

Una nueva imagen de Berlín: desde la *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* de Walter Benjamin hasta el Berlín de después del muro

Isabel Serra Pfennig, Universidad Autónoma de Madrid

Una de las obras más relevantes para entender los cambios surgidos en el Berlín de principios de siglo XX es, sin duda, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Obra póstuma de Walter Benjamin (1892-1940) publicada diez años después de su muerte, en 1950, por la editorial Suhrkamp, y que junto con la obra de Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, fue una de las primeras publicaciones de aquella entonces recién fundada editorial. Existen, por lo menos, tres versiones bien diferenciadas de la obra *Berliner Kindheit*. Entre ellas cabe destacar el manuscrito que se halló en 1981 en la Biblioteca Nacional de París y que el propio Benjamin había depositado con otros documentos antes de huir de París en 1940 debido a la ocupación nazi. Esta versión fue publicada años más tarde, en 1987, en sus obras completas, editadas por dicha editorial.

Benjamin elaboró estos escritos a lo largo de cinco largos años que corresponden a la época de su exilio forzado (1932-1938), momento en el que la violencia se había instalado en Berlín y Hitler había sido nombrado jefe de gobierno (1933), anulando así la estructura federal de la que había disfrutado Alemania con la Constitución de Weimar. Estos cambios fueron fundamentales y supusieron para Alemania el final de una gran nación. La transformación de Berlín fue rápida y continua, llevando a la ciudad a la total destrucción.

Existe una obra anterior, *Berliner Chronik* (1932), escrita por Benjamin durante su estancia en Ibiza, en la que el traductor de la obra *Walter Benjamin. Personajes Alemanes* hace alusión a este hecho en la nota preliminar de este modo:

Esta *Crónica de Berlín* refleja la prosa de Benjamin en estado casi «de laboratorio», pues, más que a la descripción estática de una idea ya elaborada, asistimos aquí al momento mismo de su surgimiento” (BENJAMIN 1995: 9).

En la obra se recrea no sólo el ambiente tanto intelectual como artístico de los albores de la Primera Guerra Mundial en Berlín, sino que además se anticipa al proceso de escritura de la posterior obra del filósofo, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. En ésta última obra, Benjamin presenta una mirada muy particular del Berlín de principios del siglo XX, sus recuerdos de la infancia y la adolescencia en esta metrópoli. La característica fundamental de los relatos que componen la obra está basada en el modelo que siguen los libros ilustrados, tan apreciados y a la vez coleccionados por Benjamin. El autor establece una simbiosis entre las características del libro ilustrado y las particularidades propias de los relatos infantiles. En uno de los pasajes de la obra en cuestión se intercalan características formales de los cuentos con los propios sentimientos del narrador:

Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden. Allein nur wenige wissen sich des Wunsches zu entsinnen, den sie taten; nur wenige erkennen darum später im eignen Leben die Erfüllung wieder. Ich weiß den, der mir in Erfüllung ging, und will nicht sagen, daß er klüger gewesen ist als der der Märchenkinder (BENJAMIN 2000: 34).

Benjamin fue un gran observador de su entorno, un auténtico *flaneur*, que a través de su mirada logró conseguir en las muy precisas descripciones del paisaje berlinés una extraordinaria topografía que muestra el esplendor de la moderna ciudad de Berlín. Aunque para Benjamin no era ninguna novedad tratar los efectos de la modernidad, algunos años antes había ya abordado esta misma temática en sus magistrales escritos, el *Passagen-Werk*, proyecto inconcluso en los años de mayor producción filosófica del maduro Benjamin, donde a través de la filosofía como experiencia histórica retrata no sólo la industria cultural del París del siglo XIX, sino que anticipa los cambios socio-históricos producidos por la modernidad, los cuales harán de París la ciudad más cosmopolita de Europa.

