el amor que siente por ella).

Su notable perseverancia para proteger a su madre y asumir la compleja misión de ocultarle los radicales cambios de todo un país, hace relucir su calidad humana a cabalidad (con sus rasgos positivos y negativos) y, por esta razón, su rol dentro de la historia es sumamente movilizador: es un personaje activo, pues “se sitúa como fuente

directa de la acción” (Ibídem, p. 179), influenciador y autónomo al mismo tiempo, pues “provoca acciones sucesivas”, es decir, “hace hacer a los demás” personajes y también “hace” directamente por su cuenta, “proponiéndose como causa y razón de su actuación” (Ibídem).

La misión que emprende Alex para hacerle creer a su madre que la RDA se mantiene sin ninguna alteración, obliga a movilizar y, sobre todo, “simular” a todas las personas que comprenden su entorno cercano (el resto de la familia, amigos cercanos, vecinos, etcétera). Además, toda la ayuda que recibe de Denis, su compañero laboral y amigo, para la creación de los falsos noticieros, que al final pasa a ser el principal medio que mantiene la ilusión de “normalidad” en la percepción de la madre.

Alex es el principal motor de las acciones del film, ocupando por completo el rol de un personaje modificador que trabaja sin cesar para cambiar el entorno de la madre, en un obvio sentido positivo, pues es para prolongar su vida. Lo curioso es que su empeño por cambiar la situación general de su hogar, y omitir cualquier evidencia del capitalismo, tiene como fin restaurar y conservar un orden que se mantuvo inalterado durante muchos años dentro de este marco privado. Por lo tanto, Alex tiene un comportamiento modificador para volver, en apariencia, a un estado conservador, al menos dentro del centro de acción de su madre.

Es por esto que, como actante, Alex pasa a ser el núcleo central de la narración, que además es presentada a los espectadores por su propia voz y desde su perspectiva. La historia avanza en la medida en que Alex la hace avanzar (claro, también en la medida en que los sucesos ocurren, que ya están fuera de las manos del protagonista), pero la forma en que se suceden esos hechos y las reacciones que generan son establecidas, principalmente, por Alex.

Con su madre, Alex entra en una dinámica, desde el punto de vista de los actantes, de Sujeto y objeto, pero eso se explicará a continuación con la descripción del personaje de Christiane. Para concluir con Alex, basta decir que, siguiendo el criterio de relevancia, es el personaje que tiene mayor peso en la narración, pues es “el gran portador de los

acontecimientos y las transformaciones” (Ibídem) en *Good Bye Lenin!*<sup>30</sup> Es a través de sus actos en que se marca el desarrollo del film, pero estos actos son, en su mayoría, originados por y para una sola persona.

### **Christiane, la madre**

Desde el comienzo de la historia Alex la menciona. Es la historia de su madre, vista primero desde sus inocentes ojos de niño, luego como un joven que emprende por ella el reto de su vida. Christiane es la fuerte figura materna de la familia Kerner, que ante la ausencia paterna, asumió la cabecera de su hogar plenamente, mientras, paralelamente, se entregaba de lleno al trabajo por el ideal socialista.

Su figura como persona revela una fuerte pasión hacia las cosas que quiere y en las que cree. En la narración, sus amigos y allegados revelan el gran estima que le tienen por su compañerismo. La firme creencia en sus convicciones está acompañada por un fuerte idealismo. Christiane Kerner mantuvo su rol de autoridad familiar hasta el día en que cae en coma. A partir de ahí, la dinámica de su familia, junto a la de su país, cambia para siempre. Pero a su regreso, a pesar de su débil estado de salud, su firme actitud por mantener los valores humanos (más allá de los políticos) en que cree, sigue intacta.

Se muestra, al igual que su hijo, una persona perseverante en sus acciones, pero hacia el final de la película una revelación demostrará un lado vacilante de su espíritu, cayendo en otra óptica su ciego compromiso con el partido socialista de la RDA. Pero, ya se tratará este punto. Sin embargo, Christiane no deja de ser un personaje lineal, “bien calibrado” (Ibídem, p. 178) que durante todo el transcurso de su vida sus acciones estaban dadas para ayudar a los demás, y, principalmente, para darle lo mejor a sus hijos (eso justifica aquella vacilación que la alejó de su esposo para siempre).

El rol que asume este personaje en la historia es ambiguo, pues aunque conscientemente no condicione a nadie para que actúe de una u otra forma, su delicada condición es el objeto principal que moviliza todas las acciones de Alex. Incluso, ya de reposo en su

---

<sup>30</sup> Más adelante se explicará con mayor profundidad la manera en que se presentan estos acontecimientos y transformaciones en el film.

habitación, sus “antojos” por consumir determinados productos de unas extintas marcas germano orientales o por ver las noticias en el canal oficial del Estado Socialista, obligan a Alex a desplegar toda una búsqueda e idear una estrategia para satisfacer sus, en apariencia, sencillos deseos.

Es por eso que no deja de ser un personaje activo e influenciador, aunque no sea un acto consciente. Su situación dentro de la historia es la principal fuente de los acontecimientos, aunque esta situación haya sido provocada por un suceso fuera de su voluntad. Esto nos lleva a su estado de actante. Christiane se encuentra en todo momento, una vez que despierta del coma, promoviendo las acciones de Alex.

Es aquí donde vale la pena destacar la relación Sujeto/Objeto que se establece entre Alex y su madre, desde la perspectiva de los actantes: “el Sujeto se presenta como aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión de deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de manipulación)” (Ibídem, p. 184). Alex, como sujeto, se mueve hacia su madre (como objeto) y manipula todo el entorno que la rodea para protegerla y lograr que no se entere de una verdad que podría ser devastadora para ella.

Por esto, según el criterio de focalización, el personaje de Christiane Kerner pareciera predominar pues es en parte en torno a ella que “se concentran todos los acontecimientos de la historia” (Ibídem, p. 175). No obstante, ese criterio también se adapta a la figura de Alex, por todo lo que ya se explicó más arriba.

Se trata de una historia entre una madre y un hijo, pero detrás de ella no sólo se mueven otros personajes importantes, sino también una situación política e histórica que marcó al mundo a finales del siglo XX.

### *Personajes secundarios*

#### **Lara**

Una enfermera de intercambio de la Unión Soviética, se cruza por el azar con Alex en una manifestación. Lo auxilia por una manzana atorada. Alex se da cuenta de lo atractiva que es, pero el bloqueo y la represión policial que impide a la manifestación llegar al Palacio



de la República, hace que se separen. En el hospital, mientras su madre está en coma, se reencuentran. Es Lara, una joven y atractiva mujer, la novia y compañera cercana de Alex en la historia.

Lara representa en sí misma los atributos de una buena y honesta persona. Muestra una personalidad estable y constante, y sólo pierde en control de sí misma en la secuencia 32 de la película, donde su paciencia con Alex se agota y le exige que le cuente la verdad a su madre, pues no podría sostener la ilusión de la RDA por mucho más tiempo. Es en este sentido donde Lara tiene un rol influenciador sobre Alex (el único personaje, a parte de su madre), pues sus reiterados llamados de conciencia a éste para que no siga prolongando el engaño (protector, pero engaño al fin) que podría finalmente hacerle más daño a Christiane, casi logran por un momento en la secuencia 36, en la visita a la casa de campo, que Alex le confiese la verdad a su madre. Pero fue ella, Christiane, la que al final terminó ofreciendo una gran confesión.

La figura de Lara representa una ayuda y un apoyo emocional para Alex. Es, además, un personaje testigo del drama particular de la familia Kerner y, sorpresivamente, termina siendo la persona que le revela toda la verdad a Christiane.

### **Ariane**

Hermana mayor de Alex. Madre soltera. Un poco testaruda. La caída del Muro de Berlín y la reunificación alemana renovaron, en cierto modo, su vida. Un novio occidental, Rainer, un trabajo en Burguer King (que sustituyó por sus estudios universitarios de economía) y una nueva vida de consumismo material capitalista, hacían que Ariane sobrelleva la desaparición de su país de origen de una muy buena manera.

Pero el cambio de acontecimientos con el despertar del coma de su madre y el proyecto de ilusión local que planificaría Alex, le traería nuevas preocupaciones. Como rol, Ariane representa un personaje conservador, que asume desde un principio una posición de resistencia sobre el plan de Alex para mantener a su madre en casa aparentando la existencia de la RDA. Ariane ve en cierto modo amenaza el nuevo orden que había establecido junto a Rainer y su nuevo estilo de vida capitalista. Pero aunque lo intente, no

logra detener a Alex. Al final, ella tampoco podría decirle a su madre que ha dejado una carrera universitaria por irse a vender hamburguesas.

Esto en particular hace que la figura de Ariane simbolice un aspecto de la movilización social que originó la instauración del capitalismo en la RDA: de estudiante de economía en una universidad pública, pasa a ser empleada de una cadena de restaurantes privados.

Ariane posee un rol pasivo en la historia, siguiendo, a regañadientes, las iniciativas de Alex con respecto al manejo de la situación de su madre. En realidad, todos los personajes, en mayor o menor medida según el caso, excepto Christiane, pasan a tener un rol pasivo frente a las estrategias de simulación de Alex.

Ariane, como actante, representa en ciertos momentos una oponente de Alex, aunque ambos quieran lo mejor para su madre. Pero, de nuevo, esta figura no la asume por completo, y no termina de interferir en las acciones de Alex, aunque siempre le deja bien claro lo descabellada que es su misión: “si sigues así vas a tener que ‘redecorar’ la ciudad entera” (secuencia 35) (Becker, 2003).

Sin embargo, en la secuencia 35 se evidencia el grado más alto que Ariane representa como oponente, cuando le dice a Alex que está embarazada nuevamente y le advierte a que pronto se quedará solo y tendrá que lidiar sin su apoyo con el problema de su madre. Se mudará con Rainer a un apartamento más amplio para criar con más comodidad a su nuevo bebé en camino. Sin su ayuda la tarea es más ardua para Alex, pero lo que vale resaltar de esta actitud de Ariane es su fuerte inclinación individualista, propia de un estilo de vida permeado por la cultura capitalista, y contrastada con la extrema solidaridad y compañerismo que siempre caracterizó a su madre, principios propios, pero no exclusivos, de los ideales socialistas.

