

¿ADIÓS AL AYER?

ELABORACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PASADO, EXPERIENCIA Y MEMORIA

Jordi Maiso

“DAS GRAS NOCH
MÜSSEN WIR
AUSREISSEN DAMIT
ES GRÜN BLEIBT”
(Heiner Müller, 1979)

El presente texto pretende indagar cómo el medio cinematográfico puede contribuir a los procesos sociales y colectivos de elaboración del pasado. Se trata de un objetivo modesto en el marco de las relaciones entre industria cultural y memoria, pero al mismo tiempo su temática no es insignificante en una sociedad mediática y audiovisual que hace del entretenimiento uno de sus factores principales de integración y reproducción social, y con frecuencia subordina a su lógica los procesos de formación de opinión o de discusión de temas socialmente relevantes. Para este análisis voy a reivindicar el pensamiento de Theodor W. Adorno, ya que -pese al consenso académico en torno a que la obra benjaminiana ofrece un arsenal teórico más potente para plantear la relación entre cine y memoria- considero que los fragmentos de estética y sociología del cine dispersos en la obra adorniana¹ ofrecen un material irrenunciable para todo acercamiento al cine en el marco de una teoría crítica de la sociedad, que hasta ahora no ha sido tan aprovechado -ni tan neutralizado- como el que se ofrece en el pensamiento de Benjamin.

Cuando, a finales de los años cincuenta, Adorno introdujo en Alemania la discusión sobre la elaboración del pasado en el marco del silenciamiento del nacional-socialismo en la República Federal del milagro económico, definió dicha elaboración del pasado como una ruptura del hechizo de dicho pasado a través de una conciencia clara.² Se trataría de ver cómo puede contribuir a ello el cine, bien sea desbloqueando la

discusión sobre un cierto pasado, cuestionando los consensos establecidos o dando un nuevo uso al material de archivo que permita un nuevo acceso a lo acontecido. A partir de 1945, numerosas películas han intentado aportar modelos de construcción de la memoria y presentar un material audiovisual mediante el cual confrontar al espectador y a la sociedad con diferentes formas de pasado reprimidas o silenciadas. Mi argumentación se centra en que el elemento decisivo para que el medio cinematográfico pueda contribuir a una elaboración del pasado significativa depende del papel que la película concede a la experiencia del espectador, de cómo le posiciona ante lo representado, tanto a nivel individual como colectivo. Sin embargo la inserción de la producción y el consumo del cine en la totalidad social, que la restringe a la esfera del tiempo libre y el consumo, supone un indudable obstáculo para que el medio pueda promover una experiencia en sentido enfático. El modelo cinematográfico que se ha impuesto socialmente se basa en una combinación de palabra, sonido e imagen en la que todas se funden para dar lugar a una combinación homogénea que se limita a registrar la superficie de la realidad social y no a revelar los conflictos que la subyacen³. El resultado es un cine pseudorrealista que tiende a negar a su espectador y se limita a narrar historias de destinos individuales. Por ello, la idoneidad del cine como memoria depende de las estrategias estéticas que cada película adopte para representar el pasado y para confrontar al público con un momento histórico que ya no es el suyo.

Dentro del marco del cine como medio audiovisual productor de memoria colectiva, me centraré en los intentos de elaborar el pasado de la República Democrática Alemana, y especialmente en el régimen de vigilancia y represión instaurado por su Ministerio de Seguridad Estatal, más conocido como la *Stasi*. Mi objetivo es realizar un análisis que confronte las estrategias estético-políticas de enfrentamiento con el pasado de dos películas recientes: *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmack, Alemania 2006) y *Por amor al pueblo* (*Aus Liebe zum Volk*, Eyal Sivan y Audrey Maurion, Alemania-Francia 2004). Mi tesis es que *La vida de los otros* ofrece un enfrentamiento con el pasado de la RDA y la *Stasi* que, más que romper su hechizo, lo perpetúa. Las causas de lo ocurrido no son aclaradas, y entre dicho pasado y nosotros se traza un cordón sanitario que pretende que los conflictos sociales y los abusos del poder que en ella se muestran son exclusivos de un momento histórico ya superado del que hoy nos encontramos a salvo. Su objetivo es simplemente legitimar el estado del mundo mostrando una racionalidad en el curso de la historia que

ha llevado hasta el presente, y hacerlo de forma cómoda, digerible, y políticamente correcta.

Lo que pretendo a continuación es realizar una crítica de la ideología de la industria de la cultura, pero no desde un punto de vista sociológico, sino desde la inmanencia de la forma cinematográfica como forma potencialmente estética, ya que las insuficiencias de la película están indisolublemente unidas a su estrategia formal, diegética y cinematográfica, que opera de acuerdo con el manual estandarizado del cine clásico hollywoodiense -cuyo apogeo histórico en los años cuarenta y cincuenta supuso el material en que se basa la crítica adorniana al cine sometido al yugo de la industria de la cultura. El peligro estriba en que tal dispositivo cinematográfico, que oculta sus presupuestos técnicos y materiales y su carácter de imagen construida, niega la condición real del espectador, intentando presentar su posición como natural y espontánea, facilitando el acceso de una manipulación ideológica inconsciente. Por lo demás pretendo combatir el concepto de divulgación histórica y de cultura humanizadora que subyace a esta película y contraponerla al modelo de *Por amor al pueblo*, a mi juicio mucho más fructífero y acertado⁴.