Volviendo al *Berliner Kindheit*, existe la hipótesis por parte de la crítica literaria de que Benjamin no sólo se basó en sus propias vivencias infantiles y en su adolescencia, sino que también

podría haber seguido la tradición de los relatos proustianos. Además de las precisiones históricas que componen los relatos, que hacen de Benjamin un gran crítico de la cultura del siglo XX, dichos relatos se intercalan con las propias experiencias del filósofo, acercando al lector a la verosimilitud de una imagen muy concreta: la del Berlín de principios de siglo XX. La génesis de esta obra fue el fruto de unos artículos que el filósofo publicó en la *Frankfurter Zeitung* bajo el seudónimo de Detlef Holz. De este modo, Benjamin pudo evadirse de la persecución nazi ya que era considerado un escritor proscrito por su condición de judío. Además de los artículos en el periódico alemán, durante su exilio Benjamin realizó también diversas publicaciones en la editorial suiza Vita Nova (1936).

Partiendo de su trayectoria, se considera uno de los filósofos e intelectuales más destacados en el acervo de la cultura alemana. Se clasifican tres periodos fundamentales en su vida creativa: los años de 1919 a 1925 corresponden a la etapa de sensibilización política; de 1925 a 1939 hallamos los años de madurez, tanto intelectual como creativa; y los años de 1939 a 1940 coinciden con su emigración forzada a Francia, etapa que se cierra con su muerte que acontece en España a los cuarenta y ocho años de edad (IVARS 1992).¹

Otro testimonio de la época fue el de un autor coetáneo a Benjamin, Franz Hessel (1880-1941) con quien tradujo, durante su estancia en París acaecida en 1926-1927, *À la recherche du temps perdu* de Proust. Hessel fue también un autor clave del Berlín de la primera mitad del siglo XX con su obra *Ein Flaneur in Berlin* (publicada en 1929 con el título *Spazieren in Berlin*) donde se muestra la ciudad desde una perspectiva diferente a la de Benjamin pero igualmente válida. Hessel, a pesar de no ser ciudadano berlinés, describe con maestría el desarrollo urbano. Es un auténtico *flaneur* que no pierde conciencia de los acontecimientos de una metrópoli en constante movimiento, sitúa su obra en los espacios más emblemáticos de la ciudad, y a pesar de los cambios urbanos surgidos a lo largo de la historia y que en la

¹ Véase la introducción de IVARS, José Francisco (1992). *Walter Benjamin. Infancia en Berlín hacia 1900* [traducción de Klaus Wagner]. Barcelona: Círculo de los Lectores.

actualidad son irreconocibles, él describe distritos tan característicos como *Wedding*, *Neukölln*, *Alter Westen* y *Kreuzberg* entre otros: nos pasea por *Charlottenburg*, y alterna la noble *Friedrichstraße* con el *Schlachthof*. Tiene en común con la obra de Benjamín que, en parte, se relata desde la perspectiva de su infancia en Berlín, así como desde la óptica de los acontecimientos más relevantes de la historia y de los secretos que envuelven la ciudad. Tanto Hessel como Benjamin compartieron no sólo el mismo barrio en su infancia, cambiado y demolido por los avatares de la historia, pero también transformado por los cambios urbanos que fue experimentando la ciudad de Berlín a lo largo de los años. Siendo Hessel lector en la editorial Rowohlt, coincidió por primera vez con Benjamin en 1924, mientras que Benjamin traducía por aquel entonces a Baudelaire, y publicaba en la revista *Vers und Prosa* (VIETTA 2001: 58).

En uno de sus pasajes, Hessel describe el sentido y la función del *flanieren*, concepto que tanto él como Benjamin supieron plasmar en las obras citadas:

Die Tauentzienstraße und der Kurfürstendamm haben die hohe Kulturmission, den Berliner das Flanieren zu lehren, es sei denn, daß diese urbane Betätigung überhaupt abkommt. Aber vielleicht ist es noch nicht zu spät. Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Caféterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben (HESEL 1984: 103).