## **Denis**

Nuevo compañero “occidental” de trabajo de Alex. Un joven amante del cine con grandes ambiciones desde su humilde experiencia como camarógrafo y editor de vídeos de bodas. Colaborador y siempre con buen espíritu, por algo pasa a ser el principal, y desinteresado,

aliado de Alex en su simulación local de la RDA. Su rol es pasivo en la medida en que sigue y lleva a cabo las iniciativas de Alex con el pequeño mundo que le crean a Christiane, sobre todo con la elaboración de las reproducciones que asemejan a los noticieros oficiales del gobierno socialista.

El mérito de Dennis es esta labor de creación audiovisual es grande, y queda, ante los ojos de Christiane, en el anonimato. Por esta razón, cuando le entrega a Alex el último vídeo, en donde se representa una reunificación a la “inversa” (secuencia 41), Dennis le dice que es “su mejor obra” y que es una lástima que nadie más vaya a verla (Becker, 2003).

Como actante, Dennis es sin duda una figura ayudante de los objetivos que se traza Alex para hacerle creer a Christiane otra realidad distinta.

### **Rainer**

Novio “occidental” de Ariane. Quizás demasiado pretencioso para ser el gerente de un restaurante de comida rápida. Pero Rainer representa a ese grupo de jóvenes occidentales que, en contra de la de la corriente migratoria, se mudaron al este de Berlín aprovechando los bajos costos de las viviendas (algunas incluso quedaron abandonadas por sus inquilinos luego de que hayan tomado aquellas “largas vacaciones por Hungría” y huido por la frontera liberada, como relata la voz en *off* de Alex [Ibidem] en la secuencia 24). Es así como Rainer llega a la casa de los Kerner y trae consigo todo el mundo material del occidente.

Cuando Alex decide llevar de vuelta a Christiane, comienza el primer enfrentamiento entre él y Rainer. Las diferencias geográficas comienzan a sobresalir. Más adelante se analizará este enfrentamiento de estos dos personajes. Por ahora, basta decir que, a pesar de los conflictos iniciales, Rainer accede también, como todos, a los deseos de Alex y colabora, en lo que puede, con la simulación, teniendo así un rol pasivo frente a las acciones del protagonista y sin representar un verdadero punto de resistencia.

Como actante, Rainer es también una figura ayudante, a pesar de los roces con Alex y de su incompreensión por los principios de la RDA que Christiane tanto valora.

### **Robert Kerner, el padre**

Es un personaje cuya presencia en el film es más simbólica que real. Desde el comienzo Alex lo menciona, y es en sí el origen de toda la historia de Christiane. Su “abandono” marca la vida familiar de los Kerner, ahora serán tres, con la madre a la cabeza. El pequeño Alex encuentra en su héroe, el cosmonauta Sigmund Jähn, un sustituto momentáneo de su figura paterna, y Christiane se compromete ciegamente con el socialismo. Su ausencia marca profundamente a los dos personajes principales, por eso pudiera verse su figura como un rol modificador, pues opera activamente en la narración alterando el rumbo de los acontecimientos. Y luego, hacia el final del film, con su regreso y reaparición (secuencia 39), sucede lo mismo, da un giro importante en el desenlace.

Como actante, este personaje cambia la dinámica entre el sujeto y el objeto. Su ausencia –y la razón de ésta- mantenía un orden dentro de las acciones que se alteran con su reaparición. Es el eje perdido de una familia que regresa cuando ya nadie lo espera.

### **Sra. Schäfer y el Dr. Klapprath**

Finalmente, los “camaradas” de partido de Christiane. La Sra. Schäfer es su vecina y amiga. El Dr. Klapprath fue su compañero de trabajo y jefe en la institución educativa donde trabajó Christiane. Ambos son personajes que padecen, de maneras distintas, la nostalgia del este (*Ostalgie*). Hanna Schäfer extraña aquella vida, llena de trabas burocráticas, pero que podía siempre resolver con la ayuda de Christiane. El Dr. Klapprath representa la decadencia de muchas personas que, luego de la reunificación, quedaron viviendo del paro, entre el alcohol y el olvido. Sus logros profesionales de tantos años de trabajo sencillamente no tienen validez.

Son dos anclas extraviadas en un mundo nuevo que ya no los reconoce. Añoran el orden y la rutina del pasado y su más tangible contacto con ese tiempo se encuentra en la habitación de Christiane, donde se vive como “si nada hubiera pasado”, una especie de cápsula temporal detenida en la utopía socialista. Ambos asumen roles pasivos frente a las acciones de Alex, y lo hacen con cierto gusto, dentro de una amarga nostalgia. En la secuencia 23, Hanna le dice a Alex, entre lágrimas y risas, “es tan bonito hablar con tu

madre, se siente como vivir en el pasado” (Ibídem). Obviamente, como actantes, ambos son fieles ayudantes de la misión que emprende Alex, sobre todo con la celebración del cumpleaños de Christiane (secuencia 28) donde debían aparentar todos, en grupo, que nada había cambiado.

Schäfer y Klapprath representan, junto con al señor Granske –otro vecino que sufre las consecuencias sociales del paro laboral y que también intenta calmar sus penas con el alcohol- un personaje colectivo: los “náufragos” de la RDA, aquellas personas que, como Christiane, entregaron su vida a la misión del SED en la construcción del sueño socialista, y que con la extinción de su país, al no poder adaptarse al nuevo sistema, quedan en una ambigua situación de desposesión. En ellos se percibe la esencia de la *Ostalgie*: nostalgia por un pasado que, aunque no era perfecto, les brindaba el reconocimiento y la seguridad para vivir dignamente.

### *Personajes Colectivos y El ambiente*

#### **Berlín (este y oeste)**

Quizás resulte obvio, pero no hay que pasarlo por alto: la ciudad de Berlín es un núcleo esencial en *Good Bye Lenin!*, es “el entorno” principal en que actúan los personajes y es donde ocurre la “situación” en la que operan y “las coordenadas espacio temporales que caracterizan su presencia” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 176).

La división de Berlín y su reunificación operan como marco de movilización tanto de los sucesos como de las acciones que se presentan en la narración, se trata de un “ambiente *histórico*, construido mediante referencias a épocas y regiones precisas” (Ibídem, p. 177). Así, no sólo es una historia que se desarrolla en Berlín, sino además durante un período preciso que marcó para siempre la historia de Alemania.

Berlín como ambiente predominante, Berlín como personaje colectivo principal, al final se remite a la misma conclusión: esta historia de la familia Kerner se creó a partir de los hechos que acontecieron en Berlín a finales de la década del ochenta. El proceso de transformación de la parte oriental de la ciudad empuja el ritmo de los acontecimientos narrativos, incluso, origina el principal problema del film: ocultarle a Christiane los

verdaderos hechos que han hecho desaparecer a la RDA. El muro que separaba las dos realidades debe trasladarse ahora a su pequeña habitación.

### **El Muro (o su ausencia)**

“Tal y como apunta el mismo Becker, ‘el muro es un personaje más (...) Sin embargo, aquí es la ausencia del Muro lo que crea el drama’ (Valero Martínez, 2006, p. 2). La caída del Muro de Berlín cambia el entorno habitual en el que se desarrollaban los personajes de *Good Bye Lenin!* y trae consigo el principal conflicto del film: la ciudad cambia completamente y en tan sólo ocho meses los rastros del pasado socialista se desvanecen vertiginosamente, pero Christiane no lo sabe.

Así, la función que tenía el Muro se traslada a la pequeña habitación de Christiane, donde Alex intenta mantener la imagen de una república que ya no existe. Pero el avasallante mundo capitalista se empeñará en burlar esa nueva frontera. Ahí se percibe un ambiente disarmónico en el film, “construido sobre desequilibrios y contrastes” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 177). Más adelante se retomará esta noción de “frontera” en el film.

El peso que tiene el muro dentro de la narración es, por tanto, determinante, y se erige como portador de una importante transformación en la narración.

### **Los “occidentales” o los orientales “occidentalizados”**

Ya se mencionó más arriba la presencia de un personaje colectivo que simbolizaba el desencanto de una parte de la población germana oriental por el nuevo sistema sociopolítico que imponía la reunificación. Ahora, en *Good Bye Lenin!* también se presencia, sobre todo por imágenes de archivo, la “alegría” de muchos ciudadanos anónimos por la caída del Muro de Berlín y por la instauración de un nuevo régimen completamente ajeno al socialismo del SED.

Imágenes de archivo muestran a la multitud aglomerada ante el impactante derrumbamiento del Muro de Berlín o, en la secuencia 15, donde se ve a Helmut Kohl saludando a una aglomeración de personas que lo apoyan, en el marco de las primeras elecciones libres de la RDA. Se trata de un sentimiento colectivo de alegría, quizás no

tanto por la caída del régimen socialista en sí, sino por el “nuevo mundo” que descubrían los ciudadanos de la RFA (sin dejar de lado la promesa de superación de graves problemas sociales como la Crisis de los Refugiados).

Así, en la secuencia 19, Alex y Lara disfrutan de ese nuevo estilo de vida que se instala en el territorio oriental, bailando en una alocada fiesta que ha tomado una vieja casa abandonada. Una esperanzadora voz en *off* de Alex dice que sentían cómo “el futuro estaba en nuestras manos, Berlín se había convertido en la ciudad más bonita del mundo” (Becker, 2003). Se trata de la renovación de una identidad urbana para los orientales, que no escapa de un “encanto” inicial por los llamativos símbolos del capitalismo.

El criterio de relevancia y de focalización que tiene este personaje colectivo está condicionado con el cambio de los acontecimientos (el despertar de Christiane del coma y la odisea de Alex por ocultarle la verdad) da un nuevo rumbo narrativo, y comienza a percibirse en el film (el propio Alex lo va percibiendo) las muestras nostálgicas del país extinto.

Sin embargo, esta colectividad no deja de estar presente en el ambiente que rodea a los personajes, y se manifiesta concretamente en Ariane y el nuevo estilo de vida que adopta con Rainer.

## Los acontecimientos

“En la dinámica narrativa, como ya sabemos, ‘sucede’ algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 188). La referencia a los acontecimientos se ha hecho ya, en parte, con la descripción de los personajes. Pero ahora, esta parte se centrará en las situaciones concretas en que han estado envueltos éstos.