A primera vista, se podría objetar a este planteamiento que estoy confrontando las estrategias de una película para el gran público (caso de *La vida de los otros*) con las de otra con ambiciones “artísticas” o “experimentales” (*Por amor al pueblo*), y que por tanto ambas tienen márgenes de acción distintos. Sin embargo, la tajante división entre un cine para el gran público y un cine artístico me parece inaceptable: por legitimadora y por reaccionaria. De ella se seguiría que todos estaríamos satisfechos con un modelo de producción que suministrara arte para las elites y *kitsch* para las masas. Como señaló Adorno, la cultura acabaría completamente neutralizada si se instalara en esta cómoda antítesis, según la cual la basura de un extremo se vería legitimada por la calidad de su opuesto, y el aislamiento de la “alta cultura” se legitimaría en el arraigo popular de su contrario⁵. Las trampas que encierra el instalarse en dicha contraposición se vuelven transparentes si se tiene en cuenta que, hasta el estreno de *La vida de los otros*, el discurso de la elaboración cinematográfica del pasado de la RDA apenas había tenido repercusión. Pese a que *Por amor al pueblo* -estrenada dos años antes- había sido bien acogida por la prensa y la crítica, sólo con la película de Florian Henckel von Donnersmack comienza a hablarse de un vuelco en el enfrentamiento con el pasado de la RDA⁶, que hasta entonces se había basado en la comedia de películas como

Sonnenallee y *Good Bye Lenin!* (en las que el chiste provenía de lo gracioso del atraso y la inferioridad tecnológica y mercantil de unas sociedades del este que basaran su utopía socialista en el desarrollo de la tecnología) y que habían permitido el surgimiento de la *Ostalgie*⁷. Incluso la clase política se ha sumado -de forma no poco sospechosa- a los entusiasmados elogios al valor de la película para confrontar al espectador con el pasado: el ministro de cultura orquestó un preestreno del film para todos los miembros del Parlamento, y senadores de educación de los principales partidos promueven que se proyecte en los institutos alemanes como complemento a las lecciones de historia.

El valor pedagógico específico que sus partidarios reconocen en la película reside en que ésta divulga una comprensión de la historia, pero además es entretenida, engancha. Su construcción es “eficaz”, porque muestra los “hechos” de una manera convincente y que “corta la respiración” (palabras del ministro del SPD Wolfgang Thierse). Por tanto, lo que prensa y clase política estiman en la película es que ésta plantea un modelo de memoria fundamentalmente emocional basado en la forma del melodrama: uno se enfrenta con el pasado a partir de la identificación con los personajes -el escritor Georg Dreyman y el oficial de la Stasi Gerd Wiesler-, pero bajo esa trama dramática que engancha, uno tiende a olvidar que esa “representación de la historia” es una narración ficticia, y la eficaz explotación de los afectos del espectador hace que lo que se cuenta en la película se tome como una verdad inmediata, como una experiencia emocional de los horrores en ella narrados lograda mediante la identificación. La “comprensión” del pasado derivaría de esa emoción interiorizada, mal sublimada y sin elaborar. La puerta a la manipulación propagandística quedaría así abierta de par en par. Por ello, a quienes alaban *La vida de los otros* como una elaboración del pasado divulgativa y digerible para el gran público, quisiera confrontarles con el concepto rebajado de experiencia que subyace a su comprensión de la “divulgación”. La diferencia decisiva en este punto es aclarar qué puede entenderse por cine social y político, y si es posible hablar de un *compromiso de la forma cinematográfica* con la memoria.

En la miseria estética de nuestras sociedades, la cuestión de si una película tiene un significado social, político o promueve un enfrentamiento con el pasado, se reduce a una cuestión de contenido. Particularmente en el cine, pero es un problema general, el grueso de la sociedad percibe la forma como algo natural, transparente, un mero vehículo de significado que deja intacto a éste en su transmisión. Las afirmaciones de

Rivette o Godard de que el *travelling* es una cuestión moral o de que no se trata de hacer películas políticas, sino de hacerlas políticamente, apenas han encontrado continuidad en unas sociedades audiovisuales basadas en una aceleración y una saturación de imágenes en las que tales posiciones resultarían más necesarias que nunca. Por ello la discusión sobre la elaboración cinematográfica del pasado debe jugarse ante todo en el terreno estético y formal; es decir: en cómo se posiciona al espectador frente a la representación de dicho pasado. El planteamiento que sólo toma en consideración que la película presenta un tema históricamente relevante a una cantidad elevada de público asume un modelo de elaboración del pasado en el que la comprensión de democracia es meramente cuantitativa, y su argumentación, cómplice del poder político y económico, es populista. Al fin y al cabo, “la constitución del público [...] es una parte del sistema, no su disculpa”⁸.

Por ello quisiera centrarme en un pequeño análisis de *La vida de los otros* y los presupuestos que llevan a aceptarla o rechazarla como una elaboración válida del pasado. Tanto la productora de la película como los defensores de su valor divulgativo esgrimen una y otra vez el argumento de su supuesta *autenticidad*. Con ello se pretende aludir a la labor de documentación que ha precedido y acompañado su realización (y que, pese a ello, no la ha librado de errores y exageraciones de bulto). De hecho, la propia película comienza con un texto que aclara que lo que se va a ver es historia⁹, el cuaderno de prensa que la acompaña no tiene problemas en utilizar tecnicismos y citar párrafos del derecho penal de la RDA en los que se permite la “vigilancia conspirativa de personas sospechosas”; asimismo, dicho cuaderno de prensa reitera las conversaciones del realizador con funcionarios y colaboradores informales de la Stasi, así como el asesoramiento de especialistas como el profesor Manfred Wilke de la Freie Universität zu Berlin. Finalmente, está la cuestión de la escenificación: desde el estreno del film, el director Henckel von Donnersmack y su productora han insistido sin cesar en la autenticidad de las localizaciones en que se desarrolla la trama y de los aparatos de vigilancia utilizados en el film como verdaderos instrumentos de la Stasi; incluso los propios actores, en tanto que antiguos habitantes de la RDA, se han presentado como prueba la *autenticidad* del film en su acercamiento al pasado.