Para que uno pueda ubicarse en un espacio físico concreto y ver su evolución a través de la historia es necesario partir fundamentalmente de unas premisas históricas, sociales y culturales, para así poder llegar a un posible acercamiento a los cambios que han surgido en la metrópoli de Berlín. A continuación nos proponemos analizar sintéticamente dichas premisas.

Berlín antes de la I Guerra Mundial y en la época de Entreguerras. Premisas históricas y culturales.

Al terminar la I Guerra Mundial (1914-1918), con el Tratado de Paz de Versalles (1919), se regula la Alemania devastada por la cruenta guerra. El artículo 231 del tratado declaraba a Alemania culpable, por lo que la opinión pública alemana aceptó el artículo como una condena del *Deutsches Reich*. Además del descontento de la población, el imperio sufrió considerables pérdidas territoriales y económicas (ABELLÁN 1977: 131). En la República de Weimar (1919-1933) a pesar de ser una nación frágil, políticamente hablando –debido a que no sólo se vio restringida por la pérdida de territorios, sino que también se vio limitada por las deudas contraídas–, Alemania no dejó por eso de tener desde el punto de vista cultural un auge muy relevante. El germanista británico Anthony Phelan, compilador del interesante volumen *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*, retrata la estética artística de posguerra abordando fundamentalmente las dificultades que tuvieron que padecer los intelectuales de la izquierda independiente. Ejemplos de intelectuales que representan el Berlín de Entreguerras fueron Bertolt Brecht (1898-1956) y Kurt Weill (1900-1950), quienes, con su gran talento y su compromiso social, supieron retratar la época con gran vehemencia. Cabe señalar que la ópera *Die Dreigroschenoper* es un ejemplo del esplendor que alcanzó el teatro en la década de los años veinte, su estreno en 1928 en el *Neues Theater* de Berlín lanzó tanto a Brecht como a Weill a la fama internacional. Elias Canetti resumió con precisión el estreno de la ópera en la que Brecht retrataba el caos, la confusión y la frustración a través de la crítica social: “Es war eine raffinierte Aufführung, kalt berechneter. Es war der genaueste Ausdruck dieses Berlin” (VIETTA 2001: 149).

Existen múltiples textos que hacen referencia al Berlín de esta época, entre ellos cabe destacar *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin (1878-1957), considerada por la crítica como la novela urbana por excelencia. En ella no sólo se trata de la aniquilación de la novela burguesa, sino que, además, aborda la lucha existencial de su protagonista para encontrar su espacio dentro de la sociedad: Franz Biberkopf rompe radicalmente con el

mundo que le rodea y refleja en todo momento una actitud desesperada, tratando de alcanzar, a través de un proceso de reconciliación consigo mismo, una esperanza hacia el futuro. Döblin presenta en esta obra un colectivo distinto al que podemos encontrar en la novela burguesa. Sus personajes comparten una situación económica de miseria, producida por la crisis económica de los años veinte. La marginalidad, la prostitución, así como la delincuencia son elementos fundamentales que conforman la obra, encajando cada pieza magistralmente como si de un puzzle se tratara. Como señala Bekes, “Der Autor geht hier so nahe an die Realität heran, dass sie für den Leser –bis zur Schmerzgrenze– körperlich spürbar wird” (BEKES 1995: 65). La ciudad de Berlín es en todo momento dinámica, y Döblin consigue este efecto a través del *collage* y la técnica de montaje:

Hier wird man der Stadt nicht so sehr als eines durch Strukturen und Funktionen geprägten Gefüges ansichtig, sondern als eines Ortes, der Veränderungen unterliegt, dauernd in Bewegung ist, ständig Geräusche erzeugt” (BEKES 1995: 64).

