

“No nos separa del pasado un abismo”: Memoria e identidad en Alexander Kluge

“We Are Not Separated From the Past by an Abyss”: Memory and
Identity in Alexander Kluge

Recibido: 21 de octubre de 2011

Aceptado: 12 de diciembre de 2011

María Ayllón Barasoain
Universidad de Salamanca
mayllonb@gmail.com

Resumen

Los conflictos que la progresiva disolución de la memoria genera en la creación y aceptación de la identidad, tanto individual como colectiva, suponen un motivo principal de la reflexión filosófica del siglo XX. Tomando como marco conceptual a autores de la Teoría Crítica (especialmente a Theodor W. Adorno y Walter Benjamin) se propone una interpretación de tres películas del realizador Alexander Kluge en las que resultan centrales la pérdida de experiencia del mundo, la desarticulación de la memoria y los problemas de identidad.

Palabras clave

Memoria, experiencia, identidad, Teoría Crítica, Alexander Kluge.

Abstract

The conflicts that the progressive dissolution of memory causes to the creation and acceptance of both individual and collective identity are a main point in the philosophical reflexion in the 20th Century. Accepting some Critical Theory authors (especially Theodor W. Adorno and Walter Benjamin) as conceptual framework we suggest an interpretation for three films of the filmmaker Alexander Kluge, in which the loose of world experience, memory disarticulation and identity problems play a central role.

Keywords

Memory, experience, identity, Critical Theory, Alexander Kluge.



La relación entre experiencia y memoria es un elemento fundamental de reflexión para la comprensión del siglo XX; en torno a ella se estructura la preocupación por la relación con el pasado y por nuestra propia relación con el presente,

como autocomprensión y como constitutiva de la identidad. Por ello, ha sido un elemento importante para los autores de la Teoría Crítica: en Walter Benjamin, ocupa un lugar central la pérdida de experiencia; para Theodor W. Adorno la reflexión en torno a la asimilación del pasado es un aspecto fundamental cuya posibilidad es indisoluble de las condiciones sociales objetivas.

Nuestro propósito es presentar una breve introducción teórica sobre estas reflexiones, que después pretendemos relacionar con tres películas de temática muy diferente; dos de ellas (*Una muchacha sin historia* y *Trabajo ocasional de una esclava*) dirigidas por el director alemán Alexander Kluge y la tercera (aunque será la primera de la que nos ocupemos), *Alemania en Otoño*, dirigida por un grupo de representantes del Nuevo Cine Alemán entre los que se encuentra el propio Kluge. El motivo para haber elegido estas películas es que en todas ellas el desplazamiento producido por la falta de experiencia y la inaccesibilidad del pasado marca la construcción de la identidad de sus personajes, al mismo tiempo que sus puntos de referencia para situarse en su relación con los otros y en su situación histórica.

Para Walter Benjamin, esta pérdida de la experiencia puede relacionarse con un cierto extrañamiento entre el hombre y su mundo: la rápida evolución de la técnica ha transformado hasta tal punto el entorno que el hombre carece de las herramientas necesarias para poder interpretarlo y también para experimentarlo. Y esto no en un aspecto cotidiano, no sólo en relación con los cambios más o menos domésticos que puedan configurar diferencias importantes en la vida diaria, sino que tiene su exponente más radical en la experiencia de la I Guerra Mundial. Es aquí donde, según Benjamin, se hace patente de una forma absoluta la pérdida de experiencia del hombre en un acontecimiento que no sólo cambia radicalmente su vida, sino la configuración política del presente. Así, para Benjamin,

una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (1973: 168)

La primera consecuencia de esta desvinculación del hombre de su realidad, de su propia experiencia vivida, se encuentra en su incapacidad para narrar lo que se había experimentado. Los que volvieron de la guerra lo hicieron enmudecidos, incapaces de transmitir lo que allí había sucedido. Tras una década de silencio (si dejamos al margen

