

# IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y  
OTREDADES  
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

**uc3m** | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras  
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



## ÍNDICE

### **1. Introducción**

### **2. Conflictos en la frontera**

*Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense.* **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

*Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine.* **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

*Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles.* **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

*Europa del Este y la caída del Muro de Berlín.* **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

*L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders.* **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

*Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual.* **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

*Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro.* **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

*“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”.* **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

### **3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos**

*Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras.* **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

*La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia.* **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

*Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina.* **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

*Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973).* **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

*Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera.* **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

*Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad.* **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

#### **4. Otras fronteras**

*Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”.* **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

*El espacio del otro en la fotografía de “Nada”.* **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

*Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época.* **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

*Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963).* **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

*La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena.* **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

***Berlín - esquina Schönhauser,  
de las fronteras culturales a las físicas.  
El significado del cine y la música en el Berlín  
previo a la construcción del muro***

Celia Martínez García

(Universidad Internacional de la Rioja)

La evolución cultural alemana tras 1945 quedó marcada de manera irreversible por las dos zonas de influencia y la definición de lo que ambos países debían dejar atrás y proyectar en el futuro. Partiendo de la base de que los procesos de desnazificación y democratización alemanas traían consigo una reeducación cultural, el cine y la música se emplearon como instrumentos a través de los cuales plantear el rechazo frontal al pasado del nazismo y trazar un nuevo camino para Alemania traducido en dos vertientes distintas. Sus planteamientos opuestos, iniciados antes incluso de la proclamación de sendas repúblicas en 1949, fueron definiendo cada vez con mayor claridad la existencia de fronteras ideológicas, políticas, culturales y, en última instancia, físicas con la construcción del muro de Berlín en agosto de 1961.

Desde los primeros meses de posguerra, las tropas de ocupación entendieron el potencial que tenía la cultura como herramienta para proyectar y afianzar nuevos valores y crear escaparates de las sociedades de las que los alemanes debían *aprender*. Berlín Oeste tenía además una particular idiosincrasia debida a su ubicación geográfica en el centro de Alemania Oriental y por el hecho de estar repartida en tres sectores diferentes. Es lógico pensar que la presencia cultural de su principal potencia fuera especialmente sólida y monolítica, donde la fascinación por *lo occidental* era capaz de superar la división por sectores dentro de la ciudad. El hecho de que hasta 1961 hubiera libre circulación en Berlín y de la proximidad geográfica de ambas ciudades fueron factores que permitieron que el mundo de

Hollywood y el *rock 'n' roll* permeasen de Berlín Oeste hacia Berlín Este. Para la década de los '50, la posibilidad de poder cruzar al otro lado de la ciudad, así como de trabajar en su reconstrucción, se convirtieron en el principal problema para las autoridades de Alemania Oriental. No sólo por la influencia cultural en lo que iba a ser la primera generación de jóvenes educados en la nueva república socialista, sino por el hecho de que Berlín Occidental se acabaría convirtiendo en la vía de escape hacia Alemania Occidental.

Así, la presencia de componentes ideológicos era común en ambas cinematografías, jugando un rol clave “en la construcción de identidades nacionales separadas” (Wolfgram, 2007: 154). El debate acerca de estas identidades culturales y rasgos nacionales se reflejó, por tanto, en sendas industrias cinematográficas, con títulos como *No way back* (*Weg ohne Umkehr*, V. Vicas, 1953), *Sky without stars* (*Himmel ohne Sterne*, H. Käutner, 1955) o *Teenage wolfpack* (*Die Halbstarcken*, G. Tressler, 1956) en el oeste, o *En algún lugar de Berlín* (*Irgendwo in Berlin*, G. Lamprecht, 1946), *His great victory* (*Sein großer Sieg*, F. Barrenstein, 1954) o *Berlín - esquina Schönhauser* (*Berlin, Ecke Schönhauser*, G. Klein, 1957)<sup>56</sup> en el este (Wolfgram, 2007). Será esta última producción la que, desde la perspectiva oriental, nos servirá para profundizar en el mapa geográfico, cultural y simbólico del Berlín previo a la construcción del muro y a la existencia de cuatro zonas de ocupación cuyas fronteras seguían abiertas, pero se iban materializando cada vez más. A través de un constante ejercicio comparativo que ésta y otras películas llevaron a cabo, la producción cinematográfica de Alemania Oriental fue acuñando una serie de elementos nacionales y culturales característicos para una nueva sociedad que quería proyectarse como sensiblemente *mejor* que el amenazante y hostil mundo occidental.

El análisis se llevará a cabo atendiendo a dos niveles diferentes: por un lado, el punto de vista de la producción cinematográfica de ambos países en su intento por definir identidades y proyectar valores en dos ciudades que fueron consideradas de similar importancia. Se trata del nivel que entiende la película pensada para un público y como manifestación cultural de un contexto histórico. Por otro lado, se observará el papel que juega la industria cinematográfica en la propia historia narrada, así como el cine y la música que consumen sus personajes y el potente carácter simbólico de los aspectos diegéticos de la historia en la construcción de ambos escenarios políticos.