Döblin configura una imagen de la ciudad donde prevalece ante todo el Berlín de los bajos fondos, la alienación del ser humano ante la vorágine de la metrópoli. Llevada a la pantalla primero por Phil Jutzi (1931) y en (1980/1981) por Rainer Werner Fassbinder –compuesta por catorce capítulos y con una duración de quince horas, se convirtió en el proyecto más caro de la televisión germana (WRD)– fue exhibida en el Festival Cinematográfico de Venecia (1980) donde tuvo mucho éxito a pesar de las críticas recogidas por gran parte del público alemán.

Berlín después de la Segunda Guerra Mundial

La debilitación de la República de Weimar, los nacionalismos que ya se venían gestando desde hacia muchos años y el auge del partido nacionalsocialista llevaron a Alemania a la catástrofe de la II Guerra Mundial. Las ideas expansionistas del régimen nazi no sólo dieron como resultado una militarización que se extendió por todo el país, sino que, además, su política exterior arrastró a Alemania a su prácticamente total destrucción tanto desde un

punto de vista humano como militar. Berlín vivió una de las épocas más tristes de su historia, convirtiéndose en una ciudad poblada por la muerte, el desarraigo y el horror. Una parte de la ciudadanía huía buscando refugios en zonas rurales, así lo señalan Díez Espinosa y Martín de la Guardia: “Berlín pierde el 30 por ciento de su población entre 1939 y 1945” (DÍEZ ESPINOSA & MARTÍN DE LA GUARDIA 1998: 24).

Lejos del esplendor de antaño, Berlín se convierte en una ciudad reducida a escombros, definida por Curt Riess del siguiente modo: “Die Stadt Berlin lag im Sterben. Der Tod war ganz nahe, wenn es überhaupt so etwas gibt wie den Tod einer Stadt” (RIESS 2002: 11).

El hundimiento de Berlín no sólo fue de índole material, sino moral, política e intelectualmente la ciudad quedó sepultada bajo los escombros. Una vez terminada la guerra y Alemania hubo capitulado el *Deutsches Reich* pasó a convertirse en un territorio ocupado por las potencias vencedoras.² Berlín, después de la guerra quedó dividida en cuatro zonas de ocupación: una por cada potencia aliada.

Los acuerdos de Potsdam (1945) se comprometían, junto con los aliados, a la difícil tarea de democratizar, desnazificar y desmilitarizar el país, además de producir un cambio en las estructuras políticas, económicas y sociales que son totalmente incompatibles, debido a los diferentes intereses de las zonas de ocupación alemana, lo que dará como resultado la no unificación de Alemania. La política concreta de la ocupación soviética se diferencia del resto de los aliados, surgiendo desavenencias entre la Unión Soviética y los Estados Unidos. Cuando se creó el SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) de la unión del KDP y el SPD, la meta era construir una sociedad socialista en el este de Alemania, lo cual dio lugar a la constitución de la República Democrática Alemana el 7 de octubre de 1949. En principio no se concibió como una capital alemana separada, tal como manifestó el entonces dirigente de la DDR Walter Ulbricht “Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten” (VIETTA 2001: 176), pero la

² Véase el Capítulo IV «Ocupación, división y reunificación de Alemania» (1945-1990), en ABELLÁN, Joaquín (1997). *Nación y Nacionalismo en Alemania. La cuestión alemana (1815-1990)*.

historia nos ha enseñado que esta premisa bien intencionada nunca se cumplió. El triste domingo del 13 de agosto de 1961 se apagaron las luces de la Puerta de Brandenburgo, la Policía Fronteriza armada, tropas del ejército y voluntarios del Partido y del Sindicato se desplazaron y se colocaron en las líneas de demarcación del interior de la ciudad, denominando el muro “antifaschistischer Schutzwall” (VIETTA 2001: 177). Cerraron los pasos entre los dos sectores berlineses con alambradas de espino y, más tarde, se levantó un muro de cemento de más de cuarenta kilómetros. La división entre el sector occidental y oriental de Berlín no sólo fue una frontera física, sino que además supuso el desarraigo físico y moral de millones de personas. Separaba familias enteras, amigos, etc. Con el cierre de los pasos fronterizos se cortaron las últimas posibilidades de contacto dentro de una misma ciudad.

