

NEW LEFT REVIEW 154

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2025

EDITORIAL

SUSAN WATKINS Israel después de Fordow 7

ARTÍCULOS

MARTTI KOSKENNIEMI Las leyes que nos gobiernan 19

KEVIN GRAY Vino añejo en botellas nuevas 58

JULIA HERTÄG Cine y clase 85

AARON BENANAV Más allá del capitalismo—2 113

CRÍTICA

CAROLYN LESJAK Escribir lo colectivo 167

JONATAHN RÉE La ideología analítica 178

JULIAN STALLABRASS Artes de la distracción 186

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts traficantes de sueños



JULIA HERTÄG

TRES GENERACIONES DE CINE DE LA CLASE TRABAJADORA ALEMANA

LAS IMÁGENES EN blanco y negro muestran a personas huyendo por las calles de Berlín, perseguidas por la policía montada. Un coche blindado cargado de agentes de policía se aleja. Otros, con sus cascos imperiales con pinchos, blanden sus porras contra manifestantes y transeúntes por igual. Son imágenes de los enfrentamientos callejeros que estallaron en Berlín en 1929, cuando el jefe de policía nombrado por el SPD intentó prohibir la manifestación del Primero de Mayo convocada por el Partido Comunista, lo que provocó más de treinta muertos, el llamado *Blutmai*, o Mayo sangriento. Fueron filmadas desde ventanas, balcones y tejados por simpatizantes del KPD y editadas en un cortometraje, *Blutmai/Kampfmai*, por Piel Jutzi, hijo de un sastre que trabajaba como cámara para Prometheus, una de las productoras cinematográficas creadas por el empresario de los «medios de comunicación rojos» Willi Münzenberg. Constituyen algunos de los pocos fragmentos que se conservan de un proyecto cinematográfico colectivo de la clase obrera, que floreció en Alemania a finales de la década de 1920¹.

Este tipo de cine –personas que trabajan juntas para representar la realidad desde su propia perspectiva– representaba una aspiración utópica: la idea de películas *realizadas por* la clase trabajadora, para ella y sobre ella. El momento cinematográfico de *Blutmai/Kampfmai* aborda así directamente las cuestiones planteadas hace unos años por Emilie Bickerton

¹ *Blutmai/Kampfmai*, de Piel Jutzi, aparece en el documental de 45 minutos de Gerd Roscher *Wir machen unsere Filme selbst* (1978), una oportunidad única para ver fragmentos sustanciales de las primeras películas amateur de la clase obrera alemana.

y William Harris sobre la posibilidad de lo que, medio en broma, se denominó un nuevo *proletkino*: un cine emergente de la clase trabajadora del siglo XXI, a pesar de sus múltiples derrotas políticas, que no han pasado desapercibidas². La historia del cine, desde la primera proyección de *Salida de la fábrica* de los hermanos Lumière en 1895, se solapó de forma notoria con el auge de las organizaciones de masas de la clase obrera. Desde *La huelga* de Eisenstein hasta *Toni* de Renoir, pasando por los neorrealistas italianos y el *cinema novo* brasileño, los temas ligados a la clase obrera y los avances estéticos experimentales fueron de la mano. Fue más sorprendente observar signos de un nuevo cine centrado en el proletariado en las décadas de 2010 y 2020, tras el feroz ataque neoliberal lanzado contra los sindicatos y el movimiento obrero organizado. Sin embargo, en «¿Un nuevo *proletkino*?», Bickerton citó una serie de películas procedentes de tres continentes, que tenían como tema central la experiencia de la clase obrera³.

A través de un análisis detallado de cinco películas –*Yo, Daniel Blake*, de Ken Loach; *Dos días, una noche*, de los hermanos Dardenne; *La ciudad está tranquila* de Robert Guédiguian; *Ossos*, de Pedro Costa, y *La chica de la fábrica de cerillas*, de Aki Kaurismäki– Bickerton se propuso identificar una serie de motivos comunes y «estructuras de sentimiento» que pudieran constituir un género. Observó la tendencia compartida por estas películas a mostrar preliminarmente el entorno de los protagonistas, prescindiendo prácticamente de una contextualización más amplia, lo que producía una «forma de ver» cinematográfica que apenas iba más allá de la experiencia de los propios personajes. El trabajo de la cámara utilizando el primer plano fortalecía la sensación de intimidad y empatía, lo que al mismo tiempo suponía una limitación. A menudo, el uso semidocumental de las localizaciones proporcionaba una visión más amplia de las fuerzas sociales o históricas en juego: la oficina de empleo y la biblioteca pública en *Daniel Blake*, los barrios marginales de *Ossos*, la lonja de Marsella en *La ciudad está tranquila*. Las narrativas también

² Emilie Bickerton, «¿Un nuevo *proletkino*?», *NLR* 109, marzo-abril de 2018; William Harris, «Once There Was Cinema: On the New Proletkino», *n+1*, núm. 41, otoño de 2021. Sobre el movimiento *proletkino* soviético temprano, una de las muchas iniciativas cinematográficas revolucionarias promovidas por el Comisariado del Pueblo para la Ilustración de los bolcheviques, véase Richard Taylor e Ian Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres y Nueva York, 1988.

³ Además de los directores europeos que menciona Bickerton, se podría incluir a los chinos Jia Zhangke, Wang Bing, Ai Xiaoming, Li Yang y Wang Xiaoshuai, así como a estadounidenses como Larry Clark, Harmony Korine, Debra Granik y Jeff Nichols.

solían ponerse en marcha a raíz de un *shock* social exógeno: la amenaza de despido, de desahucio o de recortes de las prestaciones percibidas. A diferencia de los primeros intentos del *proletkino* de llevar un tema colectivo a la pantalla, las películas aquí analizadas constituían normalmente representaciones de experiencias individuales; un motivo recurrente era un plano largo sostenido del protagonista caminando solo por el entorno urbano. La agenda política era discreta –ganar lo suficiente para vivir, mantener un trabajo– y la rebelión se limitaba generalmente a actos individuales de desafío. Sin embargo, en opinión de Bickerton, no se trataba de un «cine de consuelo». Al renunciar a los finales felices, las películas transmitían una innegable carga moral⁴.

En su artículo para *n+1*, Harris miró más allá de Europa y su «cine de arte» para hacer un balance del panorama más variado de las instituciones culturales existentes en el Sur global. Por un lado, exploró la posibilidad de que surgieran nuevas formas en el seno de los distintos cines nacionales y las series en *streaming* respaldadas por el Estado de los países BRICS+, destacando *Parásitos*, de Bong Joon Ho, y *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, por sus abordajes populares y comerciales de la lucha de clases a través de una delirante mezcla de géneros –thriller, comedia, drama de venganza, farsa– que suavizaban su registro de la «desolación» social. Por otro lado, Harris sugirió que las nuevas formas de construcción de comunidades socialdemócratas en la América Latina del siglo XXI estaban creando los medios para una autoexpresión imaginativa, ofreciendo diversas lecturas positivas de las obras de jóvenes cineastas fomentadas por las instituciones culturales del PT en las favelas de Brasil. Aunque desigual y parcial y con escasos logros democráticos de masas, «la historia del cine brasileño de corte socialdemócrata e inspirada en el movimiento de los *quilombos*» había logrado abrir un panorama diverso para «nuevas historias de nuevas personas»⁵.

El precedente representado por *Blutmai/Kampfmai* y otras películas proletarias tempranas sugieren que una forma de avanzar en este debate podría ser profundizar en el marco comparativo-histórico. En la década de 1920, la Alemania de Weimar registró el auge de una cultura

⁴ E. Bickerton, «¿Un nuevo *proletkino*?», cit., p. 134.

⁵ La agenda del *proletkino*, tal y como la entendía Harris, era «reconstruir los mundos sociales populares y de la clase trabajadora no solo a escala política del partido y a escala económica del sindicato, sino también a escala cultural del barrio, las áreas urbanas proletarizadas y las pequeñas ciudades», W. Harris, «Once There Was Cinema: On the New Proletkino», cit.

cinematográfica muy articulada, realizada por la clase trabajadora sobre sí misma y para su propio consumo. Aplastada bajo la dictadura nazi, su legado ejerció una influencia vital sobre los directores radicales de la República de Bonn durante las décadas de 1960 y 1970. A continuación, examinaré brevemente los logros y las limitaciones de estas primeras formas, antes de pasar a las representaciones de la clase obrera construidas en el cine alemán contemporáneo.