---

<sup>56</sup> Se ha optado por el título en inglés para aquellas películas de las que no existe traducción del alemán al castellano. En todos los casos se incluirá el original entre paréntesis y en los casos en los que exista una traducción al castellano de los títulos mencionados, se empleará.



## 1. Contexto cultural y cinematográfico

El hecho de que la productora estatal de Alemania del Este -DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft-) naciese tres años antes de la proclamación de la república resulta significativo a la hora de entender la industria cinematográfica de posguerra como un pilar sólido y necesario para la reeducación cultural. Que además fuese la película *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, W. Staudte, 1946) la primera producción en llevarse a cabo en territorio alemán sirvió para transmitir la idea de lo que la DEFA debía ser. Se sentaban así las bases de un futuro estado anti-fascista, que condenaba el pasado del nacional-socialismo, se desvinculaba de él y tenía que “levantarse de las ruinas”<sup>57</sup> materiales, culturales y emocionales de una Alemania que nunca iba a volver a existir. *Los asesinos están entre nosotros* era además la primera producción de un subgénero que pobló las pantallas alemanas durante los tres o cuatro primeros años de posguerra: las *Ruinenfilme* o *Trümmelfilme*, películas de las ruinas o de los escombros. El postapocalíptico escenario de ciudades como Múnich o Berlín tras 1945 ofrecía espacios de rodaje que permitieron a sus cineastas explorar, entre otros aspectos, la idea de una Alemania destruida e irreconocible, pero que además se encontraba en manos de *otros*. A través de estas películas, se fue reflexionando acerca de conceptos como lo *ajeno* y lo desconocido, especialmente durante los años previos a 1949. Con el nacimiento de Alemania Oriental el 7 de octubre de ese año, bajo el amparo del estalinismo, la industria cinematográfica orientó sus producciones hacia un realismo socialista que tenía que acuñar una serie de iconos y símbolos que alimentaban el mito fundacional de esta nueva y joven república. Uno de los ejemplos más claros es el de los biopics sobre Ernst Thälmann realizados por Kurt Maetzig: *Hijo de su clase* (*Sohn seiner Klasse*, 1954) o *Líder de su clase* (*Führer seiner Klasse*, 1955). Se había producido así un salto cualitativo en el estatus del país, desde una ocupación ajena a la fundación de un gobierno alemán, con valores y rasgos identitarios alemanes.

La idea de la construcción de un estado, con sus nuevas estructuras políticas, sociales y culturales, ya estaba en marcha, y cada Alemania debía encontrar su respectivo camino. Tras la muerte de Stalin en 1953 y la denuncia de Kruschchev en 1956, se sucedieron numerosas críticas hacia el estalinismo tanto entre los intelectuales de la Unión Soviética como de Alemania Oriental, produciéndose un ligero *deshielo* también en el mundo de la cultura. Un nuevo grupo de cineastas comenzó a responder a las preocupaciones de la generación responsable de sentar las bases de esta joven nación: se trataba así de la primera generación en ser educada

---

<sup>57</sup> La expresión “levantados de las ruinas” es la traducción del original alemán “aufgestandenaus Ruinen”, primer verso del himno nacional compuesto por Johannes R. Becher y Hanns Eisler en 1949 para la República Democrática Alemana.

en los valores de la recién fundada república socialista. Alemania Oriental debía desmarcarse del pasado del nazismo y de su vecino occidental, y la cultura era responsable de reflejarlo.

Se fue desarrollando cada vez más un interés por lo contemporáneo, dejando atrás planteamientos extremadamente ideológicos del realismo socialista que estaban todavía demasiado anclados en los acontecimientos que siguieron a la victoria soviética en 1945. Así, las *Gegenwartfilme*, o películas del presente, mostraron las preocupaciones *reales* de los alemanes, pasando de un realismo socialista a un realismo crítico<sup>58</sup> en Alemania Oriental<sup>59</sup>. Si bien fue de manera muy sutil y siempre como algo constructivo, este grupo de películas pretendían contribuir a la mejora del proyecto socialista, ofreciendo “diferentes perspectivas sobre *la vida* en la República Democrática Alemana que permitieron un acercamiento a las interconexiones políticas y culturales” (Eichinger, 2009: 25).

### 1.1. Berlín - esquina Schönhauser

Es en este contexto en el que fue concebida la película *Berlín - esquina Schönhauser* (Gerhard Klein, 1957), una de las producciones clave de la DEFA y claro ejemplo de los intereses y preocupaciones sociales de la década de los '50. Alemania Oriental había nacido ocho años atrás y se debían afianzar ciertos valores sociales, culturales y morales acerca de qué tipo de sociedad quería ser para estas nuevas generaciones. Dentro del grupo de las películas sobre la división, el hecho de cruzar la frontera, a pesar de que aún estuviesen los sectores abiertos, adquirió un rol clave a nivel argumental y simbólico. Era absolutamente necesario que esta generación de jóvenes se quedase en Alemania Oriental, de lo contrario se podrían tambalear los cimientos del nuevo estado socialista.