Sin embargo no está claro adónde puede llevar este fetichismo historicista en su culto de lo auténtico. Incluso si la película lograra efectivamente duplicar la superficie empírica de la RDA “tal y como fue”, parece que no iríamos demasiado lejos. Es bien

conocida la cita de Brecht según la cual una foto de una fábrica de AEG dice bien poco sobre el tipo de cosas que suceden en ella, sobre su valor histórico o social. Sin embargo, la única *autenticidad* digna de ser tenida en cuenta sería aquella que revelara un sentido social y político. De lo contrario se desemboca de nuevo a la *Ostalgie*, en la producción de una “segunda aura” que revestiría la realidad cotidiana de la RDA con una suerte de neblina mística de sentimentalidad y romanticismo¹⁰. En efecto, en su fijación por lo vacío de las calles, lo austero de las vestimentas y el melancólico gris de las casas deterioradas, la película despliega una manifiesta fascinación por el halo melancólico de la economía de la escasez de la RDA¹¹. Como dijera Adorno, esto sería simplemente sintomático de la capacidad de la industria de la cultura para divinizar la realidad fotografiada a través de su duplicación en la imagen¹². Pero por lo demás, y esta es la clave, esta exactitud al detalle en la reproducción de la realidad fenoménica, al igual que todo el trabajo de documentación, queda reducida a mero trasfondo de la narración de dos destinos individuales que deben suscitar una identificación emocional. Lo particular del cine narrativo es que la escenificación se convierte en el trasfondo de un montaje de desglose en el que la eficacia narrativa jerarquiza y domina lo visible registrado por la cámara para supeditarlo a la narración. En el fondo, se trata de cuestionarse hasta qué punto puede tener un valor histórico una película melodramática que se resigna a quedar sujeta a las rígidas convenciones narrativas y cinematográficas estandarizadas.

En efecto, para poder establecer una comunicación rápida y efectiva con los espectadores, el cine narrativo necesitaba desarrollar un lenguaje que permitiera “la ordenada disposición de las cosas y de un mundo comúnmente percibido por todos”¹³. Sólo a través del establecimiento de un marco de percepción homogéneo podía aspirar el cine a hacerse fácilmente consumible y a transmitir información a través del establecimiento de unos códigos de relaciones obvias. La industria se ocupó de imponer esta visión del mundo, basada en que los medios heterogéneos que componen el cine fueran percibidos unitariamente y los fragmentos visuales que constituyen su imagen se fundieran en una apariencia de continuidad basada en nexos causales (camuflaje de los cortes y cesuras en los *raccords* basados en la continuidad de la acción y la continuidad de la mirada). El elemento clave en relación con la producción de memoria de que es capaz este cine es precisamente esta insistencia en la linealidad temporal, que se establece como “columna vertebral de la dramaturgia”.

En efecto, en el cine narrativo, la narración se basa en una mecánica de encadenamiento causal apoyada en la idea de progresión. Las diferentes escenas del film se enlazan de manera verosímil de acuerdo con este ideal, formando una linealidad irreversible: “En este dispositivo no se puede entrever otra lógica que el desvanecimiento sucesivo de los instantes de la diégesis a medida que van desapareciendo una tras otra todas las imágenes”¹⁴. Por tanto, la película narrativa tradicional está construida sobre la lógica lineal de un desfile cuya progresión continua no deja lugar para el conflicto, anula (*aufhebt*, también en el sentido hegeliano de superación) lo ya acontecido y lo condena al olvido; por eso en realidad lo único que cuenta en estas películas es el final. Toda la experiencia cinematográfica del cine de consumo rápido se reduce por su propia constitución formal a ver cómo acaba la historia, lo cual hace un flaco favor a la elaboración del pasado y a la construcción de la memoria –y, como veremos, en el caso de *La vida de los otros*, dicha progresión es especialmente desacertada. Así es como se construye la mirada del espectador que hoy se considera como natural y se celebra como “lenguaje universal del cine”; su peligro evidente es que implica una estandarización del gusto y una reducción estructural de la capacidad de percepción y de experiencia del público, que condena a los receptores a una posición pasiva e infantil.

Por lo demás, el realismo cinematográfico que así se comporta es falso porque, pese a que consiga registrar la superficie empírica de la realidad, no es consciente de sus propias posibilidades como medio, de sus propias fuerzas productivas, que permanecen ahogadas bajo las relaciones de producción de la industria de la cultura. La clave para ello es algo tan básico como el montaje, que se convierte en la corrección del poder de seducción de la mera fotografía de la realidad¹⁵. Es el montaje -que para Adorno surge como antítesis a todo arte saturado de emotividad- lo que permite romper la identidad inmediata de los diversos elementos que componen el cine sonoro (imagen, palabra, sonido, guión, interpretación y fotografía) y aprovechar su heterogeneidad para penetrar esa superficie de lo visible, para hacerla saltar. En definitiva, el montaje no es sino la negación de la síntesis de los diferentes medios que constituyen el cine, en el que se incluyen también fragmentos de realidad y de historia. No en vano fue Eisenstein, el gran teórico del montaje -y pese a todo uno de los más conservadores entre los realizadores soviéticos de los años veinte-, quien se propuso filmar la estructura de la sociedad del intercambio en una versión cinematográfica de *El capital*. Como se puede

ver en el procedimiento radical de *Por amor al pueblo*, un uso consecuente del montaje permite, si no mostrar, por lo menos si *expresar* las estructuras y conflictos que subyacen al mundo empírico cotidiano. Si el cine no puede aspirar más que a registrar la superficie de lo real, se trata de hacer emerger todo a dicha superficie. Así es como el medio cinematográfico puede intentar penetrar en el núcleo de la historia y sus conflictos irresueltos: yuxtaponiendo materiales textuales, visuales y sonoros, disponiéndolos de tal manera que sea posible hacerles hablar.