I. UN MOVIMIENTO DE CINE POPULAR

Los operadores de cámara de Berlín que grabaron las imágenes de *Blutmai/Kampfmai* formaban parte de un movimiento popular de fotógrafos y cineastas aficionados, el *Arbeiterphotographenbewegung*, que a su vez formaba parte de un mundo más amplio de organizaciones culturales radicales –grupos de educación obrera, asociaciones deportivas, compañías de teatro, sociedades de artistas visuales revolucionarios, escritores, poetas, periodistas, etcétera– articuladas en torno a las estructuras de las dos grandes organizaciones obreras de masas, el KPD y el SPD. A finales de la década de 1920, la fotografía se había convertido en un pasatiempo popular en Alemania y en muchas ciudades existían sociedades fotográficas ligadas a la clase obrera de tendencia izquierdista. Algunas de ellas reunieron sus fondos para comprar algunas de las nuevas cámaras de cine portátiles. Por lo general, cubrían temas como huelgas, asambleas o actividades locales del partido como la distribución de alimentos y ropa a los pobres. Para muchos de estos cineastas, la documentación directa ofrecía ante todo a los trabajadores y trabajadoras la oportunidad de debatir sus propias experiencias vividas y compartirlas a través de proyecciones efectuadas en reuniones del partido o del sindicato, así como en eventos organizados por otras organizaciones obreras, junto con largometrajes profesionales. Pero su trabajo también se vio influido por la extraordinaria creatividad del primer cine alemán realizado durante la larga década de existencia de la República de Weimar (1919-1933).

Las autoridades alemanas crearon a toda velocidad la infraestructura necesaria para la emergencia de una industria cinematográfica nacional durante la Primera Guerra Mundial, cuando el bloqueo de las potencias centrales por parte de la Entente detuvo la importación de películas mudas francesas y estadounidenses, aunque el gobierno del káiser había comprendido tardíamente la importancia del cine para la propagación de

la bravuconería militarista y el sentimentalismo nacionalista. Este tipo de películas florecieron tras las traumáticas consecuencias de la guerra y la catástrofe de la hiperinflación; pero el cine alemán, uno de los pocos sectores económicos en proceso de crecimiento de la época, también dio lugar a sorprendentes experimentos de la mano del nuevo realismo, del expresionismo y de la figuración psicodramática, produciendo títulos como *El gabinete del doctor Caligari*, de Wiene; *El último*, de Murnau; *Bajo la máscara del placer*, de Pabst; *Los hombres del domingo*, de Siodmak; *Muchachas de uniforme*, de Sagan y *Metrópolis*, de Lang. El consorcio de producción UFA, fundado en 1917 con el respaldo de Ludendorff, construyó estudios para rivalizar con los de Hollywood en Berlín-Tempelhof y Babelsberg. Durante el periodo de entreguerras, su producción fue objeto de una verdadera avalancha de comentarios y críticas cinematográficas publicadas en las páginas de *feuilleton* de la prensa diaria y de los semanarios culturales, firmadas por escritores como Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Béla Balázs, Rudolf Arnheim y Walter Benjamin, que discutieron sobre los paradigmas evaluativos, formales y estéticos, en juego, así como sobre la hermenéutica social y política de esta producción cinematográfica.

En este contexto, la llegada del nuevo cine soviético tuvo un efecto electrizante en Alemania; la obra de Eisenstein fue objeto de acalorados debates, lo cual se debió en parte a los esfuerzos organizativos de Münzenberg, un joven comunista alemán, que se había convertido en amigo personal de Lenin en Zúrich durante la guerra⁶. En 1921 Münzenberg recibió el encargo de la Comintern de organizar una campaña de ayuda para paliar la hambruna de posguerra, que asolaba la Rusia soviética, para lo cual puso en marcha la exitosa Internationale Arbeiterhilfe (Ayuda Internacional de los Trabajadores), estructura que aprovechó para crear

⁶ Willi Münzenberg (1889-1940): nacido en Erfurt, fue arrestado en esta ciudad en 1907, cuando todavía era un adolescente por organizar a los trabajadores; se trasladó a Zúrich, se unió en 1914 al USPD, partido que se oponía a la guerra, y se convirtió en confidente de Lenin. Deportado de vuelta a Alemania en diciembre de 1918, se unió a la Liga Espartaquista, participó en el levantamiento de enero de 1919 en Stuttgart y fue miembro fundador del KPD. Tras una extraordinaria carrera como empresario comunista en el sector de los medios de comunicación desarrollada en Berlín, organizó el Congreso Mundial contra la Guerra y el Fascismo de Ámsterdam en 1932. Tras trasladarse a París en 1933, combatió la propaganda nazi sobre el incendio del Reichstag, recaudó fondos para la República Española y ayudó a fundar la Liga Antinazi de Hollywood. Huyendo de las fuerzas nazis en 1940, fue asesinado en un bosque del sudeste de Francia; se desconoce si fue a manos de la Gestapo o de la NKVD.

una red de apoyo compuesta por organizaciones mediáticas concebidas para propiciar la educación y la solidaridad socialistas, que incluía una revista ilustrada de gran tirada, periódicos, grupos de teatro itinerantes surgidos de la clase obrera y dos productoras cinematográficas, Weltfilm y Prometheus, que se asociaron con su homóloga de Moscú, Mezhrabpom –el estudio que produjo, entre otras, *La madre*, *La fiebre del ajedrez* y *Tempestad sobre Asia*, de Pudovkin– para distribuir películas soviéticas en Alemania.

A lo largo de la década de 1920, las proyecciones cinematográficas se convirtieron en un elemento cada vez más importante dentro de los eventos masivos del *Arbeiterkulturbewegung* (movimiento popular de la cultura obrera). La *Volksfilmverband* [Liga cinematográfica popular] tenía como objetivo contrarrestar la influencia perjudicial de las películas comerciales y *kitsch* predominantes, ofreciendo lo que consideraban cine artísticamente valioso: Chaplin, Eisenstein y Pudovkin. Esta actitud provenía en parte del anterior movimiento *Kinoreform*, que pretendía promover una cultura cinematográfica útil para educar al pueblo en lugar de lo que Clara Zetkin denunciaba como *Schundfilme*, «películas basura», consideradas catastróficas para la moral y la salud mental de la clase obrera. Pero los cinéfilos de la *Volksfilmverband* también reconocieron el potencial estético radical del cine como forma cultural. Además de los trabajadores, intelectuales como Pabst, Balász, Käthe Kollwitz y Kurt Tucholsky apoyaron la rama berlinesa de la *Volksfilmverband*, fundada en 1928 con Heinrich Mann como presidente, que también publicaba una revista, *Film und Volk*⁷.

La mayor ambición del movimiento era producir películas que se ajustaran a sus ideales, aunque estos estuvieran mal definidos⁸. La primera

⁷ Véase Jürgen Kinter, *Arbeiterbewegung und Film (1895-1933)*, Hamburgo, 1985; Youkyung Ko, *Zwischen Bildung und Propaganda: Laientheater und Film der Stuttgarter Arbeiterkulturbewegung zur Zeit der Weimarer Republik*, Stuttgart, 2002.

⁸ En la reunión inaugural de la *Volksfilmverband* de Berlín en 1928, Heinrich Mann describió su objetivo: expresar en imágenes «nuestro trabajo real, nuestras necesidades reales y el tipo de actitud ante la vida y las tendencias emocionales, que prevalecen en la realidad» (*Unsere wirkliche Arbeit, wirkliche Not, und die Art von Lebensgefühl sowohl wie Richtung der Gemüter, die in Wahrheit vorherrscht: Alles wäre in Bildern auszudrücken*). Véase Kai Nowak, «Gegen "Kitschfilm" und "Filmreaktion". Der Volksfilmverband (1928-1932) und die Kulturpolitik der KPD», *Filmblatt*, vol. 13, núm. 38, otoño de 2008. Véase también Helmut Korte, *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Múnich y Viena, 1978; Bruce Arthur Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuhle Wampe*, Texas, 1990.

obra encargada por la *Volksfilmverband* de Berlín fue *Um's tägliche Brot* (*El pan de cada día*, 1929), de Piel Jutzi. Coproducida por Weltfilm, con guion de Leo Lania, la película se propuso mostrar las brutales condiciones imperantes en los distritos mineros de la Alta Silesia. Comenzaba con unas imágenes de fuerte contraste entre el castillo principesco, que se alzaba sobre el paisaje invernal, y las chozas destartadas de los mineros y tejedores, que se veían debajo. «Nada más que la verdad», declaraba un intertítulo, sobre imágenes de niños pequeños acurrucados en cajas de madera para dormir, de ganado demacrado arreado por calles heladas, de la paga de un tejedor yuxtapuesta a la factura de la compra. La trama ficticia no aparecía hasta bien avanzada la película, involucrando a un tejedor desempleado que busca trabajo en la ciudad cercana, una historia de amor con la viuda de un minero, que tiene a su cargo tres hijos pequeños, y un final conmovedor en el que el joven muere en un altercado entre los inquilinos arruinados y el propietario, que les cobra un alquiler exorbitante. Como señalaron los críticos de la época, la trama melodramática debilitaba, pero no podía erradicar, la poderosa carga probatoria de la película.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück (*El infierno de los pobres*, 1929), también dirigida por Jutzi, era una obra mucho más sofisticada, rebotante de la energía de la vida callejera de Berlín, con escenas de cafés y ferias abarrotados, jóvenes obreras emancipadas y mucho baile e incontenibles risas. La severa pero cautivadora Mutter Krause se gana la vida modestamente repartiendo periódicos por el bloque de apartamentos; cuando su holgazán hijo Pauli se gasta las ganancias en un bar, la familia se ve amenazada con el desahucio. En una trama paralela, su vivaz hija Erna entabla una relación con un joven trabajador con conciencia de clase, Max, que le muestra los libros de su habitación. En su momento más bajo, Erna se une a Max en una manifestación en la que participan sus compañeros de trabajo y veteranos de guerra heridos, cantando *La Internacional*. Una impactante toma muestra las piernas de Erna, con medias rotas, marchando con igual energía que la mostrada por las piernas enfundadas en pantalones, que caminan a su lado. La otra trama muestra a la madre Krause introduciendo su última moneda en el contador y encendiendo el gas, con la cámara deteniéndose en una toma final en su tranquilo rostro sonriente⁹.