### Sucesos

“Los sucesos explicitan la presencia y la intervención (...) de la sociedad humana” (Ibídem). En *Good Bye Lenin!*, se marcan con especial énfasis los sucesos colectivos de la revolución pacífica de 1989 que culminó con el derrumbe del Muro de Berlín, del triunfo de Alemania en el la Copa del Mundo de 1990 (que representa una muestra importante de

la reunificación del “espíritu” nacional) y de la celebración de la reunificación formal de Alemania, hacia el final de la película, el 3 de octubre de 1990.

Pero estos sucesos, protagonizados por la colectividad anónima, sirven es de telón en *Good Bye Lenin* para contextualizar los acontecimientos particulares que padecen los personajes principales del film.

Así, los sucesos particulares de la narración están marcados por “la presencia del azar como núcleo constitutivo o motor” (Parodi, 2004, p. 7). Esta característica, que según Parodi es una muestra reiterativa del estilo del director, Wolfgang Becker, resalta especialmente desde el inicio de la película, cuando Alex es arrestado en la manifestación cerca del Palacio de la República y, “justo en ese momento”, su madre está pasando, lo ve y sufre el infarto.

A partir de allí comienzan los grandes problemas para Alex y los demás protagonistas. Pero el azar sigue muy cerca los sucesos que, a veces facilitan las cosas, y otras sólo traen más problemas por resolver.

Azar y “causalidad” hacen que Alex se reencuentre con Lara en el hospital, justo en el turno y en la unidad en donde se encuentra Christiane. El infortunio, por otra parte, llega con la coincidencia exacta del cumpleaños de Christiane (secuencia 28) y la instalación de la gigantesca valla publicitaria de Coca-Cola en el edificio que da a su ventana, una de las escenas emblemáticas de la película, sin duda alguna, pero que causa grandes inconvenientes a Alex, que luego deberá ingeniárselas junto a Denis par justificar ante su madre la presencia de la famosa marca /icono del capitalismo en la RDA.

También, hace que Christiane se encuentre de frente, justo la primera vez que sale a la calle desde su accidente, con un despuesto monumento de Lenin (secuencia 33) llevado por un helicóptero como el pedazo de una ruina, y que deja perpleja a Christiane, quien no puede hacer otra cosa sino preguntarles a sus hijos “¿qué está pasando aquí?”.

Lo particular de estos acontecimientos es que “frente a ellos, el personaje se encuentra inscrito en un sistema de sucesos bastante más grande que él” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 188). Por esto, Alex, ante las inminentes muestras de la reunificación que se cuelan por la ventana de su madre, ya más allá de los inconvenientes del azar, sólo puede



“reaccionar” y buscar una manera en que su madre siga creyendo que vive en la RDA, a pesar de los cambios. Es acá donde entran en juego las acciones.

### *Acciones*

En este punto, el análisis se concentrará en la relación entre Alex y su madre, que representa, no sólo la principal relación del film, sino además la que desencadena o condiciona el resto de las relaciones entre los personajes. Sin embargo, no está dentro del alcance de este análisis describir cada una de las acciones que ejecuta Alex por su madre. Se tratara, más bien, de establecer un modelo de acción general que predomina en esta relación, en donde el fin último de Alex es ocultarle la manera en que se llevó reunificación a Christiane, todo para lograr protegerla y evitar un nuevo ataque cardíaco.

Las acciones se pueden analizar desde tres perspectivas: como comportamiento (observación en términos fenomenológicos de la acción), como función (tipos estandarizados de acciones) y como acto (como estructura relacional).

Las acciones de Alex, como comportamiento, devienen en los actos evidentes que realiza en cada escena del film para crear ese “pequeño mundo” dentro de la habitación de su madre, lejos del mundo exterior, encapsulado en una representación, lo más fidedigna posible, del pasado socialista germano oriental.

Así, sus esfuerzos iniciales junto a Denis para redecorar la habitación de su madre igual a como estaba antes de la reunificación, el ocultamiento de todos los objetos traídos por Rainer y Ariane desde el occidente a la casa de los Kerner, la creación de los noticieros simulativos al canal oficial de la RDA, y, sobre todo, su notable fuerza para persuadir a todos los demás personajes cercanos al entorno de su madre para que colaboren con la misión de engaño.

Sus acciones, en este sentido, son claras y sin vacilación, pues para él es la vida de su madre la que está en juego. Por eso, como función, sus acciones obedecen a una obligación o misión que llevar a cabo. Igual que Ulises en la Odisea, Alex enfrenta un reto y los obstáculos para alcanzarlo no dejan de aparecer, como en tantos otros relatos. Las variantes también inciden en el triunfo o el fracaso de la misión propuesta. En este caso,

Alex alcanza en cierto modo su misión, pues aunque Christiane al final conoce la verdad sobre la reunificación (secuencia 40), descubre la increíble tarea que ha sobrellevado su hijo sólo por protegerla.

Finalmente, como acto, las acciones de Alex tienen una dimensión pragmática destinada a “intervenir sobre el mundo” (Ibídem, p. 194), pero sólo sobre el mundo que percibe su madre. Esta alteración sobre el entorno de Christiane es movido en Alex por sus impulsos interiores correspondientes a su amor por su madre, es la dimensión cognitiva de su acción.

### **Las Transformaciones**

Tanto los acontecimientos como los personajes pasan por procesos de transformación. Esto es indispensable para el desarrollo de la narración: el continuo paso de una situación a otra se da por un “proceso de transformación” (Ibídem, p. 198).

En *Good Bye Lenin!*, la situación de su madre hace atravesar a Alex por todo un gran proceso de evolución personal, paralelo a un proceso de cambios en el núcleo familiar y a una importante transición sociopolítica en la nación germana.

Así, hay un notable cambio de actitud y de carácter de Alex desde el inicio del film (siendo un joven despreocupado y apático en las cuestiones políticas) hasta el final, donde el accidente y la delicada situación de su madre lo hizo reaccionar, asumiendo un papel activo y, sobre todo, rescatando y revalorizando los ideales en que su madre creía y defendía fervientemente.

Por ejemplo, en la secuencia 31, Rainer califica de “estúpidos” los ideales socialistas de Christiane, que sólo sirven para “quejarse de todo lo que se hace”, y Alex le responde: “Mi madre no se queja, está tratando de cambiar las condiciones de la sociedad, paso a paso, a través de la crítica constructiva” (Becker, 2003), gran contraste con el Alex que en el inicio, secuencia 11, descalificaba a la RDA y a todo su aparateje político e ideológico.

Representar el mundo en que su madre creía lo hizo valorar los ideales originarios del país en que creció. Es un cambio simultáneo de actitud y carácter pues es relativo al modo de hacer y de ser de Alex.

Christiane también atraviesa por estos cambios. Con el inicial abandono de su esposo entra en un grave estado depresivo, pero, luego de varias semanas de tratamiento psiquiátrico, se regenera y hace un *borrón y cuenta nueva* en su vida, entregándose a la militancia del ideal socialista de su país. Es un notable cambio de actitud, un cambio de su hacer. Pero luego, en la secuencia 36, su confesión en la casa de campo revela otro matiz de su espíritu. Su ferviente actitud militante fue una vía de escape para no enfrentar la culpa de no haber seguido a su esposo con sus hijos al occidente. Se revela con esto un gran cambio en su carácter, en su ser.

Así, mientras el contexto nacional de los Kerner estaba siendo marcado por una serie de transformaciones cronológicas del devenir histórico, ellos atraviesan un importante proceso de revelación, donde el mejoramiento de la calidad humana de Alex está también relacionado con el reencuentro paternal, dejando de lado los rencores y haciendo todos un esfuerzo por cumplir los últimos deseos de Christiane.

Es un enfrentamiento con los secretos del pasado, en el caso de Christiane, lo que la lleva a su más importante transformación. Mientras que, para Alex, es un reconocimiento de sus propios orígenes, que lo lleva a valorar mejor el país por el que tanto dio su madre. A nivel estructural, por lo tanto, la historia pasa por una serie de variaciones que se puede resumir en una dinámica de pérdida y recuperación del equilibrio.

La armonía familiar se rompe con la ausencia de Robert Kerner, y Christiane la recupera asumiendo su rol de madre y entregando su vida por mejorar su país. Luego, el accidente cardíaco de Christiane y la caída del Muro de Berlín, con la sucesiva extinción de la RDA, vuelven a romper el equilibrio de la familia Kerner, y es Alex el principal encargado de recuperarlo, manteniendo la tranquilidad y seguridad de su madre, amenazada muchas veces por ese mundo capitalista que se empeñaba en entrar por su ventana. La confesión final de Christiane y la reaparición del padre reunifica, en cierto sentido, a la familia.

Juntos se despiden de Christiane en su primer y último viaje estelar.



Ilustración 1: (Desde superior a inferior: Secuencias 1, 6, 9, 30, 39, 42) La figura del cohete como elemento de transición.

## Códigos Visuales elementales

### Símbolos Específicos

#### *Valla de Coca-Cola (secuencia 28)*



Ilustración 2: Christiane observa desde su habitación una inmensa valla de Coca-Cola

*Nivel Icónico:* en un edificio cercano a la *Alexanderplatz*, donde meses antes colgaban largas vallas rojas con el escudo de la RDA, ahora cuelga una inmensa valla publicitaria de Coca-Cola, justo al frente de la habitación de Christiane Kerner.

*Nivel Iconográfico:* el capitalismo se extiende por Berlín Oriental vertiginosamente y acapara los espacios que antes eran destinados a los símbolos del régimen extinto. Alex trata de mantener la pequeña habitación de Christiane inmersa en el pasado, pero los rastros de un presente occidental se cuelan hasta por la ventana. La valla de Coca-Cola se desprende ante los ojos de su madre.

*Nivel Iconológico:* una valla roja se sustituye por otra, pero lo que cada una simboliza es radicalmente distinto, en términos ideológicos. El capitalismo se ha posado sobre el este de Berlín, ahora sus edificios y paredes se encuentran cubiertos con publicidad comercial: el libre juego de competencia de mercado se ha desatado. La difusión de los símbolos de la nación en este tipo de áreas era una marca del régimen socialista, y eso quedó en el pasado.

**Dirigible publicitario (secuencia 33)**

Ilustración 3: la pequeña nieta de Christiane observa un dirigible publicitario desde la ventana de su habitación.