Los autores de *Berlín - esquina Schönhauser*, el director Gerhard Klein y el escritor Wolfgang Kohlhaase, siendo conscientes de esta realidad, quisieron con ésta y otras películas contribuir a la idea de mejorar su país. El llamado cine de los rebeldes, con películas como *Salvaje* (*The wild one*, L. Benedeck, 1953) o *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, N. Ray, 1955), llegó a las pantallas europeas, y el gusto por lo occidental se tradujo en una fascinación hacia el *rock 'n' roll*, las motos y las cazadoras de cuero. Berlín Occidental, convertida en escaparate del mundo libre, acogió entre sus generaciones más jóvenes esta nueva

---

<sup>58</sup> “Aun cuando la Administración General criticó la película por ser excesivamente crítica, Klein fue autorizado para continuar” (Heiduschke, 2013: 66).

<sup>59</sup> “La oportunidad de los cineastas para criticar la sociedad socialista en Alemania Oriental también cambió con el paso del tiempo al cerrarse la puerta en Diciembre de 1965 en el Decimoprimer Pleno del SED, el Partido Comunista” (Wolfgram, 2007: 153).

subcultura que no dejó indiferente al ciudadano oriental. Así, Klein y Kohlhaase adaptaron este tipo de películas tratando de describir una realidad en Berlín oriental que se vivía todos los días con los *Grenzgänger* o cruzafronteras: jóvenes del este que cruzaban diariamente a los sectores occidentales de la ciudad a trabajar. Pero este cruce en muchos casos se traducía también en una influencia y atracción cultural que las autoridades de Alemania Oriental emplearon para definir lo que el estado socialista *no quería ser*. El grave problema social que representaban los *Grenzgänger*, especialmente cuando las huídas a occidente se fueron sistematizando<sup>60</sup>, fue el tema elegido de otra de las películas clave de la DEFA: *El cielo dividido* (*Der geteilte Himmel*, K. Wolf, 1964), si bien realizada tras la construcción del muro.

*Berlín - esquina Schönhauser*, producida en el verano de 1956, se destacó, en un primer momento, por el hecho de mostrar la realidad de “una cultura joven e independiente” (Feinstein, 2002: 47). La película pertenece al conjunto de *películas de Berlín* dirigidas por Klein y escritas por Kohlhaase: *Alarm in the circus* (*Alarm im Zirkus*, 1954) y *A Berlin romance* (*Eine Berliner Romanze*, 1957)<sup>61</sup>, ambas siguiendo el patrón que asociaba “la patología urbana con el oeste, mientras se presentaba el este como el paradigma de las relaciones sociales puras” (Feinstein, 2002: 60). Dentro de la idea de asociar diferentes patrones a cada ciudad, Layne (2020) apunta que estas diferencias culturales se tradujeron a su vez en la construcción de personajes y los roles de género de cada Alemania. En su análisis, toma como referencia *Teenage wolfpack* y *Berlín - esquina Schönhauser* como paradigmas del cine occidental y oriental respectivamente, afirmando que la emancipación de la mujer en el oeste se representaba a través del consumismo y las compras -como espacio considerado indiscutiblemente femenino-, y en el este conectado con la emancipación laboral (Layne, 2020).

## 1.2. Sus personajes como reflejo de la realidad social de Alemania del Este

Los personajes de *Berlín - esquina Schönhauser*, jóvenes todos de Berlín Oriental, proceden de un conjunto de familias *disfuncionales* o rotas, metáfora de una generación destruida tras 1945. Para la representación de esta *grieta* social,

---

<sup>60</sup> “En el momento en que Klein realizó la película, aproximadamente 300.000 alemanes del este huían cada año a Alemania Occidental” (Heiduschke, 2013: 63)

<sup>61</sup> Dentro de este grupo de películas se encuentra también *Berlín a la vuelta de la esquina* (*Berlin um die Ecke*, G. Klein, 1965/1966), que iba a ser continuación de *Berlín - esquina Schönhauser* pero no pudo ser estrenada hasta 1990 por su contenido crítico.

Kohlhaase creó personajes huérfanos, con padres violentos o, como en el caso de uno de los protagonistas, padres pequeñoburgueses que inculcan a su hijo valores materialistas (Lyne, 2020). Estas carencias pretenden ser solventadas con la presencia de instituciones estatales como sustitutos parentales: la policía popular -*Volkspolizei*-, el ejército popular -*Volksarmee*-, los grupos de la iglesia evangélica o la FDJ (*Freie Deutsche Jugend*, Juventud Libre Alemana), organización oficial de la juventud en Alemania Oriental. El partido jugaba un rol tremendamente importante en el día a día de estos jóvenes -tanto en la ficción como en la realidad-. “En cada empresa había un secretario del partido o un secretario de la FDJ” (Kohlhaase, 2005), de manera que, si la película se desarrollaba en ciertos escenarios, estas figuras debían aparecer.