la estetización de los recuerdos de guerra de Ernst Jünger) comienza sin embargo la desorbitada producción escrita a propósito de la experiencia bélica; producción que de alguna manera parte de cero, se crea a sí misma, pues no puede partir de la narración previa de lo sucedido. Pero tengamos en cuenta que, si bien es habitual encontrar como punto de inflexión para la pérdida de experiencia la I Guerra Mundial, sería interesante plantearnos la cuestión más allá de esto; alejarnos de la perspectiva traumática de los testigos de la guerra para ocuparnos de cómo esta pérdida de experiencia se constituye como el fenómeno general en la relación del hombre con su presente, de forma constitutiva para el siglo XX. No convendría entonces centrarse tan sólo en el enmudecimiento testimonial de grandes acontecimientos, sino en la posibilidad de comprenderse a uno mismo dentro de la realidad histórica; realidad que, por supuesto, se ve radicalmente transformada por estos acontecimientos. Sería importante también revisar hasta qué punto esta desubicación puede relacionarse con la evolución de la técnica en un sentido habitual, es decir, con un cambio radical en la configuración básica de las actividades más cotidianas, o si más bien esto tiene que ver con una situación estructural mucho más profunda, relacionada con el sistema social y productivo. Esto es lo que parece dar a entender Benjamin cuando habla de la constatación del “mínimo, quebradizo cuerpo humano” en medio de las corrientes destructoras. El cambio fundamental partiría entonces del fracaso de ciertas preconcepciones fundamentales para que el hombre pueda orientarse a sí mismo; fracaso cuya relación con la técnica es en cierto modo accesorio. “Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano” (Benjamin, 1973: 168). La pérdida de la experiencia se convierte entonces en elemento constitutivo, característico del siglo XX. Para Adorno, esta pérdida de la experiencia repercute, en cuanto que lo hace en nuestra comprensión de la realidad, también en nuestra capacidad para intervenir en ella. El conocimiento generado desde una ausencia de experiencia, sin descender al nivel de una comprobación empírica, recibe el nombre de opinión pática, y se encuentra en la base justificadora en un tipo de acción igualmente ilusoria que no puede intervenir realmente en las cosas, porque parte de un desconocimiento de las mismas.

La pseudoactividad, la praxis que se tiene por tanto más importante y se impermeabiliza contra la teoría y el conocimiento tanto más diligentemente cuanto

más pierde el contacto con el objeto y el sentido de las proposiciones, es producto de las condiciones sociales objetivas. (Adorno, 1993: 170-171)

Este comportamiento, la pseudoactividad, es la consecuencia más directa de la pérdida de experiencia y, como veremos un poco más adelante, desempeña un papel fundamental en el cine de Alexander Kluge.

Hemos intentado señalar, hasta aquí, la relación existente entre la pérdida de experiencia y nuestra relación con el presente más inmediato y con nuestra capacidad para intervenir en él. Pero la otra cara de este problema, de la que querríamos ocuparnos aquí con mayor detenimiento, es la imbricación de esta pérdida con nuestra relación con el pasado y con la posibilidad de la construcción de relatos sobre el mismo. Volviendo a Benjamin, resulta fundamental la relación entre experiencia y narración: la narración es el género de transmisión de experiencia acumulada, convirtiéndose en herramienta para compartir consejo y lecciones vitales. La narración acaba así cumpliendo la función de formación de identidad, de identificación del hombre con un contexto y una tradición más o menos cercana dentro de la cual su experiencia se relaciona con otras similares, presentes y pasadas. El primer paso para tener un relato del pasado sería entonces una experiencia del mismo que se construiría y regeneraría en la narración. Ante la pérdida de experiencia, la narración va desapareciendo progresivamente, siendo sustituida por dos formas de comunicación radicalmente diferentes: primero la novela y más tarde la prensa.

En el contexto de la Alemania del siglo XX, en el que querríamos situarnos, la cuestión cobra una gran importancia. En la segunda mitad del siglo, la comprensión de lo ocurrido, la asimilación y la comprensión del pasado, se convierte en la demanda más fundamental. Para ello, debe partirse de dos perspectivas fundamentales: la verdadera comprensión del nazismo, de lo que podríamos llamar su estructura social y por lo tanto de su permanencia, más o menos encubierta, en la sociedad alemana y, al mismo tiempo, la comprensión de la guerra y la asimilación de sus consecuencias psicológicas para la población.

El primer aspecto, el que tiene que ver con la comprensión del nazismo (no sólo de los hechos históricos con él relacionados, sino también de la situación social en la que se genera y que lo consiente) es un eje fundamental para el pensamiento de la Teoría Crítica. La vinculación profunda del nazismo con el desarrollo de la modernidad, Auschwitz como punto de ruptura y al mismo tiempo como consecuencia de un