En cambio, el cine narrativo se conforma con la posibilidad de penetrar la superficie de lo visible a través del psicologismo, que le permite narrar historias individuales, y favorecer así subrepticamente la identificación del espectador. Sin embargo, como se aprecia en el caso de *La vida de los otros*, es precisamente esta fijación en el psicologismo lo que impide que la película llegue a plantear un discurso social, histórico o político relevante. Pocos fueron tan agudos como Adorno a la hora de captar estas limitaciones del cine sonoro narrativo, que se limita a registrar la realidad inmediata del caso individual y fracasa a la hora de establecer la mediación con la totalidad: “Incluso el director de cine radical que quisiera describir procesos económicos decisivos, como, por ejemplo, la fusión de dos consorcios industriales, no podrá hacerlo de otra manera que mostrando a los amos en la oficina, en la sala de reuniones o en la villa. Incluso si al mismo tiempo los desenmascarase como bestias, su bestialidad quedaría sancionada como cosa de individuos y tendería a aligerar la bestialidad del sistema tal y como sus asistentes la practican”¹⁶.

Es decir, la insuficiencia de este modelo de cine narrativo-psicológico, y muy particularmente en el caso de *La vida de los otros*, es que hace pasar la experiencia individual inmediata como lo más real. En el terreno socio-político, esto se traduce en que sólo es capaz de mostrar relaciones de poder y dominación como cuestiones de motivación humana individual. Como la película misma, la política y la historia pasan a ser una cuestión de decisión individual basada en emociones subjetivas. Recordemos el caso concreto de la película: el aparato de vigilancia y represión del Ministerio de Seguridad Estatal se pone en marcha para vigilar al escritor Dreymann única y exclusivamente porque el ministro de cultura tiene un interés erótico en su compañera, la actriz Christa-Maria Wieland. Para Wiesler, el capitán de la *Stasi* cuya transformación psicológica es el tema principal de la película, es la crisis de fe en las personas que dirigen el socialismo realmente existente de la RDA (tras la escena de los

chistes en la que su jefe, que oculta de forma oportunista el uso personalista de los servicios secretos por parte del ministro, compara al presidente Honecker con un teléfono al que habría que colgar después) lo que le hace ver su desamparo personal en tanto que vigilante de “vidas de otros” y “traicionar” a su Estado para salvar el destino del escritor Dreymann. En el caso del propio escritor, es el coraje de su compañera a la hora de rechazar su cita sexual con el ministro a pesar de las consecuencias que ello pueda tener para su carrera -insisto: es esto, y no una idea de justicia política- lo que le lleva a movilizar las emociones por el suicidio de su director de escena y amigo y escribir un artículo en la prensa occidental criticando el silenciamiento del elevadísimo índice de suicidios en la RDA. Es decir, lo más parecido a la acción política que se presenta en la película está motivado por la esfera de los sentimientos individuales de los actores, por frustraciones individuales y líos de faldas. Las relaciones reales de poder son irrelevantes para la causalidad que rige la acción del film. El interés exclusivo de la industria de la cultura por la psicología individual -terreno de los sentimientos y las “virtudes pequeñas” (E. Burke)- reside en que esta es precisamente la esfera del consumo: la única que le interesa reproducir a dicha industria. Por ello, si bien los individuos nunca han tenido menos capacidad de acción que hoy, cuando la socialización total les impone adaptarse a los imperativos de la reproducción económica, se trata de imponer la ilusión de que ocurre lo contrario. Precisamente el momento en que más efectivamente se realiza la aniquilación del individuo es cuando más se proclama la ideología del individualismo. Al fin y al cabo, aún somos libres de elegir entre consumir una marca u otra, si bien es el propio consumo lo que ha debilitado al yo haciendo depender toda la economía libidinal del acto de consumir. La identificación con los personajes no busca ser más que una compensación para ese yo debilitado, que contempla impotente la disminución de su ideal del yo, que es sustituido por un yo de masas¹⁷.

Pero si el psicologismo con que opera *La vida de los otros*, como buena parte del cine de *mainstream*, es ideología, es ante todo porque “convierte mágicamente la forma individualista de la socialización en una definición extrasocial, natural, del individuo”¹⁸. Por ello lo único que queda de la individualidad de los personajes se reduce a una acción guiada visceralmente por impulsos y pasiones sentimentaloides. Y por ello también la evolución psicológica del capitán Wiesler tiene lugar sin mayores tensiones ni contradicciones, como si fuera tan sencillo superar la socialización de un agente de la

Stasi en la que se ha constituido el sujeto viviente que encarna el personaje. La psicología individual es soporte de las determinaciones sociales que la marcan, la individuación es un proceso histórico y social. En ello es mucho más realista el procedimiento de sincronización de imágenes y texto de *Por amor al pueblo*, en que, cuando el Capitán S. narra su experiencia del desmoronamiento del sistema de la RDA en otoño de 1989, afloran las contradicciones de su discurso y de su propia convicción en el socialismo real, y la superposición de las imágenes nos muestra cómo el sujeto atrapado entre sus propias contradicciones -que son las del sistema objetivo- tiene que recurrir constantemente a mecanismos psicológicos de defensa y autojustificación.