Para algunos de estos jóvenes en la ficción, las películas de Hollywood que ven en Berlín Oeste sirven para escapar de la realidad de su hogar, y a pesar de los esfuerzos que hicieron las autoridades de Alemania Oriental, la influencia del mundo occidental llegaba inevitablemente a estas generaciones. Layne (2020) apunta que Kohlhaase intentó hacer una versión mejorada de *Teenage wolfpack* que pusiese más el foco en los problemas sociales de esa generación. Con una clara y manifestada influencia del neorrealismo, Klein y Kohlhaase trataron de ir a buscar las historias *a la calle*, desmarcándose así del cine-espectáculo de la UFA que había saturado las pantallas alemanas durante la primera mitad de los años ‘40, especialmente a partir del cambio de curso de la guerra y por la necesidad de emplear el cine como forma de evasión para la población alemana. En la posguerra europea “este movimiento se alzó como un rechazo a los artificios y al cine más convencional en favor de mostrar el mundo en toda su crudeza” (Feinstein, 2002: 46). Así, la fascinación que compartían director y escritor por el movimiento y por haber tenido experiencias comunes en la infancia (Kohlhaase, 2005) les unió a la hora de querer contar el mismo tipo de historias.

## **2. Oposición en la representación de Berlín Occidental y Oriental desde la arquitectura y el urbanismo**

El hecho de que cine y televisión fueran “importantes armas en el conflicto ideológico” (Layne, 2020: 433) entre el este y el oeste convirtió a Berlín en un enclave determinante para sendas industrias del entretenimiento. Tanto Berlín Occidental como Berlín Oriental trataron de proyectar en sus producciones *ventanas* al exterior que generasen interés hacia los jóvenes del otro lado (Layne, 2020). Y *Berlín - esquina Schönhauser* se concibe desde la idea de que existe *otra* ciudad,

siendo *Donde no estamos nosotros* el título provisional de la película<sup>62</sup>. El concepto de *otredad* plantea así una dialéctica a los protagonistas que tienen que elegir “entre la ilusión de la libertad y la participación en un orden social benevolente pero restrictivo” (Feinstein, 2002: 49).

De acuerdo a la idea de que Alemania Oriental se había constituido como un estado anti-fascista, rechazaba su implicación en el pasado nazi y responsabilizaba a Alemania Occidental de los crímenes del Tercer Reich. Así, el relato se apoyaba en la idea de que Alemania Occidental suponía una continuación de aquel pasado y una evolución del fascismo e imperialismo alemanes, planteamientos que se construyen en la película desde aspectos como la arquitectura y el urbanismo, el transporte público o la presencia policial.

## 2.1. Elección de los lugares de rodaje

Uno de los motivos por los que la película se filmó en la esquina a la que hace referencia el título se debe al hecho de que es uno de los barrios de Berlín Oriental que menos destruidos quedaron tras la guerra. La esquina de Schönhauser Allee con Danziger Strasse y Eberwalder Strasse, en el barrio de Prenzlauer Berg, se convirtió, especialmente desde la película, en un icono de Berlín. La existencia de numerosos edificios de viviendas de finales del s. XIX y principios del XX confería a la película una idea de normalidad, de importancia de lo ordinario. Alejada de símbolos históricos o lugares turísticos, mostrar esta esquina como escenario principal de la historia conectaba con los intereses del neorrealismo y sobre todo con el triunfo de la vida sencilla.

En oposición, los acontecimientos desarrollados en escenarios occidentales tienen lugar en torno a la estación de Zoologischer Garten, el famoso bulevar comercial Kurfürstendamm y, como icono más importante de la ciudad, la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo. Además de no tratarse de una representación equilibrada de ambas ciudades, los escenarios de Berlín Occidental quedan vinculados al consumismo, el lujo y los excesos, así como a la idea de que ese entorno había sido destruido -como indican los restos de la icónica iglesia- por bombardeos británicos y estadounidenses el 23 de noviembre de 1943. El hecho de que Berlín Occidental tuviese que explotar la imagen de la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo y reproducirla de manera sistemática respondía a la realidad que el reparto de Berlín había supuesto para cada nueva metrópoli, a partir de lo cual la Puerta de Brandeburgo ya no era parte de la ciudad occidental. El cine fue, por tanto, responsable de fijar la idea de que el nuevo símbolo de la ciudad era esta

---

<sup>62</sup> Del original alemán *Wo wir sind nicht*, haciendo referencia a la frase de un oficial de policía en la película: “Donde no estamos nosotros están nuestros enemigos”.

iglesia, como representación urbanística de un centro dinámico y que se recuperaba rápidamente, pero también como recuerdo del horror que había supuesto la segunda guerra mundial. Es posible que la intención de los autores de *Berlín - esquina Schönhauser* fuera la de conectar Berlín Oeste con el pasado imperialista de Alemania, ya que se trata de una iglesia inaugurada en 1895 y encargada por el Emperador Guillermo II en recuerdo de su abuelo Guillermo I. De igual modo, los daños sufridos por la iglesia, y que tras su restauración quisieron dejarse como símbolo del horror, llevan de manera inmediata al pasado nazi y los bombardeos que sufrió Alemania como respuesta.