desarrollo anterior, muy prolongado en el tiempo y profundamente arraigado en el comportamiento social, económico e individual, son aspectos absolutamente centrales de los que no podemos ocuparnos aquí con detenimiento. Sin embargo, es imposible pasar por alto el impacto definitivo que esto supone para la autocomprensión, para la afirmación de uno mismo dentro de su contexto histórico y cultural. Y si esto es cierto desde el punto de vista individual, su importancia adquiere un nivel diferente desde la perspectiva de los alemanes y de la posibilidad de construcción de un Estado tras la guerra, tanto para la Alemania Occidental como para la Oriental. Si bien, como hemos dicho, no nos ocuparemos aquí de esto con profundidad, sí que nos gustaría sin embargo citar un ejemplo, en este caso literario, de experiencia y recuerdo del nazismo. Se trata del relato “La excursión de las muchachas muertas”, de Anna Seghers, escrito en 1943. En él, la autora recuerda (revive, en el sentido más literal) un día de excursión con sus compañeras de clase, antes de la I Guerra Mundial. Cada una de las niñas es, al mismo tiempo, su presente de principios del siglo XX y su futuro en los años 30 y 40. Nadie, absolutamente nadie, es capaz de escapar al nazismo, que trunca y destroza, de una u otra manera, la vida de todas ellas. Desde las que mueren en campos de concentración hasta las que, por matrimonio y aceptación, contribuyen con su defensa del régimen a la destrucción de sus compañeras, todas y cada una se ven posicionadas. Quizá la historia más significativa es la de la profesora que, ante la aceptación de su marido de los símbolos nazis por miedo a ser despedido, se suicida abriendo la llave del gas; en las historias de estas niñas podemos ver cómo es absolutamente imposible escapar, asumir ningún tipo de actitud neutral, que no suponga en mayor o menor medida la aniquilación de uno mismo. Este relato resulta especialmente significativo por haber sido escrito en 1943; Anna Seghers se encontraba entonces en México y, a pesar de que aún no había terminado la guerra, era ya consciente de la situación en Alemania. Como ejercicio de recuerdo, “La excursión de las muchachas muertas” desmiente los tan comunes ejercicios de superación y olvido de la Alemania de la posguerra, tan concentrada en la reconstrucción (reconstrucción en todos los sentidos posibles) que pareció dejar de lado todo lo que ya no podría ser recuperado.

El bombardeo de las ciudades alemanas a partir de 1943 supone la otra cara de este olvido generalizado. A pesar de los miles de muertos y millones de desplazados, de las ciudades por completo destruidas, el recuerdo de esta destrucción se ha visto a menudo relegado e ignorado. Los propios alemanes lo recibieron, como actitud

generalizada y en mayor o menor medida, como un castigo, si bien no justo, sí ante el cual no podían objetar nada. Leo Löwenthal recuerda de esta manera sus impresiones de su primer viaje de regreso a Europa, tras el exilio en Estados Unidos durante el nazismo y la guerra:

De allí me trasladé en tren a Alemania pasando por Austria. Cuando me desperté a la mañana siguiente contemplé por primera vez, al pasar por Innsbruck, las destrucciones causadas en Austria por los bombardeos. Hoy admito abiertamente que salí al pasillo del vagón, miré por la ventana, me froté las manos y les dije en voz alta a los que estaban ahí: “No es suficiente, no es suficiente”. De pronto se abatió sobre mi toda la agitación, toda la cólera, todo el dolor por el aterrador mal desencadenado por Hitler. (Dubiel, 1993: 104)

Este sentimiento, así como el horror producido por la destrucción, impidió que la experiencia de los bombardeos fuera comunicada, o siquiera asimilada. La literatura inmediatamente posterior, a pesar de ser denominada «Literatura de escombros», apenas toma en cuenta la devastación del país; su preocupación primera es el sentimiento de vuelta del soldado alemán, y en buena medida la ruptura radical con la tradición cultural anterior; el relato de Heinrich Böll *Wanderer kommst du nach Spa... (Caminante si llegas a Esparta...)*, publicado en 1950, es buena muestra de esta incomunicabilidad. El sentimiento de ruptura es tan fundamental que supone uno de los grandes obstáculos para el recuerdo: parece que se han perdido las categorías según las cuales éste podría articularse. El derruido y caótico monumento al recuerdo de la cultura occidental que constituye la escuela en la que el protagonista de *Wanderer kommst du nach Spa...* es alojado como herido de guerra da buena cuenta de ello. Sobre las ruinas de la cultura resulta difícil comprender qué es en realidad el país al que el soldado ha regresado. Así, la identidad no sólo individual, sino en un nivel más general Alemania e incluso Europa misma se ve cuestionada y, al mismo tiempo, carente de elementos para reconstruirse.

Las dos obras mencionadas hasta ahora suponen un ejemplo de la situación de la inmediata posguerra alemana. Tanto Seghers como Böll reflejan un problema de incomunicabilidad de la experiencia vivida del que Benjamin se había ocupado antes de la guerra. Esta incapacidad para experimentar y para transmitir y compartir lo experimentado evolucionará hasta un problema de autocomprensión, de capacidad para construir la identidad propia y colectiva que necesita de estas experiencias vividas para formarse y entenderse. Por ello, las películas de las que nos vamos a ocupar abarcan un período diferente en la historia de la República Federal de Alemania, desde 1966 a

1978; en ellas veremos reflejado este cambio de perspectiva y, al mismo tiempo, las consecuencias de la situación vista hasta ahora. Sin embargo, no las analizaremos en orden cronológico ya que, como iremos detallando en relación con cada una, trataremos la pérdida de experiencia primero desde una perspectiva social y más tarde desde el punto de vista del individuo.