*Nivel Icónico:* un dirigible publicitario sobrevuela el cielo de Berlín Oriental, pasa muy cerca del *Fernsehturm* (la torre de televisión), y se ve desde la ventana del cuarto de Christiane. Su pequeña nieta lo observa y, dando sus primeros pasos, se dirige hacia la ventana y lo señala. Christiane también se para y da sus primeros pasos desde su accidente y su estado de reposo absoluto. Cuando llega a la ventana el dirigible ya no se ve.

*Nivel Iconográfico:* como la valla publicitaria de Coca-Cola, el dirigible es otra de las muestras del capitalismo que se cuele por la ventana de la madre de Alex. El mundo exterior entra siempre de alguna manera, si importar cuántas previsiones se tomen para proteger ese “refugio del tiempo”.

*Nivel Iconológico:* ni siquiera el cielo de Berlín Oriental escapa de la publicidad. Al nivel de una de las torres más altas de la ciudad, se erige la promoción del capitalismo, y de la manera más curiosa y llamativa. Son los nuevos símbolos que se imponen sobre la ciudad.

**Lenin “suspendido” en el aire (secuencia 33)**

Ilustración 4: el depuesto monumento de Lenin pasa ante los ojos de Christiane.



*Nivel Icónico:* una depuesta estatua de Lenin sobrevuela la ciudad amarrada desde un helicóptero. Christiane Kerner sale de su habitación y de su apartamento y se encuentra de frente con el monumento derrocado.

*Nivel Iconográfico:* Christiane ve con sus propios ojos como una de los grandes héroes del socialismo y de su patria es llevado a un lugar incierto, de la forma que menos los dignifica. Es el punto cumbre de su “escape” al mundo exterior y su encuentro con una ciudad irreconocible para ella, envuelta de muestras del capitalismo, habitada y transitada por autos y peatones occidentales.

*Nivel Iconológico:* se trata de la escena clave que le da el nombre a la película. Uno de sus máximos puntos en el ritmo narrativo. Sin duda, una de las escenas más emblemáticas de todo el film. Es la manera explícita en que el guionista y el director mostraron el “adiós” a Lenin y al socialismo de la RDA. Los ideales y la misión política que durante cuarenta años persiguió esta república se evaporan en el aire sin un rumbo fijo, sin encontrar abajo en la tierra un lugar de pertenencia.

## Síntesis de símbolos

### *Collage de presentación (secuencia 2)*

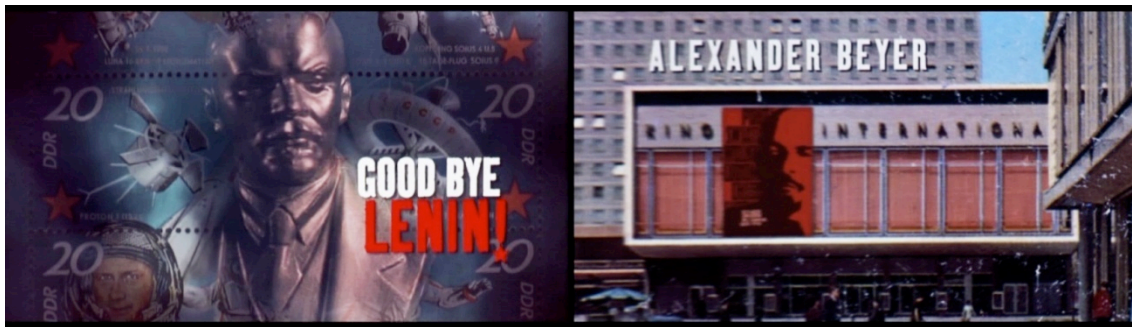


Ilustración 5: presentación de créditos iniciales y título de la película.

*Nivel Icónico:* La presentación de *Good Bye Lenin!* está marcada por una serie de imágenes que se superponen mediante diversos movimientos de cámara, entre ellas destacan fotos de Berlín Oriental, retratos de los cosmonautas de la RDA, imágenes de la plaza *Alexanderplatz* y sus monumentos característicos: El *Fernsehturm* (la torre de

televisión más alta de la Unión Europea), el Reloj Mundial y el Palacio de la República, el escudo del Partido Socialista Unificado de Alemania (SED) y, por último, un monumento a medio cuerpo de Lenin (con esta imagen se presenta justamente el título de la película. El paso de una imagen a otra se da a través de un fundido en rojo, y otras son presentadas sobre un fondo rojo.

*Nivel iconográfico:* el significado de estas imágenes de presentación nos remite hacia la historia de un país bajo un régimen socialista, pero no de un régimen actual. El carácter documental de las fotografías reflejan una época del pasado, un pasado reciente eso sí, pero el movimiento de las imágenes junto a la música introductoria de Yann Tiersen remite desde un principio a una nostalgia por un país que ha cambiado. Sin pasar por alto, claro, que las palabras iniciales de la voz en *off* de Alex nos ubican ya en esa historia de la extinta RDA.

*Nivel iconológico:* siguiendo el argumento anterior, las muestras de la *Ostalgie* parecen revelarse desde la presentación del filme. Hay una intención por mostrar las imágenes que globalmente caracterizaban a la RDA, pero desde una perspectiva de rememoración, es decir, del rescate de una memoria colectiva pasada.

### **Celebración 40<sup>ta</sup> aniversario de la RDA (secuencia 10)**



Ilustración 6: desfile militar durante el acto de apertura de la celebración del 40<sup>ta</sup> aniversario de la RDA.

*Nivel Icónico:* Desfile militar con todas las solemnidades requeridas, rodeado de muchas banderas de la RDA y muchas pancartas rojas con el escudo oficial de la república. Todos los edificios adyacentes al paso del desfile, entre ellos el edificio donde vive la familia Kerner, están intervenidos con largas vallas rojas referentes a estos símbolos oficiales de la RDA en sus cuarenta años de vida.



*Nivel Iconográfico:* Es el último aniversario que celebrará y conmemorará la patria socialista de los germanos. El despliegue propagandístico que cubre las adyacencias de la *Alexanderplatz* marca la evidencia de que, todavía, la República Democrática se mantiene en pie.

*Nivel Iconológico:* Es uno de los últimos intentos que el régimen político de la RDA busca para remarcar, con todas sus energías, su preeminencia. Un joven como Alex se mantiene apático ante este acto que paraliza las calles cercanas a su casa. Cuando enfocan en la televisión a los representantes políticos, inmediatamente emite un juicio despectivo. Se muestra así, a través del protagonista, el gran desmembramiento existente entre los actos oficiales y la población. Existe en el ambiente colectivo un evidente descontento ante la inmovilidad del sistema para resolver graves problemas sociales.

### ***Celebración de la Copa del Mundo 1990*** (secuencia 30)



Ilustración 7: Lara y Alex observan desde una azotea la celebración de la ciudad por el triunfo mundial de Alemania.

*Nivel Icónico:* el equipo de la recién reunificada Alemania (aunque para ese momento todavía no era oficial la reunificación, y la mayoría de los jugadores eran de la RFA) va escalando exitosamente posiciones en el Mundial de Fútbol Italia '90. Los alemanes, en el este y el oeste de Berlín, se reúnen en casas y bares para celebrar cada victoria, hasta el día de la gran final, donde Alemania consigue ser la campeona del mundo y el júbilo nacional se extiende por todo el territorio.

*Nivel Iconográfico:* en pleno proceso de integración entre las dos partes de Alemania, dividida durante cuatro décadas, los triunfos del equipo nacional de fútbol movilizan con mayor rapidez ciertos sentimientos nacionalistas de hermandad. Alex observa este escenario junto con Denis, entre sus jornadas laborales instalando parabólicas. Su participación, no obstante, no es muy activa, en ningún momento él o algún personaje principal de la historia aparece viendo algún partido por la televisión. La celebración nacional se muestra en los personajes colectivos, aquellos alemanes del este y el oeste

que salen en caravanas hondeando su bandera (la de la RFA), orgullosos de su equipo nacional.

*Nivel Iconológico:* aunque se trate de un triunfo nacional, la preeminencia de la RFA es casi absoluta. El mundial, más que acercar a las dos culturas del este y el oeste, al igual que la publicidad de Coca-Cola, se abalanza desde el oeste para establecer nuevos patrones de orgullo nacional. Eso no implica que muchos alemanes lo hayan celebrado como un triunfo de todo el territorio y de toda la población. Lo que se demuestra es la prevalencia de los símbolos occidentales (¿qué más símbolo patrio que la bandera nacional?) sobre los orientales en lo que fue una celebración de toda la nación germana.

Se retomarán observaciones claves sobre estas imágenes en la siguiente parte, correspondiente a la comunicación del discurso fílmico en *Good Bye Lenin!*

## Discurso

### La “intención” del autor

Primero que nada, es importante evaluar la posición del director con respecto a su propio film: “Me apasionaba la perspectiva de combinar ambos aspectos y tratar un capítulo tan importante de la historia de Alemania, o al menos introducirlo como telón de fondo. Eso es lo que hace que este tema sea tan maravilloso. Es una parte de la historia de Alemania que se cuenta de forma incidental, no en primer plano” (Wandavisión, 2003, p. 5).

Estas declaraciones de Wolfgang Becker fueron dadas en una entrevista hecha sobre *Good Bye Lenin!* y el tratamiento de la historia alemana.

A través de un drama familiar, se esboza todo un episodio histórico crucial para la nación germana. Pero esta familia pertenece a la RDA, y su protagonista, Alex, narra los sucesos desde la óptica de un habitante del este de Berlín. Aquí entra un punto interesante, tanto Becker como Bern Lightenberg (el guionista) crecieron en la RFA. Se trata así de una visión externa de la realidad cotidiana en la Alemania Oriental, claro, fundamentada desde una minuciosa y exhaustiva investigación emprendida por ambos autores.

La mayor parte del film se enmarca en un ámbito diegético que abarca los doce meses transcurridos desde la celebración del 40<sup>to</sup> aniversario de la RDA el 7 de octubre de 1989 y la reunificación formal de Alemania el 3 de octubre de 1990. Pero, al tratarse de la visión que hace un personaje habitante de la RDA, y su interacción tanto con personajes orientales (su familia, su entorno de vida) y los occidentales (su nuevo entorno), se trata de una perspectiva distinta a la vivida por los autores, y además íntima, pues es desde el entorno particular de una familia, del modo en que se realizó la anexión de la RDA en la RFA.