Sin embargo, no se trata de una visión *pareja* de ambas ciudades, como decíamos. Para Berlín Oeste se podría haber elegido cualquiera de sus barrios menos destruidos o para Berlín Este, lugares como la Puerta de Brandenburgo, el bulevar Unter den Linden o el nuevo centro de su ciudad: Alexanderplatz. De ese modo, las connotaciones hubieran sido muy similares: conexiones con símbolos del pasado imperialista o la destrucción provocada por la guerra. Así, el escenario elegido en la película para las transacciones entre uno de los jóvenes del este y sus conocidos mafiosos del oeste es este centro de Berlín Occidental, mientras que “los lugares empleados en Berlín Oriental carecen de tales asociaciones políticas e históricas” (Feinstein, 2002: 61).

Otro de los motivos para la elección de tal escenario es el hecho de que fueron las primeras calles de Berlín Occidental en ser reconstruidas y el núcleo principal en el que se ubicó la nueva vida cultural bajo influencia occidental. Aunque el distrito de Charlottenburg estuviese bajo ocupación británica, era principalmente entretenimiento procedente de Estados Unidos lo que llenaba los locales de *jazz* y los nuevos cines de posguerra: Kino am Kindl, Delphi Palast o Zoo Palast. Este último además se convirtió en el lugar oficial para la celebración de la recién inaugurada Berlinale, el Festival Internacional de Cine cuya primera edición se había celebrado en 1951.

## 2.2. Reconstrucción vs. Construcción

Tal y como apunta Heinsohn (2012), se produce una diferencia también en los términos que cada Alemania empleó para referirse al proceso de reconstrucción posterior a 1945. Además de enfatizar la idea de la importancia de la ciudad como el lugar en el que se centraliza la planificación urbanística (Heinsohn, 2012), “Berlín sirvió a las autoridades de Alemania Oriental como el escenario ideal para promocionar su proceso de *construcción* a través de una comparación entre la “Nueva Alemania” y “el Oeste” (Heinsohn, 2012: 366). La idea de que Alemania Oriental se entendía como la “nueva Alemania” queda planteada al comienzo de

*Berlín - esquina Schönhauser*, mientras se presentan los títulos de crédito iniciales y la cámara contextualiza la historia en el lugar en el que se va a desarrollar. Sobre las vías del metro de Eberswalder Strasse, se puede leer un cartel de publicidad del periódico *Neues Deutschland* (Nueva Alemania), publicación fundada en 1946 y órgano oficial del Partido Socialista Unificado (SED), formación política que creó el gobierno de Alemania Oriental a partir de 1949. De acuerdo a esa idea de *lo nuevo*, en el este se producía una ruptura absoluta con el pasado nazi y los procesos urbanísticos que se fueron desarrollando lo hicieron a partir del término *Aufbau* (construcción), que planteaba algo radicalmente diferente al nacionalsocialismo. Sin embargo, el término empleado en el oeste -según este planteamiento, y por oposición, la *vieja Alemania*- para el mismo proceso fue *Wiederaufbau* (reconstrucción), como una idea más conectada con recuperar algo del pasado, volver a construir sobre lo previamente destruido, como si hubiese una cierta continuidad entre el nazismo y el periodo posterior.

De igual modo, dentro de los planes de reconstrucción urbanística, el oeste se encontraba además fragmentado en tres sectores diferentes y ocupado por tres ejércitos. Desde la perspectiva oriental era necesario, por tanto, emplear todos estos elementos para intentar reflejar desde la producción cinematográfica la idea de fragmentación, falta de cohesión, orden y sentido de comunidad en el oeste (Heinsohn, 2012). Era en el este donde se encontraba el verdadero proyecto nuevo y común de la nueva Alemania de posguerra.

### 2.3. Transporte público vs. Transporte privado

También la escena de apertura nos habla del significado de los servicios públicos -como una forma de presencia estatal- a través de un tranvía que toma el protagonismo de la escena y, además de las vías del metro anteriormente comentadas, un grupo de peatones cruzando la calle. La fijación y definición de este escenario pone en primer plano la importancia de lo público y lo social en oposición a la representación que se hace de los barrios del oeste: una mayor presencia de vehículos privados y motocicletas y, como se aprecia a medida que avanza la película, un entorno con más lujo que se convierte en el lugar del cual surgen las principales amenazas para los jóvenes del este<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> “Aparentemente han acumulado riqueza a través de la actividad criminal para permitirse su propio coche, una marca asociada al legado nazi como *el coche del pueblo*. Mientras que los coches son omnipresentes en Berlín Occidental -una referencia inconsciente a un oeste lleno de nazis y delincuentes-, el empleo del vehículo en el este está limitado a la policía” (Heiduschke, 2013: 67).