La película *Alemania en Otoño* (Brustellin *et al.*, dirs., 1978) supone una indagación por un lado en la situación de Alemania tras los hechos de 1977 y por otro en el proceso de formación de la República Federal Alemana tras la guerra. Al ofrecer un retrato fragmentado y múltiple de la sociedad alemana, supone un análisis profundo de los problemas de identidad que, más de veinte años después del final de la contienda, reflejan los daños estructurales de una incompreensión del pasado más inmediato. *Alemania en Otoño* se rodó en 1978, mediante el trabajo conjunto de un buen número de representantes del Nuevo Cine alemán, entre ellos Brustellin, Cloos, Fassbinder, Kluge, Mainka y Schlöndorff. El Nuevo Cine alemán se constituye en torno al Manifiesto de Oberhausen, firmado en 1963 por 26 jóvenes directores. En él se afirma la necesidad de un nuevo cine, la ruptura con los «padres» del cine alemán, la influencia técnica del cortometraje (tan en auge en aquellos años) y la exigencia de una independencia económica y formal. *Alemania en Otoño* es el único proyecto en común de este grupo de directores, y no se lleva a cabo hasta 16 años después de la firma de este manifiesto. Es destacable que en la película colaboran cineastas como Fassbinder y Schlöndorff que, si bien no estuvieron presentes en Oberhausen, se vieron inscritos en este movimiento por sus películas de los años 60 y 70.

En cuanto a Alexander Kluge, el director central para lo que vamos a exponer, nació en 1934 y estudió en Frankfurt, lo que le permitió conocer personalmente a Adorno; la influencia de la Teoría Crítica está muy presente en su concepción teórica del cine. Como escritor, podemos citar sus obras *El hueco que deja el diablo* (2007) y *120 historias del cine* (2010), ambas traducidas al castellano.

Alemania en Otoño combina ficción y documental para reconstruir el clima de extrema tensión en el llamado Otoño Alemán. La acción cronológica se sitúa desde el entierro de Hans Martin Schleyer y termina con los entierros de Baader, Raspe y Ensslin.

Hans Martin Schleyer era un importante empresario y el Presidente de la Asociación de Patronos e Industriales. Después de la guerra permaneció en un campo de

prisioneros durante tres años, por haber ocupado el cargo de subteniente en las SS. Tras su vuelta a Alemania en 1948, comenzó una carrera industrial que lo llevó a formar parte del comité directivo de Daimler-Benz. El 5 de septiembre de 1977 fue secuestrado por un comando de la Fracción del Ejército Rojo, o Baader-Meinhof, un grupo terrorista de extrema izquierda que tiene su origen en los movimientos estudiantiles de 1967. Los terroristas exigieron la liberación de diez presos de la banda Baader-Meinhof, los cuales deberían también ser dotados con un billete de avión al país extranjero que ellos decidieran y 100.000 marcos para cada uno. El gobierno del canciller Helmut Schmidt intentó ganar tiempo con las negociaciones, mientras se desplegó un gran operativo de búsqueda. El 13 de octubre un grupo de terroristas palestinos secuestró un avión en Palma de Mallorca, que debía volar con destino a Fráncfort, y exigió las mismas reivindicaciones, más una nueva cantidad de dinero y la liberación de dos presos palestinos. El 17 de octubre el avión fue liberado en Mogadiscio, Somalia, por el GSG9, un cuerpo de élite de la policía alemana. Al día siguiente, los máximos responsables de la Baader-Meinhof en prisión, Baader, Raspe y Ennslin, aparecieron muertos en sus celdas de máxima seguridad. La versión oficial afirmaba que se trataba de un suicidio colectivo. El 18 de octubre, un periódico francés recibió una nota en la que la RAF afirmaba que Schleyer, el empresario secuestrado, había sido asesinado.

Estos son los acontecimientos que suponen el marco histórico de la película. Ésta, como hemos dicho, comienza con imágenes del entierro de Schleyer y termina con el de los terroristas Baader, Raspe y Ennslin. Entre ambos, se suceden relatos inconexos en los que diferentes personajes reaccionan ante esta situación. El primero de ellos, el filmado por Fassbinder, supone una recreación en primera persona de un estado de histeria y derrumbamiento; Fassbinder oscila entre el miedo y la ira, al mismo tiempo que los personajes que le rodean (su novio, su madre) parecen asumir como inevitable y necesaria una aceptación ciega de un Estado fuerte que devuelva al país, actuando al margen de las leyes, a una situación de aparente estabilidad. Esta aceptación, que en el caso de la madre se tiñe a veces con una mal asimilada nostalgia del autoritarismo, parece el elemento fundamental de análisis en esta parte de la película. En los fragmentos dirigidos por Kluge se establece un juego de relaciones entre pasado y presente; en un momento determinado se contraponen el entierro de estado de Erwin Rommel –el mandatario nacionalsocialista que se suicidó por presiones del régimen acusado de atentar contra Hitler–, con el entierro de Schleyer presidido por Manfred