Sin embargo, el capitán Wiesler no tiene mayores problemas para abandonar sus creencias: está con los buenos; es decir, con nosotros. En la lógica de progresión que rige el discurso narrativo de la película, el final está marcado por el *kitsch* de la reconciliación, forjando con medios estéticos una comunidad de sacrificio alemana (simbolizada en la muerte del personaje de la actriz Sieland -curiosamente única mujer de la película), y eludiendo toda posible irritación¹⁹. La acción del capitán Wiesler para con el escritor Dreyman le redime en el discurso interno de la película. Nadie necesita ya acordarse de todas las víctimas que su carrera ha podido acumular hasta llegar a ese momento: lo que el director está buscando es un nuevo caso Schinder à la Spielberg, con la particularidad de que en este caso ni siquiera puede esgrimir el pretexto de que la anécdota del hombre de buen corazón con el que se excusa la totalidad sea un caso históricamente real -de hecho, es tan poco históricamente real como que los dos casos conocidos de traición dentro de la Stasi acabaron en pena de muerte. Nunca fue tan válida la advertencia adorniana del caso individual que, pretendiendo representar al todo, se convierte en coartada del mismo²⁰. Por su lógica de construcción del relato -que impone un discurso sobre la RDA con violencia y desde fuera-, la película se consume en un marasmo emocional que dice poco o nada de la represión estatal en la RDA, de las condiciones de su hundimiento o de las relaciones entre los artistas y el partido. Subproductos como *La vida de los otros* no suponen ninguna aportación significativa para una elaboración del pasado, sino que se limitan a confirmar vagas ideas sobre los Estados totalitarios y a reforzar en el público patrones de reacción conformes con el poder vigente. Por ello no se puede esgrimir tampoco el argumento de su éxito de público, ya que la película satisface a la perfección la máxima de un pasado plano y digerible, acorde con la lógica del *entertainment* y la consigna de que “quien no se

detiene en pensamientos inútiles, no vierte arena en el engranaje”²¹.

Al final, la acción de *La vida de los otros* no trata de realidades históricas y políticas, sino que simplemente insiste en la moralina de que “hay que ser bueno”. Así lo confiesa el propio realizador, Florian Henckel von Donnersmack: “Cada hombre tiene la posibilidad de decidirse, cada uno puede intentar ser bueno -también un oficial de la Stasi convencido de la idea del socialismo. Cuando este oficial llega a la conclusión de que hace algo malo, yo quisiera que tuviera la fuerza de corregirse. Este deseo da expresión a mi película”²². Esta insistencia en el buen corazón, inseparable de la tendencia a estetizar la impotencia del individuo frente al poder de las instituciones políticas y económicas como mero fracaso individual, va unida a una visión ingenua del poder humanizador de la cultura. El propio Henckel von Donnersmack afirma en el cuadernillo de prensa que la idea de la que surgió la película proviene de una frase de Lenin, en la que éste afirma que no puede escuchar la *Apasionata* de Beethoven porque le produce ganas de “acariciar las cabezas de los hombres que viven en un mundo repugnante y son capaces de crear semejante belleza”; sin embargo, si quiere llevar su Revolución a término no puede dedicarse a acariciar cabezas, sino que más bien debe golpearlas sin contemplaciones. Así la película surge de la idea de una música que “simplemente obliga a poner lo humano por encima de la ideología, el sentimiento por encima de los principios, el amor por encima de la política”²³. De ahí que el momento en que se produce el punto de inflexión psicológica en el capitán Wiesler sea precisamente cuando derrama la lágrima por las miserias propias y ajenas al escuchar furtivamente a través de sus auriculares la ejecución de la *Sonate vom guten Menschen* a cargo de Dreymann. Adorno ya señaló que, al dirigirse a la “arcaica e inmediata” esfera del oído, la música “se convierte por completo en el medio con el que se puede explotar lo irracional racionalmente”²⁴. La moraleja parece ser que “Si [Wiesler] pasa de ser un soplón a ser un ángel protector, es para hacernos ver que la rectificación es posible mientras todavía haya un núcleo humano que pueda ser conmovido en el encuentro con el arte, el amor y los poemas de Brecht [que por cierto no dudó en apoyar la censura estatal de la RDA al *Fausto* de su amigo Hanns Eisler]. Esta forma de humanismo es bastante barata, y no promueve ni reflexión ni conocimiento”²⁵.

En efecto, la película insinúa que lo que hace a un hombre bueno es precisamente su capacidad de emocionarse con los grandes valores transmitidos por los “bienes culturales”, simbolizados en el propio título de la *Sonate vom guten Menschen*.

Así se legitima indirectamente la propia emoción del espectador conmovido al visionar la película; la intención del director de enseñarnos a ser mejores personas a través de su película quizá haya conmovido a los verdaderos generales de la *Stasi*, ya retirados y cobrando generosas pensiones, pero es de una ingenuidad hiriente. Es evidente que, al menos desde Auschwitz e Hiroshima, el fracaso de la cultura para dar lugar a un mundo más humano se ha hecho manifiesto; desde entonces su supervivencia en las sociedades del capitalismo avanzado se tolera tan sólo como consuelo, como compensación: como una esfera de belleza alejada de la reproducción de la vida y la civilización tecnológica, pero que al mismo tiempo la ennoblece, siendo capaz así de encontrar también ella una función en el todo. Ya en 1945 había advertido Adorno del peligro de esta permisividad hacia la cultura -que también podríamos llamar “tolerancia represiva”- y señalaba la necesidad de “estar en guardia frente al peligro de su preservación artificial, su exhibición y su posibilidad de ser disfrutado en virtud de su carácter único antes que por ninguna de sus cualidades inherentes”²⁶. En efecto, el ideal abstracto de cultura presente en *La vida de los otros* se muestra partidario de la admiración de los “tesoros culturales” patrimonio de la humanidad, pero menoscaba una relación viva con las obras que ensalza. En ella todo se reduce a la magia del nombre de Brecht o a la vida bohemia de los escritores, pero la propia película se resigna a su vaciedad estética. De hecho, pese a su pretendido intento humanista de enseñarnos a ser buenos, impone una relación con ella basada meramente en el consumo pasivo y en una sentimentalidad impuesta. La única involucración que permite por parte del espectador es que derrame la lágrima en el momento justo.