⁹ En 1933 Piel Jutzi abandonó el barco y se unió al Partido Nazi; llegó a rodar otras cuatro docenas de películas, en su mayoría de serie B, antes de morir en su ciudad natal, en el Palatinado, en 1946, con solo cincuenta años; su pasado en el KPD hizo que los verdaderos hitlerianos siempre lo miraran con recelo y supuso un obstáculo continuo en su carrera durante la era nazi.

Más allá del estudio de Münzenberg, otra película proletaria excepcional fue *Brüder* (*Hermanos*, 1929), producida con el respaldo del Deutscher Verkehrsbund, el sindicato de los trabajadores del transporte. Dirigida por Werner Hochbaum, un joven periodista y crítico que más tarde rodaría el psicodrama expresionista de culto *La máscara eterna* (1935), era una ficción basada en la huelga de los estibadores de Hamburgo de 1896-1897, que movilizó a los trabajadores portuarios de la ciudad para completar el reparto de la película; la modesta vivienda del protagonista principal sirvió de escenario para las escenas domésticas. Con un ritmo meticuloso, la película comienza con impactantes planos de gran profundidad de campo del puerto nevado, con remolcadores surcando las aguas heladas, y luego pasa a las oscuras y cavernosas calles del barrio obrero. La trama es sencilla y narra la lucha por organizar la huelga y su eventual derrota. Al igual que Eisenstein, Hochbaum retrata tanto a la clase gobernante como al proletariado; los agentes de policía, que aplastarán la huelga, aparecen dormitando en sus sillones en el bien caldeado cuartel general, mientras los trabajadores se reúnen alrededor de una simple mesa de cocina. Pero Hochbaum introduce un giro: uno de los policías es el hermano del líder de la huelga. No hay nada del pesimismo melodramático de *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* o *Um's tägliche Brot*. La derrota es temporal, insisten los intertítulos, y la huelga ha desempeñado un papel fundamental en «encender la chispa del entusiasmo»¹⁰.

La obra cinematográfica maestra de este género fue *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe* o ¿a quién pertenece el mundo?, 1932), escrita por Brecht y codirigida en parte por él junto con Slatan Dudow. Esta fue la primera producción sonora de Prometheus Films y la orquestación acelerada de la banda sonora de Hanns Eisler transmitía un mundo más moderno y más tenso que el de *Mutter Krause Fahrt ins Glück*. Ambientada tras la crisis de 1929-1931, comenzaba con un montaje de titulares de periódicos, que seguían las cifras de desempleo en Alemania, las cuales alcanzaban ya los cinco millones de desempleados; a continuación, pasaba a una escena callejera en la que trabajadores desempleados se reunían con sus bicicletas antes de salir corriendo en grupo al enterarse

¹⁰ *Brüder* conoció una breve temporada en los cines de Hamburgo, aunque fue vista por decenas de miles de personas en tres noches. Pero tuvo una segunda vida en las proyecciones organizadas por el SPD y los sindicatos, donde, según uno de sus productores, a menudo fue el punto de partida para vívidas reflexiones entre los trabajadores presentes sobre sus propias vidas. Véase Jürgen Kinter, *Arbeiterbewegung und Film* (1895-1933), Hamburgo, 1985; Hochbaum también realizó dos cortometrajes electorales para el SPD, *Vorwärts* (1928) y *Zwei Welten* (1929).

de que había trabajo. Aquí también aparecía una familia berlinesa con hijos adultos, atrasada en el pago del alquiler y desgarrada por las tensiones derivadas de la situación económica. Tras las duras palabras del padre, el hijo desempleado se lanza por la ventana del apartamento. La hija más inteligente, Anni, con su melena rubia oxigenada y su elegante camisa y corbata, es rechazada en todas las oficinas a las que acude en busca de trabajo. Llama por teléfono a su novio Fritz, un mecánico, que sugiere a la familia que se reúna con él en Kuhle Wampe («barriga hueca»), una colonia de chalés vacacionales para la clase trabajadora situada en el extremo oriental de Berlín, que se ha convertido *de facto* en un campamento de ocupantes ilegales para desempleados.

La narrativa elíptica de *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* se desarrollaba a través de largas escenas colectivas: la improvisada fiesta de compromiso de Anni y Fritz; la fábrica de electrónica donde Anni consigue un trabajo y hace nuevos amigos; la oficina del partido donde los amigos de Anni producen pancartas para el evento de una asociación deportiva; el evento en sí. Yuxtaponiendo sonidos e imágenes discordantes, la película comenta sus propias imágenes. Al incorporar nuevos medios –fragmentos de emisiones de radio, anuncios, periódicos, etiquetas de precios de comestibles–, la película se relaciona con acontecimientos del mundo real y anima al espectador a reflexionar sobre el contexto político fuera de la película, culminando en una conversación multifacética y abierta sobre el mercado mundial en el viaje de vuelta a casa en tren después de las carreras. El planteamiento colectivo de la colaboración entre Brecht, su coguionista Ernst Ottwald, Dudow y Eisler también era novedoso. En la producción, fueron reclutados cuatro mil jóvenes miembros de la asociación de atletismo del KPD para el evento deportivo multitudinario de la película. *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* se estrenó en mayo de 1932 y fue prohibida casi inmediatamente. Fue la última gran obra de este género antes de que los nazis pusieran fin a la era del cine proletario¹¹.

¹¹ La destrucción por parte de los nazis del patrimonio cultural de la izquierda alemana hace que nuestro conocimiento de esta obra sea muy incompleto. Aunque se han encontrado algunos materiales de archivo, como *Um's tägliche Brot* localizada en el Archivo Cinematográfico de Moscú, la mayoría de las películas de la clase trabajadora se han perdido para la historia. El material filmico utilizado era barato, a menudo se almacenaba en malas condiciones y no existían registros centrales del trabajo realizado.

La industria cinematográfica alemana fue sometida a una nazificación exhaustiva. El complejo de producción UFA, situado desde 1927 bajo el control del magnate mediático de extrema derecha Alfred Hugenberg, despidió a sus empleados judíos en marzo de 1933, lo que provocó su huida a París y Hollywood. Tres meses más tarde, el conjunto del sector cinematográfico quedó bajo el control de la *Reichsfilmkammer* de Goebbels. En lugar de la propaganda abierta, Goebbels se decantó por los géneros de «entretenimiento» más capciosos: operetas, comedias, romances bélicos. En su forma actualizada, este tipo de obras siguió floreciendo en las *Heimatfilme* (películas patrióticas) de la República de Bonn durante el periodo de posguerra, junto con el género más oscuro de las *Krimi* (películas policíacas). Las *Trümmerfilme* (películas sobre los escombros) intentaron hacer frente al pasado nazi, como sucede en *Die Mörder sind unter uns* (*El asesino está entre nosotros*, 1946), de Wolfgang Staudte. En la RDA se rodaron algunas películas muy críticas sobre la experiencia de la clase trabajadora, que fueron prohibidas por las autoridades. Rodada en blanco y negro en película de alto contraste, *Sonnensucher* (*Buscadores de sol*, 1958), de Konrad Wolf, estaba ambientada en un pueblo minero de uranio gestionado por los soviéticos en las montañas del sur de Sajonia, donde una delincuente juvenil había sido enviada a realizar una especie de pena laboral; la película fue retirada por orden de Moscú. *Spur der Steine* (*Huella de piedras*, 1966), dirigida por de Frank Beyer y también rodada en blanco y negro, retrataba a un irreverente trabajador de la construcción, que tenía que lidiar con materiales de mala calidad y se enfrentaba a un funcionario local del Partido, que sacrificaba su carrera por amor, lo que para la censura constituía «una imagen distorsionada de nuestras realidades socialistas». Más de dos docenas de películas entraron en estas categorías.