Rommel, hijo del militar y alcalde de Stuttgart. Estos juegos de asociación, que no sugieren una identificación entre presente y pasado, sino más bien una reflexión sobre las bases sobre las que se ha construido la situación actual, incluyen un interesante elemento que llama también a la reflexión sobre el cambio: ante el asesinato de Schleyer, la cadena de montaje de Mercedes-Benz guarda tres minutos de silencio. Según nos informa una voz en *off*, el 95% de los trabajadores en la cadena final de montaje son extranjeros. Esto obliga no sólo a preguntarse por la historia de Alemania, sino también por los nuevos alemanes, con contextos e historias diferentes pero que, sin embargo, son quienes constituyen la cadena de montaje de algo tan fundamental para la economía, e incluso la imagen alemana, como es la empresa Mercedes-Benz.

En la película aparecen también otros personajes: una profesora de Historia que no sabe qué enseñar, una mujer que recibe en su casa a un hombre herido que parece ser un terrorista, una joven militante que está rodando una película y cuyo grupo presenta un montaje de Antígona para ser emitido en televisión (montaje que es rechazado por lo inconveniente de la historia en el momento de crispación tras la muerte de los terroristas, que en un principio no iban a ser enterrados en un cementerio oficial). Además, en la película hay una pequeña actuación del cantautor Wolf Biermann con una canción sobre el Otoño Alemán, una entrevista a un preso condenado como cofundador de la banda Baader-Meinhof y una breve entrevista a Manfred Rommel, el alcalde de Stuttgart.

El hecho central de la película, la reacción ante el llamado Otoño Alemán, necesita de una toma de perspectiva del contexto general de democratización de Alemania después del nazismo. Podríamos situar el eje teórico de la película en la asimilación y en las consecuencias en la sociedad alemana de la muerte en prisión de los líderes de la banda Baader-Meinhoff. De esta forma, la causa profunda de la inestabilidad del régimen democrático se traslada de la amenaza terrorista en sí a la reacción social que la respuesta estatal a esta amenaza produjo. La reflexión en torno a esto, desde la perspectiva de un país que no ha asimilado su pasado nazi, supone el punto de unión de los distintos relatos que componen la película. El refugio instintivo hacia unas posiciones de poder fuertes, que tomen medidas ante determinado tipo de amenazas (reales o construidas) es un punto clave en la base social del fascismo, y lo que *Alemania en Otoño* parece mostrar es una tendencia que permanece perfectamente

latente a finales de los años 70. Buena muestra de esta tensión es el siguiente diálogo, que tiene lugar entre Fassbinder y su madre:

FASSBINDER: ¿Por qué quieres delegar los problemas?

MADRE: Los delegué cuando voté. Tenemos partidos. Y sigo partiendo del supuesto de que en estos partidos, de los cuales yo elegí uno, predomina la razón. Parto de esa base.

FASSBINDER: La razón debe venir de arriba.

MADRE: La raz...

FASSBINDER: Tu comprensión de la democracia debería ser entonces que tú, precisamente tú, que has vivido el Tercer Reich como lo has vivido, tú deberías decir “la base, el individuo”. (Brustellin *et al.*, dirs., 1978)

Gabi Teichert, otro de los personajes que aparecen en la película, es una profesora de Historia que intenta comprender lo que ha ocurrido y lo que está ocurriendo. En una de las secuencias, con el himno alemán sonando de fondo, una voz en *off* dice lo siguiente: “La profesora de Historia, Gabi Teichert, ha comprobado que desde 1918 el himno alemán a menudo se canta con este texto: «Desde el Mass hasta el Memel»” (Brustellin *et al.*, dirs., 1978). El río Mass (el Mosa) es la frontera natural de Alsacia y Lorena; el Memel (Niemen) atraviesa Lituania y Bielorrusia. Aunque esta estrofa no forma parte oficial del himno alemán, es aquella que comienza con el famoso “*Deutschland über alles*” (“Alemania por encima de todo”), y que fue eliminada del himno oficial tras la guerra por haber sido utilizada como eslogan nazi. Sin embargo, ésta era la parte más conocida del himno, y de alguna manera sigue formando parte de él y sigue cantándose. La referencia a los dos ríos no sólo nos lleva a las fronteras antiguas, a la nostalgia imperial, sino que con su invocación a Francia y a Polonia mantiene viva, al mismo tiempo, la parte más terrible de la historia de Alemania. Gabi Teichert, la profesora de Historia que reflexiona sobre todo esto, murmura: “Con qué cuentos engañan a mi pueblo” (VV. AA., dirs., 1978).