Frente a ello, si la elaboración del pasado debe tener lugar desde un giro al sujeto²⁷, ya que éste es el verdadero límite de la cosificación de que la industria de la cultura es capaz, el verdadero significado de una cultura comprometida no consistirá en exaltar los supuestos valores humanistas de los sacrosantos bienes culturales del canon clásico germano, sino en enriquecer la capacidad de experiencia del individuo, su autoconciencia y su capacidad para enfrentarse a la realidad y entenderla. A ello se aplica el dispositivo estético de *Por amor al pueblo*, que asume que lo que podría legitimar al cine como medio artístico sería precisamente su capacidad de ser autorreflexivo, de problematizar el procedimiento de los discursos audiovisuales al uso en un momento histórico en que nuestra relación con la realidad está absolutamente socializada y filtrada por los llamados medios audiovisuales de comunicación, por sus

pantallas y sus imágenes²⁸. Su forma de montar el texto autobiográfico de S., el capitán de la *Stasi* en su último día antes de ser despedido, con el material visual y sonoro de archivo no busca producir la progresión de la mirada, sino mantenerla interrogativa. De hecho, es a través de la heterogeneidad del montaje como se desmiente la linealidad del relato. Las inusuales relaciones entre texto, sonido e imagen no buscan producir asociaciones unívocas, sino romper el automatismo de las asociaciones, distribuyendo el material de manera que de lugar a relaciones de contrapunto y semejanza que obliguen a pensar y establecer significados que no son obvios. Porque la verdadera experiencia es la que no se conforma con la inmediatez de lo dado. De ahí es de donde el film extrae su fuerza política.

De modo extremadamente consecuente, la película convierte su objetivo político en su propio principio formal: desmiente el principio de “verlo todo significa conocerlo todo” que subyace a toda sociedad de la vigilancia y hace productivo en el espectador el dogma de la desconfianza en que se basan las técnicas de la *Stasi*²⁹. En su carácter abiertamente construido se explicita que estamos ante un intento de construir y articular la historia: que estamos interrogando por el sentido de la historia de la RDA, de ese texto que narra un hundimiento individual y colectivo, de las canciones de propaganda, de la vigilancia, las manifestaciones y los interrogatorios, pero también del rechazo de la culpa. Formalmente, al basarse en material de archivo, no impone un discurso sobre el “otro” (la RDA), sino que lo hace hablar a partir de su propio material (narración en *off*, publicidad, canciones, grabaciones fílmicas y sonoras de vigilancia). Pero además, éste es presentado de modo que obligue al espectador a posicionarse conscientemente ante lo que ve y juzgar las realidades histórico-sociales y personales que se le presentan. El objetivo no es forzarle a la identificación, sino producir en él una resistencia. En efecto, la heterogeneidad y asimultaneidad de la relación entre imagen, sonido y texto no solo impide que los propios documentos de archivo con los que se construye la película se conviertan en algo “dado” o que éstos se limiten a hablarnos de un pasado cerrado de una vez por todas. Esto impide todo reduccionismo historicista o positivista, y además dificulta al espectador instalarse en la cómoda sensación de sentirse a salvo de ese pasado. Aquí no se pretende contarnos lo que sucedió y cómo, sino precisamente “divulgarlo”, en el sentido de acercarnos a un problema y hacernos reflexionar sobre él, problematizar lo que hasta ahora sabíamos e intentar ir más allá.

Creo que, al confrontarla con *La vida de los otros*, lo que muestra *Por amor al*

pueblo es que la elaboración del pasado no puede reducirse a una cuestión de vencedores y vencidos o de víctimas y verdugos. Tampoco cabe convertir a las víctimas de la historia en categoría ontológica, ya que cada vuelco de poder ensalza a víctimas contrapuestas en discursos meramente legitimadores del curso del mundo que ha culminado en ellos. En realidad, las tesis de Benjamin hablan más bien de los desheredados, de aquellos que permanecen siempre mero objeto de la dominación, mero material con el que se escribe la historia. Por ello considero que el punto de vista epistemológico que debería adoptar la teoría crítica de la sociedad consecuente continúa siendo la propuesta adorniana de contemplar las cosas desde el punto de vista de la redención, que no es otro que el de una sociedad verdaderamente emancipada, cuya perspectiva arroje una luz sobre las contradicciones y grietas de nuestra sociedad presente³⁰. Esta perspectiva adorniana, que muchos han rechazado como un planteamiento utópico e irrealizable, ofrece una perspectiva teórica de análisis concreto. Ante todo se trata de mostrar las continuidades entre el pasado del que se quiere escapar y nosotros, de no contribuir al silenciamiento de conflictos que sirve de base consensuada a los debates públicos al uso. En definitiva, de no considerarnos a salvo del pasado por encontrarnos en un estadio supuestamente superior en el progreso irreversible de la humanidad, sino por el contrario revelar nuestros tristes puntos de encuentro con sus miserias. La narración de los destinos individuales de los dos personajes de *La vida de los otros* busca construir la memoria pretendiendo que en nuestras sociedades de consumo se haya reconciliado por fin la escisión entre individuo y sociedad. Sin embargo la Alemania oficial que aclama a la película es la misma que ha dado lugar a los casos de Murnat Kurnaz y Andrej Holm. De ahí las alusiones al 11 de septiembre y a la sociedad de vigilancia con que opera *Por amor al pueblo*, consciente de que “el pasado del que se quiere escapar está muy vivo”³¹.

En cambio, como película sobre el heroísmo individual en una mala colectividad, *La vida de los otros* olvida que la economía libidinal de los sujetos reales les hace retroceder ante el miedo a ser expulsado y excluido de la sociedad. Aún hoy “Ser un *outsider* es [...] la culpa más grave”³². Hoy la libertad es alabada como slogan, pero apenas existe algo que podamos representarnos por ésta al margen del mercado, y se está convirtiendo en un concepto vacío. Como señala Adorno, quien pretende de veras la libertad no puede limitarse a apelar a ella o presuponerla, sino considerarla como problema, preguntarse qué ha sido de ésta en el decurso histórico, ya que la

libertad frente a la sociedad hoy no es sino libertad para morir de hambre o para ser excluido³³. El pasado sobrevive porque subsisten sus causas, y, como bien dijera Alexander Kluge, “no nos separa del pasado ningún abismo, sino una situación transformada”.