2. CINE MILITANTE

El siguiente intento concertado de abordar la experiencia de la clase trabajadora surgió en la República Federal a finales de la década de 1960 con la llegada de una generación más joven de cineastas, que habían crecido durante las décadas del *Wirtschaftswunder* [milagro económico alemán]. Utilizaron los recursos de las recién creadas escuelas de cine —la DFFB de Berlín Occidental, la HFF de Múnich y la HfG de Ulm— para denunciar el *Papas Kino* predominante, ansioso por presentar a la RFA, apenas desnazificada, como una comunidad armoniosa rodeada de una

hermosa naturaleza. En 1968 un grupo de estudiantes de cine expulsados de la DFFB por protestar contra las nuevas leyes de emergencia utilizaron sus fondos de producción para rodar en el Märkisches Viertel, un nuevo proyecto de viviendas de gran altura con vistas al Muro de Berlín¹². Concebido su trabajo en los términos del movimiento de los *Basisgruppen* de los militantes activos en el ámbito comunitario, crearon Basis-Film, con el objetivo de generar un cine colectivo sobre los inquilinos del Märkisches Viertel, contando con ellos y producido para ellos. El vecindario ya se estaba convirtiendo en un laboratorio de práctica política y cinematográfica, ya que los inquilinos habían organizado grupos de trabajo, creado un periódico y comenzado a organizar proyecciones de películas y debates. Los exalumnos de la DFFB Christian Ziewer y Max Willutzki filmaron gran parte de estas iniciativas y editaron el metraje en cortometrajes documentales de agitación y como obras temáticas más largas, los llamados *Kinogramme*, que se proyectaban principalmente en el propio barrio como herramientas para la reflexión colectiva¹³.

Esta experiencia sirvió de campo de entrenamiento para las *Arbeiterfilme* (películas obreras) militantes de la década de 1970, obras de ficción coproducidas con el canal público de televisión Westdeutscher Rundfunk (WDR) en virtud de la nueva Ley de financiación cinematográfica¹⁴. *Liebe Mutter, es geht mir gut* (1971), de Ziewer, fue una de las primeras. Rodada en blanco y negro, combinaba métodos documentales y de ficción.

¹² Entre los estudiantes expulsados se encontraban Harun Farocki, Christian Ziewer, Max Willutzki, Christina Perincioli, Gisela Tuchtenhagen y Thomas Hartwig.

¹³ Véase Fabian Tietke, «A Laboratory for Political Film: The Formative Years of the German Film and Television Academy and Participatory Filmmaking from Workerism to Feminism», en Christina Gerhardt y Marco Abel (eds.), *Celluloid Revolt: German Screen Cultures and the Long 1968*, Rochester, Nueva York, 2019; y Ulrike Jordan, «Looking at Workers Working with Workers: Struggles and Experiments in Collaboration in West German Arbeiterfilm in the 1970s», *Countersignals*, núm 4, 2021. No hay espacio aquí para considerar la vertiente independiente del cine documental surgido de los círculos radicales de finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970, en el Märkisches Viertel y en otros lugares.

¹⁴ Con el deshielo de mediados de la década de 1960, el gobierno de Bonn, bajo el mandato de Erhard, adoptó el modelo francés de financiación pública para películas de «valor cultural». En 1967 la Ley de Financiación Cinematográfica estableció un marco más amplio para apoyar la producción cinematográfica a través de los canales de televisión públicos, que respaldaron los primeros trabajos de Fassbinder, Kluge, Reitz, Farocki y otros cineastas. Para más detalles, véase Julia Hertäg, «Los contraccines de Alemania», *NLR* 135, julio-agosto de 2022. Véase también el estudio histórico del BFI realizado por Richard Collins y Vincent Porter, *Westdeutscher Rundfunk and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and Others*, Londres, 1981.

Aunque el protagonista principal era interpretado por un actor profesional, Ziewer y su coguionista Klaus Wiese realizaron extensas entrevistas a los trabajadores y trabajadoras de diversas fábricas, reclutando a muchos de ellos para actuar en la película y escribiendo el guion sobre la base de sus conversaciones. Alfred, un metalúrgico desempleado de la cuenca del Ruhr, llega a Berlín Occidental con la promesa de un trabajo seguro en una fábrica. Pero los jefes están a punto de lanzar una ofensiva para incrementar la productividad, mientras sube el alquiler del albergue donde comparte habitación. *Liebe Mutter, es geht mir gut* destacó por su retrato de la manipulación psicológica por parte de la dirección empresarial como arma presente en la lucha de clases, lo que otorgó a la película una tensión realista acentuada. Al mismo tiempo, el uso de subtítulos y de cortes bruscos en la película por parte de Ziewer era una clara referencia a la tradición de las películas proletarias de la década de 1920 como *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* Las escenas que registraban las duras condiciones de vida de la clase trabajadora en la cima del «milagro económico» de Alemania Occidental se yuxtaponían de forma cruda con las tomas de la dirección de la empresa, sonriendo con sus trajes y corbatas mientras elaboraban estrategias con los líderes sindicales sobre cómo incrementar la presión sobre los trabajadores y trabajadoras sin efectuar intento alguno de integración narrativa realista. En un momento dado, dos trabajadores comentan directamente a la cámara. Sin embargo, aunque Ziewer la describió como un híbrido entre documental y ficción, *Liebe Mutter, es geht mir gut* también podría interpretarse como una forma de transición entre el trabajo documental anterior de Basis Film y el género de ficción de las *Arbeiterfilme* realizadas para la televisión, que prescindirían en gran medida del experimentalismo formal¹⁵.

Las *Arbeiterfilme* de la década de 1970 registraron con notable precisión los cambios registrados en el género y el carácter étnico de la clase trabajadora alemana. *Angst essen Seele auf* (*Todos nos llamamos Alí*, 1974),

¹⁵ Las siguientes películas de Ziewer para Basis-WDR, *Schneeglöckchen blühen im September* (1973) y *Der Aufrechte Gang* (1976), completaron el cambio hacia formas de ficción convencionales. Otras *Arbeiterfilme* de ficción producidas por WDR fueron *Lohn und Liebe* (1974) y *Familienglück* (1975), de Marianne Lüdcke e Ingo Kratisch; *Der Angestellte* (1972) y *Shirins Hochzeit* (1976), de Helma Sanders; y la serie de cinco episodios de Fassbinder, *Ocho horas no hacen un día* (1972). Fassbinder afirmaba que trabajar en el género de las series dramáticas familiares para televisión era una oportunidad única para llevar la política radical al público de clase trabajadora.

de Fassbinder, fue sin duda la mejor de estas obras en este sentido, con su poderoso drama sobre la relación entre un joven trabajador marroquí de una fábrica de automóviles y una limpiadora alemana de cierta edad, realizada por la teatralidad de la *mise en scène* y el trabajo de cámara de gran enfoque. Pero ello no debe eclipsar los intentos efectuados a menor escala de representar en la pantalla las cambiantes configuraciones de clase, raza y género. La cuestión de la opresión de género se planteó en el grupo Märkisches Viertel desde el principio, cuando Christina Perincioli y Gisela Tuchtenhagen, dos estudiantes de la DFFB, invirtieron el material cinematográfico y el presupuesto de la universidad en la realización de un *Kinogramme*, a petición de Willutzki. Pero, aunque Perincioli filmó la mayor parte del material, su nombre fue omitido de los créditos. Perincioli comenzó a trabajar con las mujeres del grupo de inquilinas del Märkisches Viertel, impresionada por su determinación y elocuencia. Juntas desarrollaron el argumento de *Für Frauen: 1. Kapitel* (1971), una historia sobre el personal de un supermercado, que decide rebelarse contra la discriminación salarial y la gestión misógina de la empresa. Rodada por Tuchtenhagen, en su mayor parte en primer plano, la película se centra en los intercambios que se producen entre las mujeres, captando una notable sensación de energía.

Pocas cineastas exploraron el desafío del género en las representaciones de la clase trabajadora con más imaginación que Helke Sander, también perteneciente a la primera promoción de estudiantes de la DFFB. Su ópera prima, *Eine Prämie für Irene* (1971), comienza con un largo plano de un grupo de trabajadoras concentradas en las puertas de la fábrica, recordatorio inequívoco de dónde comenzó la historia del cine. Aquí, sin embargo, las mujeres están entrando en el lugar de trabajo. La película, un largometraje de ficción con actores profesionales, se centra en Irene, más franca, ingeniosa y rebelde que el resto, pero vuelve constantemente a una visión más amplia, agrandando el encuadre para incluir a sus compañeras de trabajo, aunque sugiere que la solidaridad entre las mujeres en estas circunstancias es probablemente frágil. Los vecinos de Irene responden con miradas de desaprobación, cuando, tras tomar unas copas en la mesa de la cocina, ella empieza a quejarse del ambiente represivo que se respira en el vecindario¹⁶.

¹⁶ La siguiente película de Helke Sander, *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* (1977), un clásico feminista en el que la propia Sander interpreta a la protagonista principal, Edda, una fotógrafa y madre soltera que documenta lo lejos que estaba el Berlín Occidental de la Guerra Fría de cualquier cosa parecida a un «mundo libre», se alejó de los temas de la clase trabajadora para explorar una nueva forma de precariedad.