Tal y como planteábamos al inicio de este texto, los autores Klein y Kohlhaase pertenecían al grupo de cineastas que querían contribuir a la mejora de Alemania Oriental. Siendo conscientes de sus limitaciones, querían reflejar la idea de que la propiedad privada no necesariamente mejoraba la vida de los ciudadanos, sino que podía ser fuente de individualismo y criminalidad, y que una sociedad igualitaria sólo podía conseguirse a través de una idea arraigada de comunidad.

Además de por la existencia de servicios públicos, la presencia estatal se puede observar en la película a través de la policía. Estos sustitutos parentales son responsables de educar a una generación que ha quedado *huérfana* -más o menos literalmente- y cuya tarea no consiste tanto en castigar como en cuidar, en hacer de ellos mejores personas, puesto que viven en la Alemania que fue considerada *mejor*.

## 2.4. Seguridad vs. criminalidad

Siguiendo esta lógica comparativa, la recurrente aparición de la policía en *Berlín - esquina Schönhauser* se traduce en una mayor seguridad, en la idea de una ciudad en la que no existe prácticamente el crimen, y donde lo más grave que hace su generación más joven es romper una farola. En un continuo empleo de escenas que comienzan con el cruce de sectores, donde vemos a los protagonistas ir del este al oeste -y viceversa- de manera sistemática, se afianza la idea del origen de los problemas de estos jóvenes: contrabando, robo de pasaportes, presencia de armas, etc. Klein emplea de manera repetida el recurso de indicar que se deja un sector y se entra en otro, de dónde vienen los personajes y a dónde se dirigen; y estos cambios constantes de escenario -y en consecuencia, de sector- se van a traducir en repetidos puntos de giro narrativos y complicaciones en la trama. A pesar de la libre circulación que había entre los sectores en el Berlín previo a 1961, la película quiere marcar, como una suerte de umbral, esa diferencia, fijar escenarios y definir fronteras imaginarias que adquirieron con el tiempo un mayor peso simbólico y político.

A través de todos estos elementos, va permeando la idea de que el oeste es un lugar hostil, peligroso y lleno de amenazas para una generación joven que está aún aprendiendo y que necesita de la presencia estatal en casi todos los ámbitos de su vida para encontrar su camino en la sociedad de esta “nueva Alemania”.



### 3. Construcción del paisaje musical y sonoro de Berlín Occidental

#### 3.1. Construcción musical de la ciudad occidental

En parte como consecuencia del hecho de que en los territorios occidentales de la Alemania de posguerra no se permitió a los alemanes producir ni distribuir su cine durante un tiempo, hubo una abrumadora presencia de Hollywood y de todo lo que tenía alguna vinculación con la cultura estadounidense. De la mano de la fascinación por el cine de los rebeldes, su estética y su forma de moverse, el consumo de productos musicales se fue orientando cada vez más hacia el *rock 'n' roll* o el *jazz*. En un primer momento, el origen de estos elementos culturales se debió a la presencia de productos traídos por los soldados estadounidenses enviados a Berlín Occidental a partir de la ocupación o durante los meses del bloqueo de 1948.

La realidad es que Berlín Oeste, con una innegable carga simbólica como isla de democracia, era un escaparate a una potente cultura del entretenimiento, siendo incluso para los jóvenes que vivían allí, una fuente de amenazas. En el verano de 1956, una serie de revueltas se originaron en la ciudad occidental “dando credibilidad a la idea de que la cultura que se estaba importando de Estados Unidos dañaba la sociedad alemana” (Feinstein, 2002: 53). La producción de la película *Teenage wolfpack* se vio afectada e incluso las autoridades de Alemania Oriental se inquietaron ante la idea de que sus jóvenes fuesen al cine al oeste con tanta frecuencia. Así, el gobierno de Alemania del Este decidió actuar intensificando su propaganda respecto al *rock 'n' roll*, personificado en la figura de Elvis Presley:

Su ruido no es otra cosa que una “expresión de impetuosidad” que refleja el “anarquismo de la sociedad capitalista”. Estos ataques hacia la música de Elvis [...] fueron parte de una importante misión para exponer las obras degeneradas del enemigo de clase. En 1959 Ulbricht denunció “el éxtasis de Presley al cantar” con la prensa de Alemania Oriental ridiculizando el género *rock 'n' roll* como un símbolo del arsenal psicológico de la OTAN” (Kaldewey, 2020: 111-112).

De igual modo, la forma de bailar fue interpretada como el producto “de una sociedad capitalista degenerada” (Giensdorf, 2013: 37), de manera que las autoridades trataron de buscar una alternativa socialista al decadente baile occidental. Se creó así en 1958 el baile denominado *Lipsi*, con el objetivo de afianzar una serie de pasos y un vocabulario propio de Alemania Oriental, una forma de identi-

ficarse con ciertos valores de su identidad nacional (Giensdorf, 2013). La tendencia para muchos compositores de esta Alemania del Este fue entonces desvincularse de la composición de música vocal para dedicarse a la composición de música instrumental, considerada más “realista” y, sobre todo, desvinculada de posibles líneas políticas (Hermand, 2000).