En las películas *Una muchacha sin historia* (Kluge, dir., 1966) y *Trabajo ocasional de una esclava* (Kluge, dir., 1973), rodadas en solitario por Alexander Kluge, podemos encontrar nuevas perspectivas de esta inestabilidad social. Sin embargo, el punto de encuentro entre ambas es que en ellas asistiremos a estos procesos desde el punto de vista individual de la construcción de la propia identidad. *Una muchacha sin historia* presenta al personaje de Anita, una joven que pasa de la Alemania del Este a la del Oeste y que, desde la primera secuencia, aparece como una pequeña ladrona. A lo largo de la cinta el espectador asiste a sus pequeños avatares, los distintos empleos a los

que tiene acceso y sus constantes huidas para escapar de la justicia. Además, Anita tiene varios amantes, que terminan abandonándola por la presión de sus esposas. Anita no encuentra nunca el lugar donde asentarse, ni la forma de vida en la que sentirse cómoda; una posible lectura de la película sería la de la falsa ilusión de la República Federal como tierra de oportunidades, sobre todo para sus vecinos de la República Democrática. Sin embargo, la desesperación de Anita, la imposibilidad que ella representa de empezar nada en ninguna parte, tiene también algo, como ella misma, de ilocalizable; los problemas a los que se enfrenta son los mismos que se podrían haber observado en cualquier otro país de Europa. No sabemos, la película no se detiene en ello, cuál era la situación de Anita cuando vivía en el Este. Ni siquiera en el juicio que abre la película ella es capaz de describir los motivos por los que huyó de su país, más allá de un impreciso “me sentía amenazada” (Kluge, dir., 1966), que remite a su condición de judía y a sus recuerdos de infancia de la guerra. En cualquier caso, Anita sigue teniendo miedo a lo largo de toda la película. Su mayor preocupación, en todo momento, es la de ser atrapada y juzgada; llega incluso a preguntarle a un profesor de la facultad qué tiene que hacer una chica del Este perseguida por robar. Entonces tiene lugar una conversación absolutamente absurda en la que él responde recomendando bibliografía sobre sociología y ella intenta simplemente obtener un consejo. Cuando por fin consigue llamar su atención, el profesor contesta: “A veces, no dar consejo es mejor que un mal consejo. Un buen consejo sería mejor, pero no se puede generalizar” (Kluge, dir., 1966). Anita no encuentra en ninguna parte una explicación posible a su situación, ni tampoco una salida; cuando intenta estudiar, nada de lo que escucha tiene relación con su mundo; de sus amantes sólo consigue, en el mejor de los casos, obtener dinero. Al final, después de una larga carrera, Anita, embarazada, se entrega a la policía porque parece que es la última opción; lo hace con la misma tranquila frustración con la que emprende cualquiera de sus acciones. Allí, entre las dulces voces de sus cuidadoras, cae en una especie de letargo que le impide por fin tener que escapar y tomar decisiones.

En *Una muchacha sin historia* encontramos también referencias al himno alemán. En este caso, las asociaciones al pasado reciente que éste evoca se hacen todavía más patentes. La protagonista, Anita, está escuchando la radio con un amante; se emite el himno de Alemania. Mientras ellos lo escuchan, y al final lo canturrean, en la escena se van intercalando imágenes de tumbas de un cementerio judío. Lo que parece decir Kluge es que, de la misma forma que el himno perdura desde 1871, se

mantienen con él los residuos sociales de un desarrollo histórico, poco asimilado y menos superado. Esta secuencia de la radio va precedida por otra en la que Anita ofrece a su amante la siguiente disertación histórica:

ANITA: ¿Sabes algo del Putsch de Kapp?

AMANTE: ¿Cómo?

ANITA: ¿Nunca has oído hablar de eso?

AMANTE: No, nunca, en serio.

ANITA: Cuando todos regresaron de la I Guerra Mundial, hubo en Alemania un movimiento revolucionario. Y los masones vinieron de Königsberg. En Berlín, en Munich y en todas partes se formaron tropas revolucionarias. Eso es todo lo que sé. (Kluge, dir., 1966)

Esta confusa síntesis de los sucesos revolucionarios de la República de Weimar es un símbolo de la ruptura que existe entre Anita y su pasado. Su interlocutor, por otra parte, confiesa que no sabe de qué está hablando Anita; lo que ocurrió en la República de Weimar es desconocido, pero también indiferente para él.

En un momento determinado, Anita decide matricularse en la universidad. En la película se repite constantemente que ella quiere mejorar, comenzar una nueva vida, así que la primera clase a la que la vemos asistir es una clase de ética. La enrevesada disertación del profesor sobre filosofía antigua resulta sin embargo confusa; Anita termina por quedarse dormida. Quizá intentando superar esta falta de sentido, acude a las tutorías de un profesor de sociología, que le recomienda trabajar sobre la soberanía popular. La comunicación entre Anita y su profesor, sin embargo, parece imposible; las palabras de cada uno flotan en el espacio entre ambos, pero no parecen repercutir en el otro. Cuando Anita va a la biblioteca buscando los libros que le ha recomendado su profesor, se encuentra en realidad en un laberinto en el que es difícil orientarse. De nuevo, sus intentos por encontrar un marco de referencia en el cual poder comprenderse a sí misma terminan por fracasar.