Shirins Hochzeit (1976), de Helma Sanders, fue la única de las *Arbeiterfilme* financiadas por WDR, que retrató la sociedad de Alemania Occidental desde la perspectiva de una trabajadora inmigrante. La película comienza en un pueblo turco donde Shirin (Ayten Erten), hija de un granjero, añora a su prometido, Mahmut, que se ha marchado a Alemania. Obligada a un matrimonio concertado con el funcionario que había encarcelado a su padre, decide huir. Rodada en blanco y negro, con planos largos, la película sigue la huida de Shirin a Colonia al hilo de la búsqueda desesperada de Mahmut. Acaba consiguiendo trabajo en una fábrica y durmiendo en la litera de un albergue, pero incluso sus compañeras de habitación turcas, que ya se han adaptado tiñéndose el pelo y vistiendo ropa occidental, le parecen extrañas. Despedida y, por lo tanto, despojada de su visado de residencia, comienza a trabajar como prostituta para los trabajadores turcos y así es como encuentra a Mahmut. Aquí hay ecos de Erna tratando de prostituirse para pagar el alquiler en *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, pero no hay ninguna manifestación de trabajadores a la que Shirin pueda unirse. En ese sentido, *Shirins Hochzeit* registró un retroceso en la situación de las mujeres con respecto a las películas proletarias de la década de 1920¹⁷.

Si la colaboración con WDR ofreció a los jóvenes cineastas radicales de la DFFB la oportunidad de dar el costoso y difícil salto del documental a la ficción, también supuso el abandono de los experimentos iniciados por el grupo Märkisches Viertel para dismantelar la relación jerárquica entre el cineasta y los sujetos filmados. El coste parece especialmente elevado, si se tiene en cuenta que las *Arbeiterfilme* desaparecieron rápidamente de las pantallas de televisión alemanas después de 1976. Cuando los ejecutivos de WDR perdieron interés por este tipo de cine político, los directores que había formado quedaron abandonados. La mayoría pasó a otros temas. Algunas películas individuales se adentraron ocasionalmente en el territorio de la clase obrera; las primeras películas de Adolf Winkelmann, *Schlechte Karten* (1977), *Die Abfahrer* (1978) y *Jede Menge Kohle* (1981), registraron la lenta degeneración de la cuenca del Ruhr¹⁸.

¹⁷ Los nacionalistas turcos protestaron tras la emisión televisiva de *Shirins Hochzeit* en 1976, amenazando a Ayten Erten y poniendo fin de manera efectiva a su carrera como actriz.

¹⁸ El joven protagonista de *Jede Menge Kohle*, de Winkelmann, un antiguo minero, ha huido de su trabajo y de su familia para conseguir un empleo en una empresa de logística, conduciendo un enorme camión blanco por un páramo apocalíptico, mientras que el trabajo de su novia en un enorme almacén consiste en rastrear paquetes con contenido desconocido. Nadie parece tomarse nada en serio y los que lo hacen parecen ridículos.

Pero tendrían que pasar otros treinta años para que surgiera un nuevo corpus de películas sobre la clase obrera.

3. ¿QUÉ QUEDA?

Esas décadas fueron testigo de una serie de derrotas para las clases trabajadoras a escala mundial –salarios estancados, desindustrialización, migración hacia el sector servicios, jornadas laborales más largas, deterioro de los sistemas de bienestar social, precariedad creciente– que adoptaron una forma regional especialmente aguda en Alemania, tras el impacto de la reunificación impuesta desde arriba y efectuada al margen de la Constitución de la República Federal Alemana. La década de 1990 trajo consigo la restauración capitalista y despidos masivos en el este, así como el continuo declive industrial de la cuenca del Ruhr; la década de 2000 trajo aparejada la desregulación laboral en todo el país de la mano de las denominadas reformas Hartz y la inflación galopante de los precios de la vivienda en la nueva-vieja capital. La reunificación –y la explosión de canales de televisión comerciales a raíz de la privatización capitalista– también alteró los parámetros de la financiación del cine alemán, inclinándolo hacia formatos «seguros» liberal-democráticos¹⁹. Ello se ha traducido en el ámbito doméstico en la producción de comedias multiculturales optimistas y en el mercado internacional en la producción de películas, cortadas por el patrón de Hollywood, sobre «temas serios» como el nazismo, la Stasi o la caída de la RDA, que muestran mediante el puro conformismo de sus representaciones que Alemania es ahora un miembro maduro de la comunidad internacional tras haber aceptado su pasado. Así, películas como *La vida de los otros* han sido galardonadas con un Óscar y han sido premiadas en diversos festivales de cine, mientras que la realidad de la vida en la antigua RDA, si es que ha sido abordada, ha sido objeto de burla, como sucede en *Go, Trabi Go, Goodbye, Lenin!* o *Sonnenallee (La avenida del sol)*. Mientras tanto, el *cinéma de qualité* convencional producido en la RFA, siguiendo de nuevo el ejemplo de Francia, ha incorporado el tema de la familia acomodada de clase media de cuatro miembros, atravesada por algún tipo de crisis²⁰.

¹⁹ Véase también J. Hertäg, «Los contracines de Alemania», cit.

²⁰ Para un análisis mordaz sobre la concentración de los cineastas alemanes en la vida familiar en el entorno de la *Bildungsbürgertum* [burguesía cultural y académicamente formada], véase Marco Abel, «¿A Changing of the Guard? Some Thoughts on New German Films at the 75th International Berlin Film Festival», *Senses of Cinema*, mayo de 2025.

La excepción a todas estas reglas han sido los directores y directoras de la Escuela de Berlín, que han logrado hacer algo diferente pasando desapercibidos. Christian Petzold, Thomas Arslan y Angela Schanelec, seguidos, entre otros, por Christoph Hochhäuser, Valeska Grisebach, Maren Ade y Ulrich Köhler, han producido, con diferencia, las películas alemanas más interesantes de los últimos veinte años. En su mayoría, sin embargo, estos cineastas se han centrado en temas no relacionados con la clase trabajadora, prefiriendo a menudo utilizar las convenciones del género para abordar la situación de Alemania considerada en su conjunto.

Andreas Dresen

No resulta producto de la casualidad, que el primer cineasta alemán que tras la reunificación rodó películas serias en entornos obreros se formara en la escuela de cine de la RDA en Babelsberg. Andreas Dresen, nacido en 1963 y criado en Schwerin, era descendiente de una de las principales familias teatrales de la RDA, aunque su padre tuvo que exiliarse a la RFA en 1977 tras firmar una carta en apoyo a Wolf Biermann. Dresen recibió una formación larga y rigurosa en teoría y práctica cinematográfica en la HFF a finales de la década de 1980 –desde Aristóteles hasta Eisenstein, según sus propias palabras– y estudió intensamente el cine de Europa del Este, así como a directores soviéticos tardíos como Vasily Shukshin y Eldar Ryazanov. Se graduó justo cuando desaparecía el sistema en el que se había formado²¹. En una serie de obras de bajo presupuesto, que tuvieron éxito comercial en Alemania, pero que apenas se vieron en otros lugares, ha desarrollado un planteamiento específico para filmar la vida de la clase trabajadora, comparable en algunos aspectos al de los primeros trabajos de Mike Leigh, aunque con más inventiva formal y un planteamiento más amable y paciente hacia sus personajes e historias. Se trata de una perspectiva influida por lo que Dresen describe como los principios humanistas con los que creció su generación en la RDA: «La sensación de que todas las personas son iguales y tienen los mismos derechos en la Tierra». Aunque en sí misma moderada, esta postura se convierte en radical en el contexto del consenso reinante en Alemania de que los «ganadores» y los «perdedores» del neoliberalismo seguirán siéndolo, tanto en económica como culturalmente²².

²¹ Véase «“There Is No Authenticity in Cinema”: An Interview with Andreas Dresen», entrevista realizada por Marco Abel, *Senses of Cinema*, abril de 2009.

²² Como ha dicho Dresen: «Por extraño que parezca, en un entorno en el que el socialismo era similar a una “religión de Estado”, los valores éticos de la sociedad

Las películas de Dresen suelen comenzar en el entorno de la vida «cotidiana» de Alemania Oriental. *Halbe Treppe* (*A media escalera*, 2002) está ambientada en Fráncfort del Óder, en la frontera con Polonia, y la paleta de colores de la película es proporcionada por los edificios prefabricados de la posguerra y los amplios cielos grises. «Halbe Treppe» es el nombre del bar propiedad de Uwe (Axel Prah), un personaje parecido al buen soldado Schweik, cuya esposa comienza una aventura con su amigo y vecino. Las interacciones de las dos parejas y sus sentimientos conflictivos –desconcierto, ira, dolor, ambivalencia– se capturan en primeros planos con cámara portátil o en escenas tipo cuadro mediante una cámara clásica montada en trípode. Sin embargo, la inmersión dramática se ve interrumpida por entrevistas intercaladas con los personajes, que responden a las preguntas fuera de pantalla de Dresen sobre su comprensión de la situación. Al final, Uwe y su esposa se separan, mientras la otra pareja se reconcilia por el momento. Pero no se emite juicio alguno, solo se constata que todos luchan a su manera por tener una vida en condiciones de interminable recesión económica y desesperanza social.