### 3.2. Elementos sonoros del discurso cinematográfico

La idea de que ambas ciudades se plantean como antagonistas a lo largo de la película, se enfatiza también desde el propio diseño del paisaje sonoro. Heiduschke (2013), además de comentar aspectos vinculados a la iluminación u otros elementos visuales del discurso, profundiza en aspectos diegéticos del sonido: “cuando la cámara indica el cruce desde el sector democrático (esto es, Berlín Oriental) hacia el sector francés (Berlín Occidental), el sonido cambia inmediatamente pasando del timbre de una bicicleta al claxon de un vehículo” (Heiduschke, 2013: s67).

El paisaje sonoro de Berlín Occidental, en algunas escenas planteado de manera más sutil que en otras, resulta más ruidoso e incluso molesto en ocasiones, enfatizando la idea de lo hostil y amenazante. Así, se construyen tres diferentes niveles sonoros del discurso vinculados a los elementos de la historia:

- En relación al transporte de la ciudad. No sólo se establecen conexiones significativas entre el concepto de propiedad privada, lujo y decadencia en el oeste, sino en la traducción sonora de esos elementos. Más tráfico, más claxons y más ruido definen una ciudad incómoda que debe invitar a estos jóvenes a elegir Alemania Oriental como un “hogar verdadero [...] era necesario identificarlo con un lugar de pertenencia y entenderlo como un refugio seguro” (Heiduschke, 2013: 63).

- En relación a la construcción de los personajes protagonistas y la definición de sus gustos musicales. Las manifestaciones musicales de Berlín Occidental permeaban con facilidad hacia la zona oriental (y no tanto a la inversa, ya que eran los jóvenes del este los que iban al otro lado de la ciudad a trabajar). Ejemplos como el *rock 'n' roll* o el *Boogie-Woogie* eran, en cierta medida, exportados al este de la ciudad. En una de las escenas de *Berlín - esquina Schönhauser* podemos ver a los jóvenes protagonistas disfrutar de uno de estos bailes bajo las vías del metro de Eberswalder Strasse.

· En relación con el proceso de reconstrucción (*Wiederaufbau*). El centro de Berlín Occidental es peligroso por la presencia de bombas encontradas al remover la tierra. Así se enfatiza la sensación de inseguridad con el ruido de las excavadoras, la sirena y la explosión del proyectil.

A modo de corolario, la escena que encapsula muchos de los elementos descritos hasta ahora acerca de lo que significaba Berlín Occidental respecto a Berlín Oriental se desarrolla en el contexto de trabajo de uno de los protagonistas. La acción comienza en la estación de Zoologischer Garten (estación principal de trenes de Berlín Occidental) donde un vendedor del periódico el *Telegraf* anuncia: “¡Armas nucleares para el Ejército Federal! ¡55 millones para rearme!” (Kohlhaase, 1957). Es en este escenario, donde uno de los jóvenes orientales se encuentra con sus contactos para el contrabando de pasaportes y dinero ilegal. Al salir de la estación, vemos en segundo plano la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo, haciendo, como se explicó anteriormente, una referencia al pasado imperialista alemán y a la destrucción que dejó la segunda guerra.

A continuación, en primer plano, una enorme excavadora devora un territorio que ya había sido destruido previamente por los aliados. En este escenario de tierra, escombros y rugido de máquinas, un lugar irreconocible y ajeno a ellos, trabaja otro de los protagonistas. Uno de sus momentos de descanso se ve interrumpido por los gritos de otro trabajador que ha encontrado una bomba bajo la tierra. Y como parte del contexto de miedo y confusión, se activa una sirena que advierte del peligro. La escena finaliza con la explosión del proyectil generando el caos en el lugar de trabajo.

Así, vemos que la escena concentra aspectos ya comentados a lo largo del texto, que, tanto a través de elementos sonoros y visuales, se plantean como la principal amenaza para el mundo oriental: conexión con el pasado imperialista, reductos y continuidad del pasado nazi, amenaza en el rearme e interés por las armas nucleares, contexto de criminalidad e inseguridad en el que se mueven los jóvenes. Se trata además de insistir en la idea de que esa zona de la ciudad fue destruida por los aliados, de manera que la bomba que se encuentra procede de un bombardeo británico o estadounidense. Sin embargo, la elección de este lugar para el desarrollo de la historia responde a motivos ideológicos de sus autores, ya que en escenarios como la Puerta de Brandeburgo o el bulevar Unter den Linden -lugares que quedaron en zona oriental tras el reparto-, el riesgo de encontrar bombas de la segunda guerra era entonces igual de elevado.