Durante veintiocho largos años el muro separó a los habitantes de Berlín, causando daños irreparables. Los aires de libertad de muchos ciudadanos del sector oriental quedaron reducidos a la nada, así es como lo ha descrito Hans-Joachim Maaz, fundador de la Academia de Psicología Profunda de la República Democrática:

La RDA fue el símbolo de una vida amurallada y limitada. Muros, alambres de púas y orden de disparar constituían el marco exterior para que pudieran desfogarse en el interior del país un sistema de educación represivo, estructuras autoritarias en todos los campos de la sociedad, un aparato de seguridad intimidante y un sistema de condicionamiento banal, pero muy efectivo, con premios y castigos para el sometimiento de un pueblo [...] (DÍEZ ESPINOSA & MARTÍN DE LA GUARDIA 1998: 233).

La decisión de la República Democrática de cerrar fronteras fue en parte debida a que a finales de los años cincuenta un considerable número de berlineses trabajaban en la zona occidental, pero la vida privada y de consumo la realizaban en Berlín Este, lo que generó una demanda que el régimen comunista, debido a su política económica, no fue capaz de responder. Por otro lado, Berlín Occidental gozaba de un avance democrático considerable.

La política cultural de la República Democrática, además de represora y monolítica, estaba totalmente en desacuerdo con la liberalización cultural, lo que ocasionó graves enfrentamientos entre el mundo intelectual. Ejemplo de ello es el caso de Robert Havemann, quien siendo catedrático de la Universidad Humboldt de Berlín fue apartado de sus funciones y expulsado del SED en 1964 por haberse manifestado partidario de las reformas liberalizadoras en un artículo aparecido en *Der Spiegel* (DÍEZ ESPINOSA & MARTÍN DE LA GUARDIA 1998: 234).

Durante toda la era Honecker (1971-1989) como nuevo Primer Secretario General después de la dimisión de Ulbricht, una época de censura dominante, hubo graves enfrentamientos entre la población de Berlín Oriental y Occidental, convirtiéndose el muro para muchos habitantes en “la franja de la muerte”. Al principio muchos ciudadanos de Berlín Este pudieron cruzar la frontera a nado por el río Spree y el canal de Teltow y alcanzar la ansiada libertad, pero muchos otros no lograron su propósito y perdieron la vida de forma muy dramática, es el caso de la última víctima que tuvo lugar en el mismo año de la desaparición del muro, el 5 de febrero de 1989, cuando, Chris Gueffroy, un joven de veinte años fue asesinado de un disparo al intentar cruzar la frontera.

Uno de los motivos por los cuales la situación del Este era insostenible, era debido a su situación económica ya que por su burocracia no podían hacer frente a un sistema de distribución y planificación. Por otro lado, una premisa fundamental de la Guerra Fría, era que ninguno de los dos estados hiciese uso de las armas a pesar de las diferencias políticas y socioeconómicas. Uno de los hechos que causó un gran revuelo en las instancias políticas y se propagó velozmente fue la declaración del ministro de Propaganda de la RDA Günter Schabowski en una rueda de prensa donde anunció la facilitación de viajar al oeste sin ningún trámite por parte de los ciudadanos del este. Con la apertura de los puestos fronterizos el 9 de noviembre de 1989 termina una parte trágica de la historia de Berlín con una revolución pacífica, y a su vez comienza una época culturalmente fascinante para la convulsa ciudad de Berlín.