En *Sommer vorm Balkon* (*Verano en el balcón*, 2005), Dresen lleva a la pantalla a los supervivientes de la clase trabajadora de la reunificación –los ahora ancianos hijos de *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* y *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*– en sus solitarios cuerpos y almas, que Nike, la joven protagonista, cuida en su trabajo como asistente social. También ellos aparecen en primer plano y expresan sus quejas, a las que Nike responde con la franqueza típica de Berlín. Es una película de interiores domésticos marrones y amarillos y largas tardes de verano en las que Nike y su vecina Katrin se relajan tomando una copa en el balcón de su apartamento, situado en un Prenzlauerberg que todavía era un barrio obrero de bares cutres, apartamentos sin renovar y elevado desempleo. Aquí también Dresen registra la nueva inestabilidad a través de su impacto en las relaciones interpersonales en lugar de realizar un análisis estructural al estilo de *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* o *Liebe Mutter, es geht mir gut*. Katrin bebe demasiado, preocupada por su hijo adolescente y por sus repetidos fracasos a la hora de encontrar trabajo; ella y Nike se pelean por un hombre. Aunque muestra las dificultades de sus vidas, Dresen también introduce toques que las suavizan: una cursi

tenían mucho que ver con los valores cristianos. Soy ateo, pero abrazo muchos valores cristianos, que son la fuente del “humanismo” de las películas, o como quieras llamarlo», *ibid.*

canción pop de la RDA a todo volumen, una sonrisa o un momento de alivio cómico. Pero, aunque las jóvenes se reconcilian, no hay un final feliz. *Sommer vorm Balkon* termina con una toma de un bloque de apartamentos envuelto en andamios, una señal de que el desaliñado Prenzlauerberg de los primeros años tras la caída del Muro estaba desapareciendo y que los antiguos y espaciosos apartamentos de Berlín se estaban volviendo tan escasos e inasequibles como en cualquier otra capital. En la última toma, un pájaro se aleja volando. No se trata, por usar el término de Bickerton, de un cine de consuelo.

La siguiente película de Dresen, *Halt auf Freier Strecke* (*Parada en plena vía*, 2011), es un relato desgarrador sobre la decadencia de Frank (Milan Peschel), un trabajador de una empresa de transporte de mercancías al que le diagnostican un tumor cerebral. La película comienza con un primer plano prolongado de su rostro, de varios minutos de duración, mientras recibe la noticia en el hospital. No se podría decir que sea una película sobre la experiencia de la clase trabajadora; Frank parecer ser simplemente un hombre corriente, aunque elegir a un trabajador ferroviario para ese papel es en sí mismo una decisión política, que vive con su familia en una modesta vivienda de nueva construcción en las afueras de Berlín. Sus apretadas finanzas son un problema, cuando hacen una excursión al parque acuático cubierto Tropical Island, situado en un antiguo aeródromo al sur de Berlín, una metáfora del sueño perdido de tener unas vacaciones «de verdad». Pero se hace poco hincapié en las consecuencias económicas de la enfermedad de Frank en comparación con su impacto emocional. La acción se limita poco a poco al hogar familiar al que Frank está cada vez más atado debido al deterioro de sus capacidades físicas y mentales, capturado en fotogramas tranquilos, casi inmóviles, por el director de fotografía Michael Hammon. Al mismo tiempo, *Halt auf Freier Strecke* ejemplifica la fragilidad de los lazos humanos, que es el indicador de Dresen de la condición social actual.

Más controvertida y rodada con un mayor presupuesto fue la película epónima *Gundermann* (2018), una aproximación directa a la cultura de la RDA, que ficcionaliza la carrera del joven trabajador y cantante Gerhard Gundermann, quien constituyó la respuesta de Alemania Oriental a Bob Dylan. Gundermann, que murió de un derrame cerebral en 1998 a la edad de solo 43 años, trabajaba en el distrito minero de lignito a cielo abierto del este de Sajonia y, al igual que muchos jóvenes radicales, atacaba al Estado policial comunista desde la izquierda. Tras su caída, la

apertura parcial de los archivos de la Stasi por parte del gobierno de Bonn reveló pruebas de que había sido un colaborador informal²³. La campaña de doce años de Dresen para conseguir financiación para el proyecto parece haber dependido de la insistencia de las productoras de televisión en que la película pusiera de relieve este aspecto de la historia, situándola en el mismo género que *La vida de los otros*: una buena persona que lucha con su conciencia en un sistema malvado. El enfoque de Dresen fue, por el contrario, hacer que el público reflexionara sobre su propia relación con las presiones conformistas del presente²⁴. *Gundermann*, como todas sus películas, pone en primer plano a los personajes y su interacción, en este caso el joven minero larguirucho, con gafas y coleta, y sus anhelantes canciones. En sus secuencias más impactantes, Dresen se limita a combinar planos prolongados de la excavadora gigante, que amplía la oscuridad del pozo, con la música de *Gundermann* como banda sonora. En otra escena aparentemente sencilla, se filma al cantante con su guitarra desde atrás en un club de techo bajo, con el público de jóvenes trabajadores mirando a la cámara y cantando con él, reconstituyendo por un momento una colectividad reconocible de las antiguas películas proletarias.

Thomas Stuber

Entre los directores más jóvenes que han alcanzado la madurez en la era posterior a la reunificación, destaca el cine obrero de Thomas Stuber. Nacido en 1981, Stuber creció en Leipzig, ciudad famosa en la década de 1990 por su cultura *skinhead* obrera poscomunista. Sus tres películas hasta la fecha se han rodado allí, todas basadas en guiones del novelista de Leipzig Clemens Meyer, un intelectual orgánico de ese entorno²⁵. El propio Stuber siguió una trayectoria inusual para un director alemán, consiguiendo trabajar en prácticas en producciones cinematográficas y televisivas nada más terminar el instituto, antes de estudiar en la Academia de Cine de Baden-Württemberg, cuando ya tenía 25 años. El

²³ La Stasi reclutó a *Gundermann* como colaborador informal cuando era un minero de 21 años, que asistía a la escuela nocturna en 1976. Solicitó ingresar al Partido, pero en 1978 fue severamente sancionado por sus opiniones heréticas. En 1984 volvió a ser sancionado y expulsado del SED y de la Stasi. Su carrera como cantautor comenzó en 1985.

²⁴ «“There Is No Authenticity in Cinema”: An Interview with Andreas Dresen», entrevista realizada por Marco Abel, cit.

²⁵ La película de Andreas Dresen ambientada en Leipzig, *Als wir Träumten* (2015), se basó en la novela homónima de Clemens Meyer sobre la escena juvenil de la década de 1990.

protagonista epónimo de su primer largometraje, *Herbert* (2015), fue en su día un laureado boxeador de Leipzig: un gigante pugilístico, cubierto de tatuajes y con la cabeza rapada, ahora reducido al papel de cobrador de deudas y portero de discoteca, que sufre el inicio de la enfermedad neuromuscular. Su presencia física en la pantalla es en sí misma un poderoso símbolo. La película contrapone el *noir* de las sórdidas calles de Leipzig a los elegantes peces tropicales de colores de su acuario doméstico. A medida que Herbert (Peter Kurth) lucha por aceptar su situación, el ritmo de la película se abre lentamente, pasando de los cortes bruscos y la penumbra a planos sostenidos y colores saturados. Sin embargo, una vez más, no hay final feliz.

Las películas posteriores de Stuber, ambientadas respectivamente en un hipermercado y en una urbanización, podrían caracterizarse, al igual que las de Guédiguian, como un tipo de realismo romántico. El comienzo de *In den Gängen* (*En los pasillos*, 2018) contrasta el desolado *terrain vague* de la ubicación del hipermercado, contemplado en la oscuridad previa al amanecer, cuando sus empleados deben acudir al trabajo, con el espléndido orden de sus filas de estanterías, filmado en *travelling* que casi hace que el interior antes de la apertura parezca el de un museo, acompañado por la banda sonora de *El Danubio azul* de Strauss, como eterno vals de las mercancías. Christian (Franz Rogowski), un exconvicto que comienza a trabajar como un desventurado conductor de una carretilla elevadora, es acogido bajo el ala de un colega mayor, Bruno (Peter Kurth, de nuevo), que le enseña qué reglas se pueden saltar –pausas para fumar en la salida trasera, quedarse con productos caducados– mientras Christian se enamora de una colega casada, Marion (Sandra Hüller). La cinematografía consiste en gran parte en planos largos, «por los pasillos», mientras que las transiciones a planos más cercanos parecen planificadas con precisión; en el montaje, como en el mundo del supermercado, todo tiene su lugar. El trabajo genera una colectividad precaria –«Somos un buen equipo», le asegura Bruno a Christian–, pero se ve socavada por las sombrías condiciones sociales imperantes en el exterior. La casa de Christian es un apartamento vacío, poco diferente de una celda de prisión. Marion, maltratada por su marido en su casa de las afueras, se da de baja por enfermedad durante semanas. Bruno vive en una granja aislada cerca de la autopista, cuya cocina sórdida es testimonio de su alcoholismo. «Debería haber dicho algo», comenta un compañero después de que Bruno se suicide. El negocio del hipermercado sigue adelante y

Christian hereda el puesto de Bruno como «número uno en el departamento de bebidas». En la última escena, Marion le muestra cómo la carretilla elevadora puede hacer un ruido que, con suficiente imaginación, suena como las olas en la playa, una imagen de anhelo utópico similar al parque acuático de *Parada en plena vía*, dirigida por Dresen.