Es mucha la controversia que todavía rodea a la manera en que se llevó esta unión entre las disímiles repúblicas germanas. Por eso, desde 1990, ha sido un tema delicado para llevar al cine o a la literatura, o a cualquier expresión dramática. Becker y Lightenberg sin duda lograron en *Good Bye Lenin!* retratar este tema, incluso con matices de comedia,

sin caer en lo ofensivo: “Una buena comedia siempre se asienta en unos cimientos muy serios” (Ibídem, p. 7).

De esta manera, “Becker rememora de forma original la memoria histórica de la división de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, la vida de la RDA y la unificación, llena de esperanzas y de problemas” (Pablo Contreras, 2006, p. 87). Sin embargo, para lograr esto, debe pasar por alto ciertos elementos –quizás los más controversiales- que se han señalado como grandes problemas del sistema en la RDA: “no hay ninguna mención de Bautzen, la infame cárcel de tortura para disidentes políticos de la República Democrática Alemana, ni ningún espacio para el emergente movimiento neo nazi, más allá de una cruz gamada pintada en el ascensor del edificio de Alex [secuencia 33]” (Kramer, 2007, p. 3).

Pero esto no quiere decir que el film de Becker no exprese ciertas críticas a la inmovilidad y los problemas burocráticos del sistema socialista de la RDA, del mismo modo que expresa parte de las “limitaciones y la vacuidad del capitalismo y la forma apresurada con que se realizó la unificación de Alemania, dando lugar a numerosos problemas sociales y políticos” (De Pablo, 2006, p. 90).

Ahora, ¿hacia qué punto se inclina más el film? ¿Hacia la crítica al modo en que la reunificación fue llevada a cabo o hacia el reflejo de las limitaciones y defectos del régimen de la RDA? Y, teniendo en cuenta los objetivos de este análisis, en medio de estas dos vertientes críticas, ¿cómo se refleja en el film la identidad nacional de los alemanes de Berlín Oriental durante todo este proceso?

A partir de este planteamiento se procede a delimitar y analizar varios ejes temáticos presentes en *Good Bye Lenin!*

### **Retrato y confrontación de ambas Repúblicas**

Para Alex y la familia Kerner, hacia el occidente de la ciudad quedaba “otro país”, otra realidad. En el inicio del film, los Kerner parecen vivir en armonía con la patria socialista, incluso ese bienestar parece intensificarse con el extremo apego que su madre siente por los ideales de la República Democrática, luego de que su marido haya huido y “traicionado” a la nación.

En la secuencia 8, Alex, todavía un niño, se emociona notablemente cuando ve a su madre en la televisión recibiendo una condecoración de parte de los representantes oficiales por su “gran colaboración con la causa” que persigue el único partido de la nación. Ella es para él una heroína de su patria.

Pero, luego de 10 años, la situación no es la misma. Alex deslegitima a las figuras en el poder y parece no regir su vida por ningún principio de la utopía socialista. Su hermana Ariane enfrenta el difícil reto de ser madre soltera. Y la misma Christiane, aunque sigue fiel a su compromiso con el partido socialista, ha sido “neutralizada” de su trabajo en un instituto educativo (su ex jefe, el Director Klapparth, le explicaría a Alex después, en la secuencia 26, que, aunque su dedicación al trabajo era impecable, algunos “camaradas” las consideraban “demasiado idealista”, y eso, dentro de una irregular burocracia, es un problema).

Se refleja una evidente degradación del sistema social y político de la RDA en el film, a pesar del estruendoso desfile oficial que acapara las principales avenidas de Berlín Oriental por motivo del 40<sup>ta</sup> aniversario de la República.

La siguiente secuencia lleva a una manifestación que precisamente exige una renovación del sistema, justo en el momento en que los altos representantes oficiales culminaban la celebración con una ceremonia en el Palacio de la República. La respuesta de los organismos de seguridad es de represión. No era la primera vez en que este tipo de escenas ocurrían en las principales ciudades de la RDA durante los últimos años de la década de los ochenta. Para ese momento, en el film, estaban a pocas semanas de la llamada Revolución Pacífica y de los acontecimientos del 9 de noviembre de 1989. Por lo tanto, la estabilidad del sistema ya estaba pendiendo de un hilo.

A partir de allí, Christiane entra en coma y no vive la progresiva extinción de su patria. Alex realiza sus primeros viajes al “salvaje oeste” de la ciudad y allí tiene su primer encuentro con el mundo capitalista. Luego de pasar toda su vida en un país que pregona los buenos valores de la hermandad de obreros y campesinos, Alex entra por primera vez a una “Sex Shop” (secuencia 15).

Uno de sus primeros “descubrimientos culturales de un país nuevo” (Becker, 2003) es un video pornográfico de una mujer con unos inmensos senos, que se los acaricia con crema batida. Alex, junto a otro grupo de personas, no puede ocultar su cara de asombro. Es el choque con una cultura de ocio y entretenimiento, que degrada ciertos “valores morales” y de comportamiento por el provecho comercial.

En esta parte del film, antes que su madre despierte del coma y comiencen para Alex los principales conflictos, se muestra con humor las primeras consecuencias de la reunificación en el hogar de los Kerner y en el resto de la ciudad. Así se muestra entre las secuencias 15 y 24:

Aunque Alex pierda su trabajo, consigue inmediatamente uno nuevo, donde los equipos se integran por parejas, constituidas por un ciudadano del oeste y otro del este, y así se promueve de una manera “práctica” la reunificación social. Allí conoce a quien va ser su gran compañero, Denis.

En imágenes de archivo aparece Helmut Kohl siendo recibido por sus seguidores orientales. Mientras tanto, camiones de Coca-Cola empiezan a circular por la ciudad, incluso al lado de la marcha de unos soldados soviéticos.

Ariane deja sus estudios de Teoría Económica y hace “su primera experiencia con la circulación del dinero” (Ibídem) junto a su nuevo novio del “oeste”, Rainer, “enemigo clasificado y chef”, en su nuevo trabajo en Burguer King, y juntos “renuevan” la casa de los Kerner conforme al nuevo estilo de vida que llega del occidente.

Finalmente, Alex y Lara disfrutan de una excéntrica y llamativa fiesta en una casa abandonada de Berlín. Para Alex, los ojos del mundo se posaban en su ciudad y la convertían en el lugar “más bonito de la tierra” (Ibídem).

Pero, el despertar de Christiane cambia las perspectivas.



Ilustración 8: (Secuencia 15) tomas de Ariane en su nuevo trabajo asalariado con su novio occidental.

### Comienza la “Nostalgia”

Con la difícil y casi imposible búsqueda de los productos de comida favoritos de su madre, desaparecidos con la llegada de la nueva economía occidental, Alex comienza a percatarse de la vertiginosa extinción del país donde creció: “de la noche a la mañana nuestra tienda gris fue transformada en un colorido paraíso de productos” (Ibídem).

En el pasado quedaban los “Frijoles Tempo”, las “Arvejas Globus”, los “Pepinillos Spreewald”, el café “Mocca fix Gold” y las “Tostadas Filinchen”. Estos productos se desvanecían con el país en que fueron concebidos, los símbolos locales de consumo de una nación ahora era sustituidos por marcas internacionales que traía el intercambio económico del mercado abierto.

Cuando Alex descubre junto a Lara, en la secuencia 24, un departamento abandonado por una familia que huyó al occidente, el encuentro de estos productos en la despensa de la cocina es como el hallazgo de un “pequeño tesoro”. Los objetos cotidianos de la vida en la RDA ahora son objetos de culto. Así, en la siguiente secuencia, un mercado de pulgas ofrece accesorios “predilectos” del extinto país, desde chaquetas, hasta periódicos. Todos los productos de una nación extinta adquirirían un valor histórico, y sólo habían pasado pocos meses desde la caída del Muro de Berlín.

Esta búsqueda de Alex en el film demuestra una clara “representación de un sistema político a través de los objetos. Estos objetos forman parte del discurso narrativo de las identidades: de nuevo la imagen de la propaganda de Coca Cola simboliza el triunfo del

sistema capitalista y la desaparición del sistema comunista, como lo representan esos viejos tarros comunistas de pepinillos” (Labrador, p. 543).

Son símbolos que, para Alex, tienen una carga emocional muy grande porque mantienen la apariencia del país al que se aferra su madre, por lo tanto garantizan su tranquilidad y prolongan su vida. Por eso, están cercanamente relacionados con la identidad de la RDA.

Pero esta rápida sustitución de los productos de consumo también refleja una enorme diferencia entre los estilos de vida de los ciudadanos de cada república, pues ante los restringidos alimentos orientales (por los cuales había que hacer cola para adquirirlos, como se evidencia en la secuencia 21, cuando Alex le da una explicación falsa a su madre del momento en se desmayó: “estabas haciendo cola en el almacén”) aparece una gran gama de “coloridos” productos occidentales.



Ilustración 9: (Imagen superior – secuencia 23) Alex encuentra vacíos los almacenes de comida con productos de la RDA. Los nuevos productos occidentales ahora colman los estantes. (Imagen inferior – secuencia 23) Alex simula con viejos frascos los productos agotados de la RDA.



Esto último también se demuestra con los incómodos pañales de plástico que Alex hace que Ariane le ponga a su hija, evitando que use los “modernos” y “prácticos” pañales que han llegado con el capitalismo, o la ya “anticuada” ropa de la RDA —a sólo 8 meses de su desaparición— que deben utilizar todos mientras estén cerca de Christiane.

Parte de las consecuencias más graves de la manera en que se llevó la reunificación se muestran en el film en el encuentro de los vecinos y antiguos “camaradas” de Christiane con Alex. Todos desempleados, añoran la seguridad social que tenían con la RDA. Así, en la secuencia 23, cuando Alex busca viejos frascos de productos orientales en la basura, uno de estos personajes, el señor Ganske, le dice, bajo los efectos del alcohol: “Así es como nos han dejado, ¡teniendo que buscar en la basura!” (Ibídem). Esta escena deja en claro que “las diferencias de nivel de vida siguen siendo extraordinariamente significativas y el estado nodriza del comunismo ha sido sustituido por un capitalismo liberal, lo que conlleva pasar de una política del pleno empleo al paro”. (Labrador, 2007, p. 543)

Es la manifestación concreta del fenómeno de la *Ostalgie* en el film, que “menos que un deseo de volver a las difíciles condiciones de la RDA, es el deseo de regresar a un período donde uno todavía podía tener esperanzas y sueños de un mundo existente detrás de la frontera, un mundo que está hoy teñido por la desilusión” (Pablo Contreras, 2006, p. 95).