El título de la película fue traducido como *Una muchacha sin historia*, pero el original, *Abschied von Gestern*, significa más bien “Despedida del ayer”. A lo largo de toda la película Anita huye y busca empezar de nuevo en diversos sitios, con distintos trabajos, con diferente compañía. Pero esta despedida del ayer, que es la causa de su movimiento, acaba resultando imposible. Al comienzo de la película, Anita está siendo juzgada en un tribunal. En él afirma que nació en la República Democrática Alemana, y que su familia, judía, fue perseguida durante el nazismo. Al ser interrogada sobre por qué abandonó su país, Anita acaba afirmando: “Tenía miedo”. El juez contesta: “¿De los

años 1943-44? No me lo creo. Eso no repercute en la juventud” (Kluge, dir., 1966). El juez expresa así de manera contundente la imposibilidad de vincular elementos presentes con otros que tengan su origen en el pasado. El que Anita carezca de historia, como afirma la traducción al castellano del título, no significa que carezca de ella a nivel personal. La historia de la que carece es precisamente la que le impide construirse y comprenderse a sí misma.

La otra película de la que queríamos ocuparnos, *Trabajo ocasional de una esclava*, presenta una evolución en la vida de una mujer, Roswitha, que sufre un cambio de orientación vital desde la vida familiar hasta la actividad política. Al comienzo de la película Roswitha practica abortos para mantener a su familia; su marido, químico, no trabaja. La vida de Roswitha consiste en un difícil equilibrio entre trabajar, cuidar de sus hijos y mantener el respeto de su marido. Ante los relativos fracasos en estos tres aspectos, y tras ser investigada por abortista, su marido le prohíbe seguir ejerciendo y él entra a trabajar como químico en una fábrica. Ella decide entonces encauzar sus esfuerzos desde la actividad familiar a las actividades sociales y políticas, cambio que emprende con la ayuda de su amiga y antigua ayudante. Pero ninguna de ellas parece saber muy bien cómo abordar estas actividades. Ambas leen periódicos y parecen encontrar digna cualquier causa que les parezca injusta. Sin embargo, lo absurdo de algunas de ellas dan a entender que no las comprenden muy bien; en ningún momento parecen preocuparse por el análisis de las mismas. Por fin, encuentran la causa en la que emplearse: descubren que la empresa del marido de Roswitha va a trasladarse a Portugal, con lo que todos sus trabajadores serán despedidos. Ambas comienzan a entrevistarse en secreto con los representantes sindicales y a repartir panfletos para informar de lo que está ocurriendo. Al final, según informa una voz en *off*, la opinión pública y los trabajadores, no ellas, consiguen que la fábrica permanezca en Alemania. Sin embargo el marido de Roswitha es despedido por las actividades de su mujer, y sólo en este momento él descubre lo que ella estaba haciendo. La preocupación de Roswitha está por tanto totalmente desvinculada de la realidad, es decir, de los trabajadores de la fábrica, empezando por su propio marido. Sus esfuerzos tienen valor para ella sólo como “actividades políticas” (Kluge, dir., 1973), expresión que ella repite a lo largo de la película, pero parece que es indiferente el contenido de las mismas. La ironización del fervor revolucionario de Roswitha supone una llamada de atención sobre la complejidad de los problemas sociales, al mismo tiempo que un recordatorio sobre la

importancia de que sean aquellos que los sufren, los trabajadores en este caso, los que luchen por ellos; los amigos de cualquier causa como Roswitha corren el riesgo de convertirse en actores irracionales interviniendo en una realidad que no comprenden.

En *Trabajo ocasional de una esclava* la confusión personal se traslada, por tanto, a una perspectiva más social. De nuevo lo que aquí se cuenta es la historia de una mujer; al igual que la mayoría de sus compañeros del Nuevo Cine alemán, Kluge habla en sus películas de los grupos más marginales en la sociedad, de los perdedores. Por eso, en las mujeres de las que se ocupa la sensación de aislamiento, la incomunicabilidad con la realidad que les rodea, es más acentuada que en sus compañeros masculinos. En el giro de la protagonista hacia el compromiso político podemos retomar el concepto de pseudoactividad, que para Adorno suponía un tipo de actividad carente de base teórica y de relación con la realidad: cuando Roswitha decide intervenir en la realidad social, no sólo no sabe cómo hacerlo, sino que tiene que comenzar por intentar comprender qué es eso de la realidad social. Para ello, participa en un *tour* organizado para políticos, en el que se describe con absoluta ironía la relación del que está interesado por conocer la realidad y aquellos que le muestran los significativos fragmentos de miseria necesarios para establecer dicha comprensión. Roswitha acompaña al comité político, siguiendo con ojos muy abiertos y gran interés la visita guiada por unas viviendas de emigrantes. La película parece decirnos que algo ocurre con los medios de comunicación: las señales externas que llegan a casa de Roswitha, la televisión y la radio, sufren continuas interferencias. Parece que es imposible cualquier experiencia directa de lo que ocurre fuera de aquella casa. A lo mejor por eso, Roswitha comienza sus actividades políticas y sociales leyendo prensa, intentando identificar el problema, encontrar motivos de posicionamiento. Su primera indignación es suscitada por las cifras de niños atropellados en Alemania. Más tarde, propone a un periódico una investigación sobre la comida que se sirve en la cantina de la fábrica donde trabaja su marido. Lo ridículo de esta situación pone de manifiesto lo absurdo de un intento de actividad que carece de una verdadera experiencia de lo que le rodea. Y de la misma forma, Roswitha carece de un conocimiento social histórico: su intento de toma de contacto con los problemas políticos consiste en escuchar canciones de Brecht, incapaz, como dice literalmente una voz en *off*, de “encontrar un mejor acceso a la realidad” (Kluge, dir., 1973).