La otra película de Stuber, *Die Stillen Trabanten* (2022), es un entrelazamiento de relatos cortos de Clemens Meyer sobre el amor en los márgenes, similar en su forma a la recopilación de Robert Altman de los relatos de Raymond Carver en *Vidas cruzadas*. Un cocinero de un restaurante de comida rápida se enamora de su vecina musulmana casada, Aischa. Un limpiador de trenes nocturnos se enamora de una peluquera, que trabaja en un salón de belleza de la estación. Un guardia de seguridad se enamora perdidamente de una refugiada ucraniana a la que conoce durante sus rondas nocturnas por las vallas que rodean el alojamiento de refugiados. Las historias se desarrollan casi en su totalidad por la noche, cuando los lugares públicos, como el enorme vestíbulo de la estación de Leipzig o el restaurante de comida rápida, están desiertos. Las largas tomas del limpiador atravesando la oscura estación o del guardia patrullando con su perro recuerdan la observación de Bickerton de que la figura solitaria que camina por un paisaje urbano es un motivo clave en el cine contemporáneo de la clase trabajadora. Pero la noche también es un momento mágico y Stuber parece más interesado en las pequeñas chispas que la iluminan: un cigarrillo encendido, una mirada, una mano nerviosa que acaricia tiernamente la cabeza de otra persona. La ambigüedad se intensifica por los frecuentes cambios de perspectiva, como si la cinematografía no estuviera segura de cuál elegir, insegura de su propia posición, de si el amor puede ofrecer consuelo ante la oscuridad social imperante.

Las presiones de la precariedad

Además de estas importantes obras firmadas por Dresen y Stuber, existe una serie de películas individuales que puede afirmarse que han contribuido al inicio de la nueva ola de cine alemán centrado en la vida de la clase trabajadora. Una de las más llamativas es la ópera prima de Michael Vetter Nathansky, *Alle die du bist* (2024). Nacido en Colonia en 1993, Nathansky creció en España y Alemania y se formó en la Universidad de Cine Konrad Wolf de Babelsberg. *Alle die du bist* se rodó en la región minera renana situada entre Colonia y Aquisgrán en medio

de un paisaje de minas a cielo abierto, enormes centrales de producción eléctrica y gigantescas torres de refrigeración, que expulsan humo hacia las nubes. La película superpone dos historias. La primera es el matrimonio en crisis de Nadine, ingeniera en un taller de reparación de vehículos pesados que presta servicios a la industria minera, y Paul, su marido, ahora desempleado. La segunda es la eliminación gradual de la energía del carbón en la República Federal de Alemania, tras la legislación de 2020, y su impacto en la región. La traumática metamorfosis de los distritos mineros proporciona una justificación estética para las manifestaciones surrealistas de las emociones de la pareja.

La perspectiva es la de Nadine y la primera escena es suya, capturada por una cámara portátil mientras se apresura decidida por los pasillos de un edificio industrial hacia el almacén donde Paul se ha atrincherado tras sufrir un ataque de pánico durante una entrevista de trabajo en la planta. Cuando sube para llegar hasta él, descubrimos que Paul se ha transformado en un toro enfurecido, mostrando una expresión transparente de su rabia. Sin embargo, cuando Nadine lo abraza, él se convierte en un niño vulnerable. Reconfortado, se transforma en un apuesto joven enamorado y, como tal, se disculpa elegantemente con el gerente que lo había entrevistado por haber causado tal trastorno. Cuando se suben al coche, él toma el volante, ahora como una figura maternal y cariñosa, para que Nadine pueda descansar en el asiento trasero mientras conducen a casa. Solo allí conocemos a Paul, un hombre guapo, aunque canoso, de unos 40 años, al que Nadine mira con perplejidad, tratando de averiguar dónde ha ido a parar su amor por él. No sabe por qué no es capaz de reírse cuando él bromea con los niños, por qué se enfada tan a menudo con él, por qué ya no siente nada por él.

La historia de la relación de la pareja se cuenta en *flashbacks*, marcados aquí visualmente con escenas del pasado proyectadas en un formato más estrecho que las del presente en la pantalla panorámica de la película; como si también indicara que no se puede volver a esa era obsoleta a la que ya no se puede acceder tecnológicamente. Nadine, una mujer del este, llega de Brandeburgo con su pequeña hija para trabajar en el taller de reparaciones de la planta donde trabaja Paul. Su relación se desarrolla en medio del ruido y la grasa de las máquinas de la vida industrial. Nadine es nueva, taciturna e irritable. Paul es divertido y bromista. Empiezan con una pelea a puñetazos, seguida de un abrazo. Su relación tiene muchas facetas, que van de la pasión a la diversión, el apoyo mutuo

y el cuidado el uno del otro y de sus dos hijas. Cuando Paul es despedido, se convierte en amo de casa, mientras que Nadine lidera la lucha para salvar los puestos de trabajo en la empresa, amenazada por su posible liquidación. En medio de las preocupaciones por la indemnización por despido y su creciente impaciencia por las continuas fallidas entrevistas de trabajo de Paul, ella intenta averiguar qué ha sido él para ella: amante, hijo, consuelo, sentimiento primario. Es una historia de amor moderna sobre dos trabajadores que luchan con las condiciones de la vida en la fábrica, el cuidado de los hijos y el desempleo. Aunque los colores dominantes son los grises oscuros, azules y verdes de la región industrial, la mayoría de las escenas están bañadas por una luz cálida. El final queda abierto, oscilando entre lo mágico y lo real, con la relación y el futuro aún en el aire.

A través del prisma del cine obrero, algunas de las películas de género de la Escuela de Berlín aparecen bajo una nueva luz. El espacio no permite un análisis extenso aquí, pero vale la pena mencionar el tratamiento que Thomas Arslan proporciona en *Dealer* (1999) de la rutina diaria de Can, hijo de inmigrantes turcos, que se gana la vida vendiendo drogas en Berlín Occidental. Levantarse, salir, esperar a los clientes, primero a plena luz del día, luego en un club nocturno; a pesar de la tensión subyacente, el trabajo es tedioso, servil, repetitivo. Can está bajo la presión de su esposa para que consiga un trabajo mejor, pero, como intenta explicarle, «Ellos hacen imposible cualquier cambio»²⁶. Si Arslan explora los puntos muertos a los que se enfrentan los jóvenes trabajadores turco-alemanes, *Western*, de Valeska Grisebach, invierte la dirección del viaje: un grupo de trabajadores de la construcción alemanes, que construyen una central hidroeléctrica en una zona rural de Bulgaria comienzan a ejercer su poder imperial sobre la comunidad local²⁷. En el debut cinematográfico de Annika Pinske, *Alle reden übers Wetter* (2022), una comedia social satírica en cierto modo, una insegura académica radicada en Berlín regresa al pueblo de su familia en Mecklemburgo-Pomerania Occidental para celebrar el cumpleaños de su madre, en una especie de *Toni Erdmann* a la inversa²⁸. La primera mitad de la película retrata un mundo académico altamente competitivo.

²⁶ Las películas policíacas más recientes de Thomas Arslan, *Im Schatten* (*En las sombras*, 2010) y *Verbrannte Erde* (*Último robo en Berlín*, 2024), son retratos igualmente escalofriantes del trabajo poco espectacular de los delincuentes de cuello blanco.

²⁷ Analizo *Western*, de Grisebach, en «Los contracines de Alemania», cit.

²⁸ Annike Pinske trabajó como ayudante de dirección en *Toni Erdmann* (2014), de Maren Ade, en la que un padre de mala reputación irrumpe en la vida de su exitosa hija, empleado como alta ejecutiva de una empresa. Pinske nació en la zona rural

La segunda tiene lugar en el pueblo. Los tranquilos encuadres crean pares de contrastes muy nítidos. La jerga y las ingeniosas críticas de los profesores se contraponen a la forma, no menos matizada, que tienen los habitantes del pueblo de mantener conversaciones triviales sin abordar los problemas y fracasos de los demás. Huelga decir que Clara, cuya tesis se titula, con gran ironía, «Intersubjetividad y familia en Hegel», se siente una extraña en ambos mundos.

Por último, en *Ivo* (2024), de Eva Trobisch, la narrativa se estructura en torno al trabajo de una enfermera de cuidados paliativos²⁹. Una vez más, la muerte es un tema tan importante como el trabajo, tratado con la misma naturalidad que cualquier otro aspecto de la vida, aunque eso no resuelve las tensiones con las que Ivo (Minna Wünderich) debe lidiar al mediar entre las expectativas de los pacientes y las presiones de tiempo impuestas por el sistema de gestión sanitaria. Siempre con prisas, se siente más ella misma en su viejo Skoda, conduciendo para acudir a sus citas en los alrededores de Colonia; a veces cantando a pleno pulmón, a veces llorando. Una trama de triángulo amoroso –una aventura con el marido de una paciente que se ha convertido en una amiga íntima y que le pide a Ivo que la ayude con la muerte asistida– se enmarca en una estructura semidocumental, dado que el personal médico es interpretado por médicas y enfermeras reales. Esto en sí mismo contribuye a dotar de un elemento utópico a esta representación de una profesional para la que el trabajo y la calidez, a veces incluso el amor, pueden coincidir. Pero la película no idealiza ni dramatiza el trabajo asistencial; los momentos más emotivos se relatan a menudo de forma elíptica, mientras que las presiones económicas y la precariedad se mantienen permanentemente a la vista.