La vida de los ciudadanos de la RDA había estado totalmente controlada, el espionaje era una de las formas más características del control ejercido sobre la vida de las personas, y una forma de observar a los ciudadanos que no se consideraban buenos compatriotas por el régimen. Baste citar la ya conocida película por la crítica *Das Leben der Anderen*, dirigida por Florian Henckel von Donnersmarck y estrenada en Alemania en 2006. Una película clave para entender el poder de la policía secreta (Stasi) de la RDA y donde se trasluce la corrupción y el despotismo del régimen. A pesar de que la película se sitúa en la fase final de la República Democrática, con la llegada de la época de la Post Guerra Fría, todavía se van descubriendo los entresijos de la despótica forma de vigilancia que privaba de libertad a todo aquel que, con un mínimo indicio de sospecha, podía hacer peligrar unas normas represivas. La película se sitúa en 1984 cuando su protagonista, el conocido dramaturgo Georg Dreyman, tiene que ser vigilado al ser considerado sospechoso por el régimen, y, a pesar de ser un escritor fiel al régimen de la RDA, se verá privado de libertad. El dramaturgo está dispuesto a escribir un artículo en *Der Spiegel* en el que va a contar los suicidios que han tenido lugar en la RDA. Una vez publicado el artículo, el ministro ordena identificar y detener al autor del escrito.

El final de la película se sitúa tras la caída del muro de Berlín, y es cuando el dramaturgo investiga a Wiesler, ex capitán de la Stasi, al que conoce como un fiel comunista y al que había estado vigilando durante el régimen anterior. Cuando el dramaturgo indaga sobre su vida, descubre quién es el hombre que le espía y que en realidad veló él. Como resultado, Dreyman decide escribir y dedicarle un libro: *Sonata para un hombre bueno*.

El largometraje se filmó en Berlín; los interiores se rodaron en un espacio lúgubre situado en la antigua central de la Stasi en la Normannstraße, mientras que los exteriores fueron filmados en calles tan características y emblemáticas como la *Wedekindstraße*, la *Frankfurter Tor*, la *Karl-Marx-Allee*. Los espacios de la cultura eran lugares como el teatro *Volksbühne* en la *Rosa-Luxemburg-Platz*, el *Hebbel-Theater* y el *Gerhart-Hauptmann-Theater*.

Escena cultural de Berlín a partir de la caída del muro

Los años noventa no solo se verán marcados por las consecuencias económicas de la unificación –difícil tarea, después de años de separación–, sino que surgirán nuevas voces en el ámbito cultural que desvelarán de algún modo una forma distinta de pensar, ver y sentir los cambios drásticos originados por la reunificación.

Una serie de relatos han sido compilados por Renatus Deckert sobre 25 autores tanto del este como del oeste en la antología *Die Nacht, in der die Mauer fiel* (2009), donde se recoge el testimonio de escritores con sus diversas experiencias sobre la mágica noche de la caída del muro. Un ejemplo es el de la autora emergente de la literatura turco-alemana Emine Sevgi Özdamar. En su relato *Ah! Hier hat es auch geschneit* recuerda las intensas agitaciones políticas vividas durante los años setenta en su país de origen, Turquía, así como la ilusión de cumplir un sueño: trabajar en un teatro de Berlín del este, la *Volksbühne* de la Plaza de Luxemburgo, con Benno Besson, alumno de Brecht, recordando las palabras del dramaturgo:

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber
Auch die Liebe und der Kummer sogar.
Wo sind die Tränen von gestern abend?
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?
(DECKERT 2009: 202).

Cumplidas sus expectativas, Özdamar llegó a Berlín en 1976 para alcanzar su ansiado sueño, trabajar como ayudante de dirección. En su relato describe cómo trabajaba en Berlín este y vivía en Berlín oeste:

In den zwei Jahren, die ich an der Volksbühne arbeitete, konnte ich die beiden Teile der Stadt nie zusammendenken. Sobald ich in dem einen Teil war, vergaß ich sofort den anderen. Es war, als ob ein großes Meer die beiden Stadthälften trennte.[...] Die Mauer war für mich nicht aus Stein, sondern aus Zeit. Wechselte ich die Seiten, trat ich in eine andere Zeit ein (DECKERT 2009: 204).