Por ello quizá sirvan todavía hoy, a modo de cierre, unas palabras de Adorno en su contribución al debate sobre la elaboración del pasado: si en esta propuesta se ha exagerado lo negativo ha sido tan sólo con objeto de “dibujar una tendencia oculta tras la plana fachada de la cotidianeidad, antes de que desborde los diques institucionales que de momento la contienen. El peligro es objetivo, no reside primariamente en las personas”³⁴.

NOTAS:

¹ Las piedras angulares de dicha teoría adorniana del cine pueden rastrearse fundamentalmente en *Composición para el cine* (Akal, Tres Cantos, 2007), escrito en colaboración con Hanns Eisler, y “Transparencias cinematográficas” (*Archivos de la filmoteca*, nº 52), febrero de 2006, pp. 130-138). Las líneas fundamentales de esta teoría del cine, que no pudo ser completada, están expuestas en MAISO, JORDI y VIEJO, BREIXO, “Imágenes en negativo: notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas'”, *Archivos de la filmoteca* nº 52, febrero de 2006, pp. 122-129 y MAISO, JORDI, “La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana”, en *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, nº 4, febrero 2005, publicación on-line: http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos_congreso/Jordi%20Maiso.pdf

² ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, *Eingriffe. Neun kritische Modelle, Gesammelte Schriften 10.2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 555-572, p. 555.

³ HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica de la Ilustración*, Akal, Tres Cantos, 2007, p. 137.

⁴ La película se vertebró a partir de un texto firmado por el Capitán S., un oficial de la *Stasi*, escrita en febrero de 1990 en su último día de trabajo antes de ser despedido debido al cierre del Ministerio de Seguridad Estatal. Al documento autobiográfico leído en *off* -en el que el protagonista narra cómo llegó a la *Stasi*, lo que hizo en ella y por qué, y describe su experiencia del hundimiento de la RDA, así como su situación personal y profesional- se superpone un montaje visual y sonoro en que se combina material de archivo (grabaciones telefónicas y de interrogatorios, videos de vigilancia, canciones populares y de propaganda estatal, anuncios publicitarios, videos de instrucción de la *Stasi* etc.), dando lugar a un conjunto que pretende radiografiar el pasado de Alemania del este a partir de su propio material audiovisual.

⁵ MAISO, JORDI, “Dialéctica de la gran división: Theodor W. Adorno y los medios de masas”, en CABOT, MATEU (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2007, pp. 193-206.

⁶ En la prensa alemana de todo el espectro político, desde la izquierda liberal de *Die Zeit* hasta el recalcitrante conservadurismo del Springer-Konzern, clamó al unísono el punto de inflexión en el enfrentamiento cinematográfico con el pasado que suponía la película: FINGER, EVELYN, “Die Bekehrung. 'Das Leben der Anderen': Florian Henckel von Donnersmarck setzt mit seinem Film über die DDR Massstäbe”, *Die Zeit*, 23.03.2006, GANSERA, RAINER, “In der Lauge der Angst. *Das Leben der Anderen*, von Florian Henckel von Donnersmarck” *Süddeutsche Zeitung*, 23.03.2006, HANDKE, SEBASTIAN, “Die Wanzen sind echt. Kinodebatte über *Das Leben der Anderen*”, *Der Tagesspiegel*, 10.04.2006, WINKLER, THOMAS, “*Das Leben der Anderen*. Der Spitzler und der Künstler”, en *Kinostart* publicación on-line: <http://film.fluter.de/de/151/kino/4869?tpl=162>, RATHENAU, LUTZ, “Wir waren nicht nur Opfer. Der Kinofilm, das Leben der Anderen“ hat eine neue Debatte über die Rolle der

Stasi ausgelöst”, *Die Welt am Sonntag*, 09.04.2006, REINECKE, STEFAN, “Der Stasi-Film "Das Leben der Anderen" hat die eingerosteten Fronten in der Stasi-Debatte gelockert. Mehr kann man von einem Film kaum verlangen”, *Tageszeitung*, 27.02.2007. Tan sólo prensa proveniente de la propia Alemania oriental, como por ejemplo *Neues Deutschland*, ha cuestionado su validez como producción cinematográfica de memoria, pero siempre desde un tono de dulzificación de la RDA: “En general *La vida de los otros* -al igual que sus predecesores cinematográficos- adolece de una excesiva estrechez de miras. Aspectos de comprensión del mundo no juegan ningún papel en ella, experiencias históricas como la herencia del nacional-socialismo, el desmembramiento de las familias, el viraje consciente hacia una nueva Alemania en la era de la guerra fría son eclipsadas, borradas. Todo se reduce a una confrontación plana culpable-víctima” (VOSS, MARGRIT, “Das Leben war Anders”, *Neues Deutschland*, 03.03.2006).

⁷ Vocablo acuñado por la prensa alemana que juega con las palabras “este” (*Ost*) y “nostalgia” (*Nostalgie*) para designar la nostalgia de la vida cotidiana de la República Democrática Alemana, fundamentalmente de la decoración de interiores, la ropa y los automóviles, pero abarcando también una mistificación de toda su producción de mercancías (alimentos, etc.). Este fenómeno, surgido a finales de los años noventa, ha sido sabiamente explotado por el diseño capitalista y la industria del turismo, y -por su carácter de moda *naiv*- es ciegamente extraño a toda comprensión del pasado.

⁸ HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica de la Ilustración*, ob. cit., p. 135.