¿Estructuras de sentimiento?

Si estas películas constituyen un corpus de trabajo más o menos reconocible, ¿cómo debería definirse? ¿Cómo se compara, sincrónicamente, con los «nuevos *proletkinos*» analizados por Bickerton y Harris,

de Brandeburgo en 1982 y estudió filosofía y literatura en la Universidad Humboldt antes de estudiar cine en la DFFB a partir de 2011.

²⁹ Nacida en 1983, Eva Trobisch creció en Berlín Oriental y estudió cine en la HFF de Múnich, la NYU Tisch School of the Arts y la London Film School. Su primer largometraje, *Alle ist gut* (*Todo bien*, 2018), fue un relato impactante e inquietante sobre una violación de cuello blanco, sobre la que la mujer guarda silencio, con un alto coste psicológico para ella, aunque ve a su agresor en la oficina todos los días.

y diacrónicamente, con las generaciones anteriores del cine proletario alemán? En primer lugar, y en relación con ambas cuestiones, se trata de un cine profundamente marcado por la *Anschluss* [anexión] de Alemania Oriental a su homóloga capitalista inserta en Occidente. Es significativo que la mayoría de las obras procedan de directores crecidos en la antigua RDA. La mayoría, aunque no todas estas películas, están ambientadas en los *Länder* orientales y responden de diversas maneras a ese choque originario, registrado en la sensación de pérdida y desconcierto prevaliente en *A media escalera*, *Sommer vorm Balkon*, *Herbert* o *En los pasillos*, lo cual crea trabajos muy diferentes de las alegres interpretaciones de la reunificación filmadas en *Goodbye, ¡Lenin!* o *Sonnenallee*. Como mínimo, se trata de una «estructura de sentimiento» capaz de registrar la pérdida.

En segundo lugar, al menos en las obras de Dresen y Stuber, este conjunto de trabajos probablemente se halle cercar de cumplir la esperanza de Harris de un cine nacional-comercial, que dé cabida a la experiencia de la clase trabajadora. La naturalidad y la sinceridad de las películas de Dresen siempre han tenido gran acogida entre el público alemán, aunque los festivales internacionales hayan mostrado menos interés por ellas. Sin embargo, la esperanza de Harris de que el apoyo socialdemócrata revitalice la participación cultural a escala local se enfrenta al enorme obstáculo que supone el sistema de financiación de la televisión pública alemana, burocratizado y, como diría Angela Merkel, «ajustado al mercado», a cuya sombra tienden a morir todos los intentos de práctica alternativa.

En comparación con las generaciones precedentes del cine obrero alemán, la nueva cosecha de películas ofrece un sismógrafo de los cambios registrados en el mercado de trabajo. Los protagonistas de la década de 1920 eran mineros, tejedores, mecánicos, estibadores, trabajadores de fábricas de electrónica y los desempleados, a menudo retratados de forma trágica. Si los grandes lugares del trabajo colectivos generaban formas de conciencia de clase, también lo hacía la densa vida asociativa de las ciudades modernas: asociaciones deportivas, sindicatos, secciones de partidos, cafés; el propio cine. El cine militante de la década de 1970 reflejaba con bastante fidelidad el deterioro del sector industrial por mor de la ofensiva patronal; todavía existían grandes plantillas de trabajadores y trabajadoras manuales, pero, como en *Liebe Mutter, es geht mir gut*, estaban a la defensiva. Los trabajadores turcos, como Alí en *Todos nos llamamos Alí*, trabajaban en peores condiciones, al igual

que mujeres como Irene o el personal del supermercado en *Für Frauen: 1. Kapitel*. En el siglo XXI, casi no hace falta decirlo, predomina el trabajo en el sector servicios: cuidados (*Verano en el balcón*, Ivo), comida rápida (*A media escalera*, *Stillen Trabanten*), supermercados (*En los pasillos*), reparto (*Parada en plena vía*), seguridad (*Herbert*, *Stille Trabanten*) y entretenimiento (*Dealer*). La minería persiste, pero ahora está en crisis. Sin embargo, donde existen mayores contingentes de fuerza de trabajo, como en los supermercados y en la región carbonífera, siguen surgiendo colectividades precarias.

Pero las películas alemanas sobre la clase trabajadora siempre han tenido una visión social más amplia, que trasciende el lugar de trabajo. Las luchas por la vivienda, en torno al género y por razones generacionales aparecían en *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* y *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?*, al igual que en la obra del grupo Basis Film. La mesa de la cocina es un motivo clave en todas estas películas. Bickerton señaló la importancia central de las mujeres en las «nuevas películas del *proletkino*» que estudió. Hay que decir que, en el cine alemán, las mujeres han desempeñado un papel dinámico a lo largo de las tres generaciones, tanto delante de la cámara, como atestiguan los casos de Erna en *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* y Anni en *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?* o de Nike, Katrin y Nadine, como detrás de ella, como demuestran los trabajos de Helke Sander, Helma Sanders, Valeska Grisebach, Eva Trobisch o Annika Pinske, por nombrar solo a las directoras o actrices mencionadas anteriormente.

En términos formales, las películas alemanas suelen compartir la «forma de ver» circunscrita que Bickerton identificó en Loach y los hermanos Dardenne: tienden a concentrarse en el entorno de los protagonistas, aportando poca contextualización circundante, y rara vez miran más allá de este. Incluso el mundo mediatizado apenas aparece, lo cual supone un retroceso respecto a *Kuhle Wampe oder, wem gehört die Welt?*, trufada por sus emisiones de radio, titulares de periódicos y debates públicos sobre el mercado mundial. Desde este punto de vista, los directores de la Escuela de Berlín han tenido más que ofrecer sobre el lugar de Alemania en el mundo. Sin embargo, a diferencia de las películas que analizó Bickerton, el arco narrativo rara vez está impulsado por conmociones exógenas –desahucios, despidos, recortes de prestaciones–, estando sujetas las relaciones, por el contrario, a una lenta erosión que acaba por desgastarlas (*A media escalera*, *Verano en el balcón*, *Alle die du bist*).

También llama la atención la presencia en estas películas alemanas de la oscuridad, la enfermedad y la muerte. Sin embargo, hay pequeños actos de rebeldía individual, como los que Bickerton identifica en *Daniel Blake* o *La chica de la fábrica de cerillas*. Ivo roba una botella de vino a un cliente que la trata de forma irrespetuosa. Christian devora los dulces que se supone que debe tirar. Paul, en *Alle die du bist*, no deja de hablar de amor en una entrevista de trabajo. Más devastadora es la escena de *Parada en plena vía*, de Dresen, filmada desde el punto de vista del hijo de siete años, que observa desde la ventana de su dormitorio, como Frank, en ropa interior blanca, cojea con su muleta por el campo nevado, que hay detrás de su casa, despotricando contra el cielo nublado.

Aunque estos directores y directoras han encontrado un lenguaje cinematográfico para describir las nuevas formas experienciales de la clase trabajadora, es difícil considerar que constituyan una reflexión más amplia sobre las condiciones sociales en general. De hecho, estas películas a veces proyectan tanta soledad como sus protagonistas; mientras que los cineastas de las décadas de 1920 y 1960 participaban en conversaciones activas y a menudo polémicas sobre el trabajo, la economía, la justicia y el arte, estas parecen de hecho el trabajo de autores y autoras aislados. Las formas actuales de consumo cinematográfico no contribuyen a romper este aislamiento. El cine comparte este reto con otros modos de producción cultural, pero hay algo especialmente irritante al respecto en esta industria. El cine es una forma de arte fundamentalmente social. Hacer una película no solo requiere recursos, sino también la colaboración de muchas personas. El cine es siempre un proceso creativo colectivo en el que participan guionistas, directores de fotografía, escenógrafos, montadores además de muchos otros oficios, todos los cuales desempeñan un papel en el resultado final.

Los medios para la producción cinematográfica están más al alcance de todos que nunca: se puede hacer una película completa con un teléfono, un ordenador y *software* gratuito. Pero en lugar de dar lugar a nuevas formas de producción colectiva, la digitalización y la posibilidad de distribución a través de Internet han propiciado la competencia por los clics individuales. Y aunque los festivales de cine están deseosos de mostrar películas estéticamente innovadoras y de presentar y promover a los jóvenes talentos más prometedores, hay muy poco espacio para los métodos de producción alternativos. Es cierto que el cine actual sigue una tendencia generalizada hacia la instrumentalización de nuestra vida

social con el fin de aumentar la productividad. Pero, ¿tiene que ser así? ¿No sería posible utilizar la creación y el visionado de películas como un medio para abordar los problemas de precariedad, inestabilidad, explotación, discriminación y aislamiento que afectan a tantas personas? Las imágenes mismas podrían entonces comenzar a constituir la representación tentativa de un tema complejo y multiforme.