Esta visión de la ciudad dividida se complementa con otras muchas publicaciones relacionadas con la investigación sobre el muro. Se pueden citar ejemplos como *Die Mauer* del historiador y germanista británico Frederick Taylor; *Chronik des Mauerfalls. Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989* del politólogo e historiador Hans-Hermann Hertle; así como la obra *Die Mauer Geschichte einer Teilung* del historiador Edgar Wolfrum, quien además de proporcionar un fiel retrato histórico desde la construcción del muro hasta su desaparición, ha introducido, a modo de epílogo, los distintos muros que existen en el mundo en la actualidad y que separan ciudades, países y culturas.

Los acontecimientos que sucedieron a la caída del muro como lo fueron las primeras elecciones libres, el establecimiento de la unión monetaria y los cambios económicos y sociales, fueron en gran medida motivos suficientes para que cambiasen determinadas estructuras y estas transformaciones repercutieran directamente en la vida cultural. No sólo se abrió una frontera física, sino también una nueva forma de pensar y ver el mundo. La literatura escrita sobre el cambio histórico es muy fructífera, pudiéndose diferenciar varios tipos de textos: por un lado los ensayísticos y documentales, por otro los textos autobiográficos, memorias, cartas y en última instancia los textos de ficción.

La crítica literaria distingue entre los escritores consagrados y los noveles. La reunificación ha repercutido en las biografías de una manera positiva y también, a veces, de forma escéptica, es en el caso de Christa Wolf (1929-2011), quien además de reivindicar una alternativa socialista fue una de las escritoras más comprometidas desde el punto de vista social y político. En su obra *Was bleibt* (1990) recrea de forma melancólica el sentimiento de pérdida de unos valores, reclamando un socialismo utópico. Tanto para Christoph Hein (1944), Stefan Heym (1913-2001) como para Christa Wolf la utopía socialista sigue vigente después de cuarenta años de existencia de la República Democrática Alemana. En una manifestación en la que participaron más de un millón de personas, se abogó por un socialismo real “[...] sprachen sie sich für einen wirklichen Sozialismus aus, der sich vom Sozialismus stalinistischer Prägung unterscheiden sollte” (DECKERT 2009: 9). De forma irónica, Thomas Brussig (1964), uno

de los autores mas populares de la *Wende*, rebate irónicamente en la obra *Helden wie wir* la manifestación que tuvo lugar en la Alexanderplatz. Con ironía y en tono grotesco pone de relieve no sólo el gran momento histórico, sino también las exaltaciones ideológicas producto del cambio.

Si bien no es posible ocuparse aquí en detalle de la multiplicidad de obras surgidas a raíz de la unificación, sí resulta conveniente nombrar algunos ejemplos representativos que con su voz ayudan a entender los cambios producidos con unas características propias. Éste es el caso de una de la autoras que desarrolló parte de su vida dentro del régimen comunista, Monika Maron (1941), quien con su obra *Stille Zeile Sechs* (1991) rememora, a través de la ficción, la confrontación con el pasado durante los años ochenta y la caída del régimen de la República Democrática.

La narración comienza con una descripción topográfica del Berlín este, el camino que conduce al cementerio de Pankow, es donde la yo-narradora, cuya voz es la de la historiadora Rosalind Polkowski, llega a la conclusión de que quiere dar un giro a su vida. A partir de este punto, escribirá las memorias de un ex funcionario de la SED, y con la muerte de éste termina el largo peregrinaje de sus recuerdos que tuvo que sufrir con la ideología política de la antigua República Democrática Alemana.

Así es como Maron describe en su citada obra la topografía de la ciudad berlinesa dividida:

Das Haus, in dem Beerenbaum gewohnt hatte, stand in einem Pankower Villenviertel, vom Volk «Städtchen» genannt, was liebevoller klang, als es gemeint war. In dem Rondell, von dem einige kleine Straßen und Wege abzweigten, hatte bis zum Ende der fünfziger Jahre, hinter Zäunen und Barrieren, geschützt von Armee und Polizei, die Regierung gewohnt, bis sie, aus Gründen, über die viel gemunkelt wurde, hinter die Stadtgrenze von Berlin gezogen war (MARON 1993: 7-8).