El impacto más fuerte que padece Alex con la reunificación es justamente por motivos económicos. El rescate tardío de los ahorros de su madre, que guardaba en efectivo en un armario, hace imposible el cambio del dinero germano oriental por marcos de la RFA con el banco, a sólo dos días más tarde del plazo previsto.

La respuesta de Alex ante el funcionario del banco está llena de frustración: “estos son 30.000 marcos orientales, ¡este fue nuestro dinero por cuarenta malditos años! ¿Y ahora tú, maldito Occidental, me dices que no valen nada!” y ante las miradas reprobadoras de los demás clientes del banco, él responde: “¡esto también solía ser dinero!” (Ibídem), mientras unos guardias los sacan del establecimiento.

Los ahorros de vida de Christiane terminan siendo lanzados al aire por Alex desde una azotea, en la secuencia 30, como si fueran papelillos, ya ante el nuevo orden no tiene ningún valor. “Un fresco viento del oeste voló el dinero oriental de mi madre” (Becker, 2003).



Ilustración 10: (Secuencia 30) Alex lanza junto a Lara desde una azotea el dinero sin valor de su madre.

Es una escena clave de film, donde se pone en evidencia cómo el producto de trabajo de muchos habitantes del oriente de Alemania no valía mucho, o nada, dentro del nuevo sistema occidental. Es la incómoda sensación de sentirse “ciudadanos de segunda clase” (Maldonado, 2005, p. 95), de otro nivel, y que mantuvo la división mental entre los alemanes luego de la reunificación.

La película, al tiempo que expone una visión extremadamente crítica del llamado “socialismo real”, es decir, del Estado obrero degenerado, muestra también a partir de la caída del Muro al capitalismo bajo su rostro más deteriorado y decadente. (...) La descripción de esta situación inusual, donde el nuevo mundo tan esperado no es una superación positiva del antiguo, debe interpretarse como la expresión de la subjetividad de las personas que lo han vivido y habitado.

Cobet, 2004.

Alex se encuentra de frente con la degradación de los símbolos de la RDA en la secuencia 38, cuando observa al héroe de su infancia, el cosmonauta Sigmund Jähne, manejando un “apestoso y pequeño” taxi.

No obstante, como explica arriba Cobet, aunque se añore el pasado socialista por el contraste con un presente capitalista no muy esperanzador, el film no deja de mostrar ciertos elementos críticos con el sistema de ese Estado obrero, marcado por “las dificultades de una vida cotidiana austera y monótona” (Pablo Contreras, 2006, p. 89). En la secuencia 23, por ejemplo, ante la noticia de la supuesta notificación de entrega del

carro, Christiane exclama: “en sólo tres años”, un claro síntoma de los problemas burocráticos en la RDA.

También se tocan temas polémicos con respecto al sistema político de la RDA, como el seguimiento y extrema vigilancia de la Stasi sobre las personas (secuencia 3, cuando los funcionarios de esta policía secreta visitan el hogar de los Kerner e interrogan/informan a Christiane sobre la huida de su esposo), o la fuerte coacción que imprimía el SED en todos los campos de acción social (secuencia 36, Christiane confiesa que a su esposo le estaban haciendo las cosas muy difíciles por no pertenecer al partido, por eso decidió huir de la RDA).

Así, el film muestra a lo largo de su desarrollo esta dicotomía crítica entre el presente y el pasado, reflejando el contraste entre dos estilos de vida opuestos. La movilidad social que impuso el capitalismo en el territorio germano oriental remarcó, desde la experiencia de los Kerner, las diferencias culturales entre los habitantes de uno y otro país.

### Límites entre una Frontera



Ilustración 11: (Secuencia 22) Alex y Denis redecoran la habitación de Christiane con todos los objetos del pasado socialista, entre ellos un retrato del Che Guevara.

Los contrastes entre dos estilos de vida tan diferentes, entre el este y el oeste, se expresan en varias situaciones en *Good Bye Lenin!* Esa noción de “los otros”, independientemente de la valoración peyorativa, persiste después de la caída del muro. Eso es un punto fundamental para entender cómo se refleja una identidad nacional particular entre los personajes provenientes de uno y otro lado del muro.

El reto que Alex se propone para mantener a Christiane alejada de la verdad sobre la reunificación amerita un completo aislamiento del mundo exterior. La función del muro de Berlín, que evitaba la integración de los dos polos de la ciudad, debe trasladarse ahora a los límites del pequeño departamento de 75 m<sup>2</sup> de los Kerner, y más concretamente, a la habitación de Christiane.

A partir de este punto Alex deberá redescubrir los valores nacionales, en que su madre creía fervientemente, de un país extinto y deslegitimado en pleno proceso de reunificación. Lo curioso es que su principal aliado en esta labor sea Denis, su nuevo compañero de trabajo occidental. El exitoso trabajo conjunto de ambos puede vislumbrar una analogía sobre la integración entre los alemanes, pero no en referencia hacia su identidad nacional, sino a la calidad y entendimiento humano que debe privar en las relaciones entre los hombres, más allá de su lugar de origen.

Vale destacar que, para que Alex logre adaptar el entorno de su madre y hacerle creer la “verdad” que él le construye, el principal medio que utiliza es la televisión. Esto demuestra el poder de este medio audiovisual masivo como constructor de realidades, y la relativa facilidad con que se pueden manipular éstas.

Es, a su vez, otra muestra de los aspectos negativos del sistema socialista germano oriental: el control que tenía el régimen sobre los contenidos informativos. Christiane asume el noticiero oficial de la RDA como una ventana al mundo única y fidedigna. Pero, para Alex, obviamente éste era un punto a su favor.

Cuando comienzan a ponerle viejas emisiones del noticiero a su madre, grabadas desde hace meses, Alex afirma muy convencido que ella no notará la diferencia, pues siempre pasaban lo mismo, y lo dice de una manera despectiva. Es una crítica a la homogeneización de los contenidos, a la promoción de un rutinario y pausado estilo de

vida y, sobre todo, a la desvinculación de los medios oficiales de comunicación de la RDA con los problemas sociales de la actualidad y con las corrientes disidentes.

Lo que acontece con estos videos informativos es que Alex, en principio sin percatarse de ello, comienza a reconstruir una nueva RDA, que se adaptaba poco a poco a los cambios que se hacían evidentes en el mundo exterior, pero que mantenía vivos los verdaderos principios del socialismo. Es el ensayo de un país que superó su inmovilidad y accedió a tiempo a las reformas sociales que el pueblo le exigía. “Alex concibe un mundo a su medida, el mundo en el que a él le habría gustado vivir” (Valero Martínez, 2006, p. 3).

En la definición que el mismo Alex hace cuando reconstruye RDA para su madre, termina por construir la RDA de sus sueños. A través de este arte que acaba produciendo por la fuerza acontecimientos, se humaniza y reutiliza para sí mismo lo que de más humano tenía la defensa de este falso socialismo, socialismo que había sido usurpado por la burocracia.

Cobet, 2004.

La secuencia 42 es la más ilustrativa de esta redefinición que Alex hace del socialismo de la RDA en sus videos, con la última “emisión informativa” que le prepara junto con Denis a su madre, en la que se representa una reunificación inversa, donde la RDA tiene la primacía y es de occidente a oriente la dirección en que los alemanes traspasan el muro. Con ex cosmonauta Sigmund Jähn como nuevo canciller de esta Alemania unificada, Alex escribe un falso discurso que supuestamente se dirige al pueblo alemán, cuando en realidad sólo se dirige a su madre y hacia el cumplimiento de su sueño:

Sabemos que nuestro país no es perfecto, pero nuestras creencias inspiraron a muchas personas en todo el mundo entero. Tal vez algunas veces nos separamos del camino, pero volvimos a él. Socialismo no significa vivir detrás de una pared. Socialismo significa llegar a otros y vivir con otros. No solamente soñar con un mundo mejor, sino hacer del mundo un lugar mejor.

Estas personas (los occidentales) querían una vida diferente. Se dieron cuenta que los autos, videos grabadoras y televisores no eran todo. Están preparados para afrontar una nueva vida con no más que buenos deseos, vigor y esperanza.

Becker, 2003.



Ilustración 12: contraste entre la imagen mental que Alex hace de su padre y la imagen real cuando se reencuentran.

Es así como revaloriza su origen nacional, de un país con defectos, pero que lo hizo ser, siempre junto a la figura de su madre, quien es. Por esto, el personaje de Alex mantiene con más fuerza hacia el final del film su pertenencia a “otro” país diferente a la RFA. Esto se manifiesta claramente en dos secuencias claves, justamente relacionadas con su padre, en la 31, luego de que Ariane le contara que había visto a Robert Kerner en Burger King y Alex haga una imagen mental de éste como el clásico estereotipo del “cerdo capitalista” (ver ilustración 12), mientras su voz en *off* afirma: “Él vivía en su mundo y yo en el mío. No tenía nada que ver conmigo y yo no tenía nada que ver con él” (Ibídem).

A su vez, en la secuencia 39, cuando Alex llega a la casa de la nueva familia de su padre, y se encuentra con un niño y una niña que son sus medios hermanos, ellos están viendo *Sandman*, una caricatura que Alex también veía en su infancia pues su origen es de la RDA. Cuando el niño le dice que *Sandman* es un “astronauta”, Alex le responde que de dónde él viene se le llama “cosmonauta”. En ese momento la niña le pregunta:

- ¿Y de dónde viene tú?

Alex le responde:

- De un país diferente.



Ilustración 13: (Secuencias iniciales) Los cosmonautas son transmitidos por la TV/ Alex dibuja un cohete con la inscripción DDR (RDA) / Alex observa el despegue de un cohete mientras aguarda para hacer despegar al suyo.