⁹ En letras blancas sobre fondo negro, el texto que abre la película reza: “1984, Berlín-Este. Aún no ha llegado la *Glasnost*. La población de la República Democrática Alemana está severamente controlada por la Stasi, la policía secreta alemana. Sus 100000 empleados y 200000 informadores salvaguardan la dictadura del proletariado. Su meta declarada: 'saberlo todo’”.

¹⁰ ADORNO, THEODOR W., “Resümé über Kulturindustrie”, en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Gesammelte Schriften 10.1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 337-345, p. 340.

¹¹ DELL, MATTHIAS, “Filme wie *Der rote Kadaku* und *Das Leben der Anderen* stellen die Frage nach der DDR-Darstellung im Kino”, *Frankfurter Rundschau*, 31.03.2006.

¹² Esto es lo que Adorno denomina la “trascendencia de la cultura de masas”: “Precisamente en el énfasis en la mera existencia, que debe ser tan fuerte y tan grande que ninguna intención subjetiva pueda tener autoridad sobre ella -y este énfasis corresponde hoy a la impotencia real del arte con respecto a la sociedad- se encuentra la transfiguración contra la cual la sobriedad gesticula. La existencia deviene en ideología de sí misma gracias a la magia de su fiel duplicación” (ADORNO, THEODOR W., “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (*continuación*)”, en HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica de la Ilustración*, ob. cit., pp. 281-316, p. 283).

¹³ AMIEL, VINCENT, *Estética del montaje*, Ádaba, Madrid 2005, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ ADORNO, THEODOR W., *Teoría estética*, Akal, Madrid 2004, p. 208.

¹⁶ ADORNO, THEODOR W., “El esquema de la cultura de masas”, ob. cit., p. 286. En el momento de escribir este texto (1942), Adorno aún no consideraba que el montaje fuera capaz de romper la inmediatez de la imagen y sus recursos psicologistas al uso del clasicismo de Hollywood. En este sentido, considera que todo intento de mediar la individualidad de lo representado con la totalidad quedaría reducido a contrapunto decorativo de la trama de narración predominantemente psicológica (cfr. *ibid.*). Sin embargo, en *Composición para el cine* y “Transparencias cinematográficas”, dicha posibilidad se verá ya contemplada y desarrollada. De hecho, los modelos que se ofrecen en el capítulo “Función y dramaturgia” de *Composición para el cine* (ob. cit., pp. 31-38), son propuestas para mediar a través de la música el caso individual representado y que cobre una relevancia social.

¹⁷ CLAUSSEN, DETLEV, “Konformistische Identität. Zur Rolle der Sozialpsychologie in der Kritische Theorie”, en SCHWEPPEHÄUSER, GERHARD, *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Weimar 1995, pp. 27-40, p. 33.

¹⁸ ADORNO, THEODOR W., “Sobre la relación entre sociología y psicología”, *Escritos sociológicos I*, Akal, Tres Cantos 2004, pp. 39-78, p. 52.

¹⁹ SUCHSLAND, RÜDIGER, “El pasado a gusto del consumidor: La vida de los otros”, en *Telépolis*, [Telepolis Artikel-URL: http://www.heise.de/tp/r4/artikel/22/22334/1.html](http://www.heise.de/tp/r4/artikel/22/22334/1.html)

²⁰ ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, ob. cit., p. 570.

²¹ *Ibid.*, p. 558.

²² HENCKEL VON DONNERSMARCK, FLORIAN, citado en HANDKE, SEBASTIAN, “Die Wanzen sind echt”, ob. cit.

²³ Las citas del cuaderno de prensa provienen de la página web oficial de la película: <http://www.movie.de/filme/dlda/>

²⁴ ADORNO, THEODOR W., *Composición para el cine*, ob. cit., p. 30.

²⁵ NORD, CHRISTA, “Human Touch reicht nicht, will man im Kino etwas über die Methoden der Stasi zutage fördern. Dem Film "Das Leben der Anderen" ist jeder analytische Zugang verloren gegangen”, *Tageszeitung*, 27.02.2007.

²⁶ ADORNO, THEODOR W., “What National Socialism Has Done to the Arts”, *Gesammelte Schriften* 20.2, pp. 413-429, p. 428.

²⁷ ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, ob. cit., p. 571 y “El esquema de la cultura de masas”, ob. cit., p. 312.

²⁸ De este modo, los medios de comunicación nos permiten rebasar los límites espacio-temporales de nuestra experiencia inmediata y tener acceso a acontecimientos espacialmente lejanos en un margen temporal reducido. Sin embargo esto tiene como consecuencia que nuestra relación con la realidad se basa en un derivado extremadamente peligroso a la hora de tener un sentido palpable de lo real en nuestra existencia diaria. Como ha señalado el cineasta austriaco Michael Haneke, “lo que vemos son imágenes manipuladas de sucesos que no podemos poner en su sitio, porque nos faltan la experiencia y los conocimientos de fondo para ello, pero nos tenemos por informados” (HANEKE, MICHAEL en GRABNER, FRANZ, “Der Name der Erbsünde ist Verdrängung'. Ein Gespräch mit Michael Haneke”, en WESSELY, CHRISTIAN, LARCHER, GERHARD y GRABNER, FRANZ (eds.), *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Schüren, Marburg 2005, pp. 36-52, pp. 41-42).

²⁹ Cfr. cuadernillo de prensa en <http://www.aus-liebe-zum-volk.de/>

³⁰ Cfr. parágrafo final de *Minima Moralia*, ob. cit., p. 257.

³¹ ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, ob. cit., p. 555.

³² HORKHEIMER, MAX y ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica de la Ilustración*, ob. cit., p. 163.

³³ ADORNO, THEODOR W., *Zum Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, pp. 277-278.

³⁴ ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, ob. cit., pp. 567-568.