Ambas mujeres, las protagonistas de *Una muchacha sin historia* y de *Trabajo ocasional de una esclava*, se encuentran en una situación indeterminada en la cual han perdido sus coordenadas de referencia. Las dos terminan recurriendo, en un momento u otro, a la necesidad de mejorar su educación esperando encontrar una respuesta, pero la cultura termina por ser siempre una institución anquilosada y ajena, controlada por figuras de poder (el marido de Roswitha, el profesor de Anita) que resultan tan insensibles a la realidad como ellas mismas. La incapacidad teórica se transforma entonces en una búsqueda indeterminada de cualquier tipo de acción: la vida errante y el delito o la familia y la política; en cualquier caso, una huida hacia adelante que para las protagonistas parece la única salida cuando es imposible una reconciliación con el pasado. La situación de ambas queda sintetizada en los intertítulos con los que comienza *Una muchacha sin historia*, “No nos separa del pasado un abismo, sino la situación cambiada” (Kluge, dir., 1966).

Si en *Alemania en Otoño* veíamos las consecuencias a largo plazo de aquello que Benjamin había definido como pérdida de experiencia en la conformación de la sociedad alemana, estas dos últimas películas permiten interrelacionar este problema con las posibilidades del individuo para comprenderse e incluso existir sin la posibilidad de acceder a la realidad. Como consecuencia, no sólo las protagonistas de las películas carecen de cualquier punto referencial desde el que comprenderse a sí mismas, sino que su propia intervención sobre la realidad se vuelve inútil. Por ello, cualquier intento por modificar la situación, cualquier empresa que pueda parecer digna de ser emprendida, es vista por ellas tan válida como cualquier otra. En palabras de Theodor W. Adorno, “Cuando la experiencia es bloqueada y simplemente ya no existe, es herida la praxis y por tanto añorada, caricaturizada, desesperadamente sobrevalorada” (Adorno, 1993: 160). Las experiencias desmentidas de las hablaba Benjamin –y que citábamos al comienzo– parecen así quedar reducidas a una, la acción, que termina por resultar imposible y caricatura de sí misma. Por ello, la galería de personajes de *Alemania en Otoño*, así como Anita y Roswhita, parecen autómatas esforzándose en movimientos programados. La fragmentación de la identidad parece haber hecho entonces perder de vista algo que quizá debería ser evidente: “Una praxis oportuna sería únicamente el esfuerzo por salir de la barbarie” (Adorno, 1993: 161).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1993): *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BÖLL, Heinrich (1967): *Wanderer kommst du nach Spa...* Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- DUBIEL, Helmuth (1993): *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- KLUGE, Alexander (2007): *El hueco que deja el diablo*. Barcelona: Anagrama.
- (2010): *120 Historias sobre cine*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- SEGHERS, Ana (2007): *La excursión de las muchachas muertas*. Barcelona: Bruguera.

Filmografía

- BRUSTELLIN, Alf, CLOOS, Hans Peter, FASSBINDER, Rainer W., KLUGE, Alexander, MAINKA, Maximiliane, MAINKA-JELLINGHAUS, Beate, REITZ, Egar, RUPÉ, Katja, SCHLÖNDORFF, Volker, SCHUBERT, Peter y SINKE, Bernahrd (dirs.) (1978): *Alemania en Otoño (Deutschland im Herbst)*. República Federal Alemana: Hallelujah Film, Kairos-Film, Project Filmproduktion, Filmverlag der Autoren.
- KLUGE, Alexander (dir.) (1966): *Una muchacha sin historia (Abschied von Gestern)*. República Federal Alemana: Independent Film / Kairos-Film.
- (dir.) (1973): *Trabajo ocasional de una esclava (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin)*. República Federal Alemana: Filmverlag der Autoren, Kairos-Film.