En este punto, vale la pena hacer un breve paréntesis sobre la figura de *Sandman*, los cosmonautas de la RDA y el cohete como medio de transición en el film. En primer lugar, *Sandman* es una figura de la infancia de Alex, una caricatura originaria de la RDA que en plena transición hacia la reunificación, donde pareciera que todos los productos y símbolos de la RDA quedarían relegados y olvidados, es vista por los niños occidentales. Es una muestra de cierta integración entre la cultura de masas de ambas repúblicas.

Sin embargo, *Sandman* era también un programa transmitido en el período de la “carrera espacial” entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, que representaba a los héroes de la patria socialista alemana como Sigmund Jähn, también el héroe de la infancia de Alex. Así, *Sandman*, Jähn y todos los elementos envueltos con “la conquista del espacio” representan un rasgo relevante dentro del imaginario colectivo de los habitantes de la RDA, y una marca importante dentro de la identidad de Alex frente a su país de origen.

La figura del cohete y el despegue estelar, está presente a lo largo del film, y es, además de un hilo conductor, probablemente el medio de transición temporal más importante dentro de la narración (ver ilustración 1, p. 114): el cohete que hace despegar el pequeño Alex en la secuencia 6 y que sirve de enlace con el salto de 10 años; los fuegos artificiales que celebran el triunfo de Alemania en la Copa Mundial de Fútbol de 1990, que iluminan el cielo de Berlín Oriental justo cuando Alex lanza al aire desde una azotea el dinero sin valor que había ahorrado su madre; los fuegos artificiales que iluminan la habitación de Christiane en el hospital, en la secuencia 42, por motivo de la unificación formal de Alemania el 3 de octubre de 1990; por último, el particular funeral de Christiane, cuyas

cenizas son enviadas al cielo en un cohete que enciende Alex e ilumina la última escena del film<sup>31</sup>.

Retomemos el punto de Alex y su sentimiento de pertenencia nacional. En la secuencia final del film, la voz en *off* de Alex confiesa que siempre en su memoria estará conectada la RDA con su madre. La separación materno/paternal en su niñez está así íntimamente relacionada con la división de Alemania, y mientras su padre es una figura tan ajena y extraña como el territorio occidental, su madre es la figura central de su vida y del país al que pertenece.

Esto hace volver al tema de *Good Bye Lenin!* como el retrato de una familia particular en cuyo fondo reposa un episodio crucial de la historia reciente de Alemania. Pero no por eso los hechos y elementos de la reunificación alemana pasan a un completo plano secundario. Al contrario, la historia familiar y la contextual van de la mano en el desarrollo narrativo del film, siendo el segundo el condicionante primordial del primero.

La separación de un padre de su familia por la división germana que da inicio al film, concluye con el reencuentro entre los miembros de esa familia dentro de una reunificada Alemania.

De esta manera, “Becker recuerda y construye una trama profundamente humana sobre las relaciones afectivas y el modo en que ellas se vieron modificadas repentinamente por la historia. Recuerda sin ira y sin furia. Recuerda sin revanchismos ni supuestas denuncias. Recuerda desde el gesto humano, desde el amor de un hijo hacia su madre” (Parodi, 2004, p. 7).

*Good Bye Lenin!* es así un film con una salida profundamente afectiva. No hay que olvidar que Christiane al final conoce toda la verdad sobre la reunificación, pero así logra valorar el descomunal esfuerzo que hace su hijo por protegerla. Es una historia de amor materno

---

<sup>31</sup> Un ritual, además, ajeno a cualquier tipo de culto religioso, un hecho que evidencia la preeminencia de los ideales socialistas. La RDA, como la mayoría de los países del bloque comunista de Europa del Este, se caracterizó por el predominio del ateísmo dentro de sus principios nacionales. En el film se muestra sólo una imagen religiosa, y es un retrato del Corazón de Jesús que traen los nuevos vecinos occidentales que se mudan al edificio de los Kerner luego de la reunificación y que Christiane observa con asombro (secuencia 33). En la habitación de ella, en cambio, está colgado un retrato del Che Guevara.



filial. Esto también refleja la intención de Becker y Lightenberg por valorar las relaciones humanas sobre las ideologías políticas.

Sin embargo, para los fines de este análisis, el punto de enfoque reside en la manera en que Alex “reconstruyó” y simuló el microcosmos de la RDA para su madre, y de cómo esa construcción ideal contrasta con la unificación real que sucedía fuera de la ventana de Christiane.

### **Pistas de una identidad**

El país que mi madre dejó era un país en el cual ella creía y el cual le mantuvimos con vida hasta su último segundo.

Un país que, de hecho, nunca existió como esto.

Un país que en mi memoria siempre estará conectado con mi madre.

Becker, 2003.

Se deja claro, luego de todo lo señalado y de estas últimas palabras de Alex en *Good Bye Lenin!*, que en el film se presenta una doble vertiente con respecto a las marcas de una identidad nacional de los habitantes de Berlín Oriental, una “real” fuera de la habitación de Christiane y otra “ficticia”, construida por Alex y que no sobrepasó el recinto íntimo que compartía con su madre.

Pero estas dos vertientes no son antagónicas, más bien se complementan entre sí, y a través de ellas se refleja en el film un perfil particular sobre los ciudadanos de Berlín Oriental y las particularidades de sus referencias nacionales, que enmarcan una identidad colectiva. Así,

la forma animada de una idealizada República Democrática Alemana tiene un propósito importante: que se puede ofrecer consuelo a las esperanzas frustradas de muchos alemanes del Este. Y, al hacerlo, se va más allá de su propia experiencia incluyendo a sus compañeros alemanes del oeste, tanto en su ampliación y en una experiencia nacional compartida. Esta es la emocional, y también la “calidad política”, de la película.

Julian Kramer, 2003, p. 5.

Se trata de una doble reacción ante el inmóvil y totalitario régimen de la RDA y la falsa prosperidad que trajo el sistema de la RFA a los ciudadanos germano orientales. Pero lo importante es que en esta reconstrucción de Alex prevalecen los valores del socialismo (sin estar pervertidos por la irregular burocracia), y más que del socialismo, los valores humanos que predominaron en la dinámica cotidiana de los ciudadanos que, durante cuarenta años, formaron un vínculo de pertenencia con la RDA.

Más allá de la naturaleza de los sistemas políticos, los valores humanos que se crean dentro de la convivencia ciudadana deben mantenerse y respetarse. Esto permite hacer una analogía con la historia particular de los Kerner en *Good Bye Lenin!*, donde la importancia de las relaciones familiares impera sobre el contexto político.

Por esto, la interrogante planteada inicialmente sobre lo que predomina en el film, una crítica al régimen de la RDA o una crítica hacia la falsa prosperidad capitalista, tiene una respuesta obvia: ninguna de las dos. El film de Becker logra reflejar una crítica a los dos regímenes políticos que se impusieron antes y después de la caída del Muro de Berlín: “en *Good Bye Lenin!*, no se embellece lo que la RDA fue para mostrar las atrocidades del capitalismo” (Cobet, 2004).

Lo importante es que se muestra cómo la RDA dejó en sus habitantes una marca de pertenencia que, aunque no es completamente antagónica con ese “ser” alemán que siempre mantuvieron con los ciudadanos de la RFA, sí los caracteriza, los diferencia y les otorga una identidad nacional distinta.

¿En qué elementos del film se manifiesta esa identidad nacional? En la representación de un país a través de sus héroes nacionales (Sigmund Jähn, el propio Lenin), de sus objetos de consumo (frijoles Tempo, arvejas Globus, pepinillos Spreewald, Mocca fix Gold, tostadas Filinchen), de sus valores de convivencia (la hermandad y la solidaridad ciudadana representada en el espíritu eternamente colaborador de Christiane), de su pertenencia a un entorno social determinado (el este de Berlín, un personaje colectivo que, a pesar de la llegada del capitalismo, mantiene en el film sus particularidades urbanísticas), y, sobre todo, de un grupo humano que se considera originario de ese país, a pesar de la inminente reunificación (Alex, Christiane, la Sra. Schäfer, el Dr. Klapparth y el Sr. Ganske).

De esta manera, *Good Bye Lenin!*, como bien reflexiona Juan Villoro, capta “el desasosiego de una generación que dejó de creer en la incumplida aurora de un régimen autoritario, pero no encontró en el mundo del consumo y la competitividad una alternativa válida” (2005, p. 6). Esa generación encontraría en la reconstrucción que hace y proyecta Alex en el film la idea de nación que hubieran deseado mantener.

La “despedida” de Lenin en la secuencia 33, mientras su monumento sobrevuela por el cielo de Berlín bajo un helicóptero y pasa ante los desorientados ojos de Christiane, se puede interpretar como la manera en que los símbolos de la nación germano oriental quedaron suspendidos y sin rumbo fijo ante la inminente extinción de la RDA, pero no por eso quedaron desterrados de la cultura de un nuevo país reunificado.



Ilustración 14: (Secuencia 33) Alex encuentra a su madre observando los cambios de la ciudad de Berlín Oriental y el monumento de Lenin se pierde en un horizonte incierto.

## Conclusiones

El país que Alex recrea para su madre, si bien no refleja la fiel realidad que se vivió en la RDA, sí expresa los valores de reforma que defendían una gran parte de los participantes de la revolución pacífica de 1989, con el objetivo final de lograr un verdadero “socialismo con rostro humano”. De esta manera, se revela en esta recreación de la RDA en el film una identidad sostenida sobre los ideales primigenios de esa corriente ideológica, superando la inmovilidad del sistema y adaptándose a una sociedad globalizada. Habría sido un nuevo escalón para alcanzar el sueño de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht.

Pero los códigos visuales en la película relacionados con la ciudad de Berlín demuestran hasta qué punto esa RDA que Alex recreó en el interior de la habitación de Christiane contrasta con la realidad del mundo exterior. La imponente y roja propaganda oficial que en un comienzo del film ocupa los principales espacios urbanos, es rápidamente sustituida por un despliegue colorido de marcas de consumo. El rojo pasa a ser el color de la Coca-Cola, como bien se refleja en la escena de la inmensa valla que cae sobre un edificio frente a la ventana de Christiane, y un depuesto Lenin comparte el cielo junto a un dirigible publicitario.