En última instancia, la tensión representada en la escena puede responder en cierto modo, y quizá de manera inconsciente, al clima político que se estaba viviendo en Europa esos años y al miedo generalizado a una guerra nu-

clear a principios de la década de los '60. A finales de los '50, la tensión entre el mundo oriental y occidental fue a más culminando en la construcción del muro de Berlín en agosto de 1961, seguida del enfrentamiento de tanques sólo dos meses más tarde, la crisis de los misiles de Cuba en 1962 o el asesinato de J. F. Kennedy en noviembre de 1963.

#### 4. Conclusiones

*Berlin - esquina Schönhauser*, casi un precedente de lo que iba a llamarse el *Alltagsfilme* (el cine del día a día) (Feinstein, 2002), queda profundamente arraigado en la idea de lo ordinario. La vida en el este es tranquila, estable y sin amenazas. Y por encima de todo -algo que en última instancia hará el muro a partir de 1961- ha de protegerse de lo que queda al otro lado de la frontera. Así, Berlín Occidental es el *otro*, estableciéndose así Berlín Oriental como la patria, el hogar, lo propio.

Tanto en la película como en la realidad, ciudades y repúblicas se fueron definiendo por oposición: una existe en cuanto que existe la otra, afianzando sobre todo que una es lo que no es la otra. Volviendo así a la idea de *Donde no estamos nosotros están nuestros enemigos*, esta diferencia no puede ser solo territorial o política, sino urbanística, cultural e identitaria.

Aun así, a pesar del intento de mostrar el oeste como un lugar lleno de peligros y hostilidades, como la ciudad perfecta en la que dejarse influir por las corrientes capitalistas y degeneradas de Estados Unidos, Klein y Kohlhaase quieren decir que Alemania Oriental es todavía un país imperfecto, con sus errores y carencias. Pero a pesar de ello, es el proyecto por el que merece la pena apostar, una sociedad socialista como el camino mejor para el ciudadano alemán tras 1945. Ante el planteamiento, acuñado en primera instancia por las autoridades del SED, de que Alemania Oriental era la Alemania *mejor*, se constituyó como heredera de los valores puramente alemanes, externalizando de su historia el pasado nazi y definiéndose como un estado anti-fascista que no había tenido nada que ver con el Tercer Reich.

Los años '50 fueron efectivamente años difíciles para Alemania del Este. Una joven república que acababa de nacer tenía que construir sus estructuras políticas, sacar adelante un nuevo estado y educar a una nueva generación en la órbita del socialismo. Pero se enfrentaba a peligros reales de influencia cultural de manera mucho más manifiesta en Berlín que en otras ciudades alemanas. A pesar de los intentos de las autoridades de crear una República Democrática, el país se desangraba a principios de la década de los '60. Las fronteras, a pesar de estar aún abiertas, se iban definiendo y materializando cada vez más. E iró-

nicamente, la libre circulación y la posibilidad de trabajar en el otro lado, acabó siendo uno de los principales motivos para el cierre de las fronteras. Podríamos casi afirmar que, en este juego de opuestos creado entre el este y el oeste, cuando los espacios simbólicos y culturales fueron afianzados y las *otredades* claramente definidas, se decidió sellar la frontera real. El muro de Berlín en 1961 fue la culminación -y no la causa- de este imparable proceso de divergencias.

## 5. Bibliografía

- Eichinger B. (2009). Vorwort: Die DEFA- Visionen, Realitäten und die Mühen der Ebenen. En Eichinger B. y Stern (F.), *Film in Sozialismus – die DEFA*, Mandelbaum Verlag.
- Feinstein, J. (2002). *Triumph of the ordinary: Depictions of daily life in the East German Cinema, 1949-1989*. The University of North Carolina Press.
- Giensdorf, J. R. (2013). *The body of the people. East German dance since 1945*. University of Wisconsin Press.
- Heiduschke, S. (2013). *East German Cinema. DEFA and Film history*. Palgrave Macmillan.
- Heinsohn, B. (2012). June and 30 August 1957: *Jonas and Berlin – Ecke Schönhauser* Link Urban Reconstruction to National Cinema in Both
- West and East, en Kapczinski, J. M. y Richardson, M. D., *A new History of German Cinema*, Camden House.
- Hermand, J. (2000). Attempts to establish a socialist musical culture in the Soviet occupation zone and the early German Democratic Republic, 1945-1965. En Larkey, E., *A sound legacy? Music and politics in East Germany*, American Institute for Contemporary German Studies, University of Maryland.
- Kaldewey, H. (2020). *A people's music. Jazz in East Germany 1945-1990*, Cambridge University Press
- Klein, G. (Director) (1957) *Berlin Ecke Schönhauser*. [Película]. DEFA.
- Kohlhaase, W. (2005). Zeitzeugengespräche: Wolfgang Kohlhaase, en Edición en DVD de *Berlin Ecke Schönhauser*. Icestorm Entertainment.
- Layne, P. (2020). Halbstarke and Rowdys: Consumerism, Youth Rebellion, and Gender in the Postwar Cinema of the Two Germanys. *Central European History*, 53(2)
- Wolfgram, M.A. (2007). *Gendered border crossings: the films of division in divided Germany*. *Symplokē*, 15(1/2)