Así, mientras una Alemania “unificada” ganaba la Copa Mundial de Fútbol, en las calles del este de Berlín se celebraba la victoria nacional, pero ondeando la bandera de la RFA. Por eso el collage inicial del film, como los productos de consumo agotados o las nostálgicas canciones patrióticas que interpretaban los “Jóvenes Pioneros”, muestran los símbolos de un país que quedó en el pasado. Lo que logra el film de Becker, a través de sus códigos visuales primordiales, es un rescate de la memoria histórica, que consiste en contraponer las muestras ideológicas del pasado con las del nuevo presente.

Pero esta contraposición también se da, en el plano narrativo, entre los personajes. Berlín Oriental y Berlín Occidental marcan una división familiar desde el inicio del film. La madre abnegada se encarga de sus hijos en el este, mientras que el padre huye tras otra mujer al oeste. Una división geográfica afecta notablemente la vida íntima de los personajes principales. La imagen mental que se crea Alex sobre su padre, luego de diez años sin

saber de él, representa los peores estereotipos de las personas que viven dentro de un sistema capitalista. Luego, la imagen verdadera del padre, demuestra el alto grado de prejuicios que encerraba el desconocimiento que los habitantes de cada lado de Alemania tenían sobre los otros.

Un enfrentamiento más directo se establece entre la figura de Rainer y Alex. Un occidental que menosprecia los ideales del este y un oriental que comienza a revalorarlos. Sus discusiones revelan la incomprensión recíproca de los principios (económicos, sociales, políticos) que defiende el otro. Caso contrario el que ocurre con Denis, también un personaje occidental, pero que representa el principal ayudante y compañero de Alex. Se evidencia la intención del autor del film de sobreponer las relaciones humanas sobre las ideologías, pero siempre resaltando las marcas de identidad de cada lado germano.

Y mientras un personaje como Ariane representa la rápida adaptación de la transición que los alemanes orientales sobrellevaron a partir de noviembre de 1989, la Sra. Schäfer, Dr. Klappprath y el resto de los “camaradas” de Christiane afectados por el paro y la movilización social que impuso el capitalismo, representan el descontento, el desencanto y, sobre todo, la nostalgia por el orden perdido. No se trata de ignorar los graves problemas sociales y del sistema burocrático de la RDA, sino comprender la completa desmovilización de una cultura propia dentro de una comunidad de ciudadanos, desestructurando un estilo de vida particular. Esto causa, indudablemente, una crisis de identidad frente al nuevo país en que se vive.

Los ciudadanos de la RFA no tuvieron que pasar por ese cambio, su sistema y estilo de vida se mantuvo igual luego de la reunificación.

La reconstrucción del mundo de la RDA que Alex hace para su madre revelan estos componentes que juntos integraban una identidad colectiva: los productos de consumo, los himnos patrióticos, la convivencia parroquial, los héroes de la patria, la solidaridad humana, los modelos de producción, la moneda, la seguridad social, todos forman esos símbolos de masa y símbolos culturales que, junto al consenso de una comunidad anónima que se define como originaria de ese país, dejan claro la existencia de una identidad nacional particular.

Eso no excluye, más allá del film, que haya existido una identidad nacional en todo el territorio germano consolidada desde finales del siglo XIX con Bismarck (una identidad “pangermánica”), y se mantuvo durante los cuarenta años de la división, siendo uno de los principales móviles de la reunificación, que justificaría el giro nacionalista de las manifestaciones de 1989 (*Wir sind und Volk /Wir sind ein Volk*).

Sin embargo, eso tampoco niega la posibilidad de la existencia de una identidad más concreta en el territorio que ocupó la RDA. La identidad nacional, al final, es una noción tan compleja y amplia que permite la convivencia de varios niveles de proyección dentro de un mismo espacio territorial.

Así, la noción de identidad nacional que se refleja en *Good Bye Lenin!* expresa, siempre bajo el telón más amplio de una pertenencia alemana común entre todos los habitantes del este y el oeste, una notable diferencia de origen cultural según el lado territorial en que se han desenvuelto los personajes. Alex, y lo refiere consecutivamente en la película, siente que su origen está ligado con un “país distinto” a la RFA, que aunque ya no exista, dentro de su memoria siempre se mantiene ligado al recuerdo de su madre.

Es una pertenencia individual establecida con todo un colectivo imaginario como el que fue la RDA que, a través de su historia, su territorio, su idiosincrasia y, sobre todo, sus símbolos de masa, es reconstruida por Alex en el film para dejar una última evocación a una nación extinta.

## Referencias Bibliográficas

Abellán, J. (1997). *Nación y Nacionalismo en Alemania: La "Cuestión Alemana" (1815 – 1990)*. Madrid: Tecnos.

Anderson, B. (2005). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Arias, F. (1999). *El Proyecto de Investigación*. Caracas: Oriol Ediciones.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castells, M. (1997). *Era de la información, Tomo III (Fin del Milenio)*. México D.F: Alianza Editorial.

García Jiménez, J. (1995). *La Imagen Narrativa*. Madrid: Paraninfo.

Gellner, E. (2003). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Gubern, R. (1971). *Historia del Cine* vol. 1 y vol. 2. Barcelona: Lumen.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Historia Psicológica del Cine Alemán*. Barcelona: Paidós.

Lepenes, W. (1992). *La situación de Alemania dos años después de la Revolución: los límites de la comunidad*. Revista de Estudios Políticos (Nueva Época), (77) 33-55.

Maldonado, M. (2005). *La narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias*. Revista de Filología Alemana. (28) 89-112.

Müller, J. (2004). *Cine de los 60*. Barcelona: Taschen.

Pablo Contreras, S. d. (2006). "Good bye Lenin!", de Wolfgang Becker y Alemania tras la caída del Muro de Berlín. En K. Sojo, *Sobre el cine alemán: De Weimar a la caída del Muro* (págs. 83-96). Vitoria-Gasteiz: Foral de Álava.

Pérez, M. (1970). *Fleischmann, Kluge, Schlöndorff, Straub: ¿un "nuevo cine alemán"?* Barcelona: Tusquets.

Rodríguez, P. (1990). La influencia del Nacionalismo en la Reunificación Alemana. Tesis de Grado no publicada. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Schultz, A. (1990). *Hacia la reunificación: La cuestión alemana en la década de los ochenta*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Touraine, A. (1999). *¿Podremos vivir juntos?* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

### Recursos electrónicos

Angulo, A. (2004). *La configuración del miedo en la modernidad a través del cine de Fassbinder*. [On-line]. Recuperado el 15 de Septiembre de 2008, de Goethe Institut Buenos Aires: <http://www.goethe.de/mmo/priv/1033214-STANDARD.pdf>

Cobet, D. (17 de Septiembre de 2004). *Sobre la película "Good bye Lenin!"*. [On-line]. Recuperado el 2009 de Agosto de 01, de Strategie Internacional: <http://www.pts.org.ar/spip.php?article3681>

Flomenbaum, E. (2004). *Nuevo Cine Alemán*. [On-line]. Recuperado el 15 de Septiembre de 2008, de Goethe Institut Buenos Aires: <http://www.goethe.de/ins/ar/bue/kue/forum/histo/nuevo/esindex.htm>

García, J. (1993). *A vueltas con la 'Cuestión Alemana': entre la democracia y la tentación nacionalista*. [On-line]. Recuperado el 26 de Noviembre de 2008, de Revista del Centro de Estudios Constitucionales. (14), 169-201.: [http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/15/RCEC\\_14\\_167.pdf](http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/15/RCEC_14_167.pdf)

Kramer, J. (2003). *Goodbye Lenin: the uses of nostalgia*. [On-line]. Recuperado el 24 de Marzo de 2009, de Open Democracy: free thinking for the world: <http://www.opendemocracy.net/content/articles/PDF/1433.pdf>

Krüger, T., Rother, R., Löser, C., & Pflaum, H. (2006). *El cine en la RDA: un mundo paralelo*. [On-line]. Recuperado el 29 de Agosto de 2009, de Goethe-Institut Buenos Aires: <http://www.goethe.de/ins/ar/bue//kue/forum/histo/ddr/esindex.htm>



Labrador, J. (2007). *Good Bye, Europa del este: la desaparición de la Europa de los dos bloques y el difícil camino hacia una nueva identidad en la Europa del este a través del cine*. [On-line]. Recuperado el 18 de Abril de 2009, de ARBOR. (726), 537-544: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/125>

Moles Kaupp, C. (2003). *Good Bye, Lenin!* [On-line]. Recuperado el 24 de Enero de 2009, de Bildung/bpb: [www.bpb.de/files/RQZRHU.pdf](http://www.bpb.de/files/RQZRHU.pdf)

Paredes, D. (2004). *GOOD BYE, LENIN!* [On-line]. Recuperado el 12 de Julio de 2009, de Perspectivas regionales: Revista Electrónica de Comunicación: <http://www.imagine.com.ar/perspectivas>

Parodi, R. (2004). Historia del Cine Alemán. [On-line] Recuperado el 15 de Septiembre de 2008, de Goethe Institut Buenos Aires: <http://www.goethe.de/ins/ar/bue//kue/forum/histo/contemp/esindex.htm>

Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición. Recuperado el 23 de Julio de 2009, de [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=identidad](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=identidad)

Sartora, J. (2004). *Leni Riefenstahl y el cine de propaganda*. [On-line]. Recuperado el Septiembre de 2009, de Goethe- Institut Buenos Aires: <http://www.goethe.de/mmo/priv/1033223-STANDARD.pdf>

Valero Martínez, T. (2006). *Good Bye Lenin!* [On-line]. Recuperado el 02 de Septiembre de 2009, de Cine Historia: [http://www.cinehistoria.com/?page\\_id=13](http://www.cinehistoria.com/?page_id=13)

Viejo Viñas, R. (2001). *La Unificación Alemana: Discurso y Acción. Un estudio sobre el nacionalismo alemán actual*. [On-line]. Recuperado el 23 de Febrero de 2009, de Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5344>

Wandavision. (2003). *Good Bye Lenin!* [On-line]. Recuperado el 02 de Agosto de 2009, de Bavaria Film International: [www.altafilms.com/peliculas/doc/580.doc](http://www.altafilms.com/peliculas/doc/580.doc)

### **Recursos audiovisuales**

Becker, W. (Dirección). (2003). *Good Bye Lenin!* [Película].