En los años noventa emergen una serie de escritores que desde el punto de vista crítico escriben frente a la nueva realidad social y política. Entre otros, cabe destacar a Ingo Schulze (1962), originario de Dresde, quien con su obra *33 Augenblicke des Glücks*

(1995) da ejemplo de una literatura renovada, y con su posterior obra *Simple Storys* (1998) retoma la tradición americana de la *short story*. Es en estas historias cortas donde mejor encuentra Schulze los matices para describir su propia experiencia después de la caída del muro. Abarcan 29 relatos breves ambientados en la Alemania del este y se inspira en sus ciudadanos, tanto en los que se sienten perdedores con el cambio, como en los que celebran su nueva vida. La libertad de poder decidir y viajar libremente se convertirá en una de las metas de los habitantes de Altenburg. En su posterior obra *Neue Leben* (2005) retomará el tema de la historia pero con más distanciamiento y con una mirada retrospectiva: ya habían transcurrido quince años del cambio político, aunque el año 1989 será el punto de inflexión de su protagonista, Enrico Thürmer, quien de forma epistolar evocará la época de la caída de muro. El protagonista ejercía de dramaturgo, la que era su profesión cuando todavía existía la antigua República Democrática Alemana. Ahora, por el contrario, pasa a ser un ciudadano más que engrosa las listas del sistema capitalista. Dos obras más engloban su acerbo, por un lado *Handy* (2007) compuesta por trece historias unidas por el amor del protagonista, Frank Reichert, después de transcurrido un decenio de la caída del muro. A las puertas del nuevo milenio, Frank, revive los recuerdos a raíz del reencuentro con un antiguo amor, Julia, que tiene lugar en Berlín. Es en la obra *Adam und Evelyn* (2008) donde la huida de la República Democrática Alemana supone la salida al paraíso y un sueño onírico para los antiguos ciudadanos de la RDA, que concluye con la llegada al oeste.

Pertenecen a esta época muchos otros autores que han marcado el panorama literario de Alemania, como el citado Thomas Brussig, quien, después de la obra que le llevó a la fama, publicó posteriormente *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999), llevada al cine con éxito por Leander Haußmann; *Leben bis Männer* (2001) y *Wie es leuchtet* (2004).

Tras estas reflexiones en torno a los cambios surgidos en Berlín, no es difícil entender la enorme heterogeneidad en el acerbo literario de la cultura alemana, un espacio propio inmerso en grandes cambios que se producen de forma radical y continua en un proceso de evolución constante, algo palpable también en el

proceso de creación de sus autores, cuya transformación, consciente o inconsciente, ha quedado escrupulosamente reflejada en sus obras.

Referencias bibliográficas

- ABELLÁN, Joaquín (1997). *Nación y Nacionalismo en Alemania. La «cuestión alemana» (1815-1990)*. Madrid: Tecnos.
- BEKES, Peter (1995). *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*. München: Oldenbourg.
- BENJAMIN, Walter (2000). *Berliner Kindheit um neunzehn-hundert*. Gießener Fassung. (Nueva edición revisada). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . (1992). *Walter Benjamin. Infancia en Berlín hacia 1900* [traducción de Klaus Wagner]. Barcelona: Círculo de los Lectores.
- . (1995). Introducción de José María Valverde a *Walter Benjamin. Personajes alemanes* [traducción de Luís Martínez de Velasco]. Barcelona: Paidós.
- DECKERT, Renatus (ed.) (2009). *Die Nacht, in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DÍEZ ESPINOSA, José Ramón & MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo (1998). *Historia Contemporánea de Alemania (1945-1995)*. Madrid: Síntesis.
- HESSEL, Franz (1984). *Ein Flaneur in Berlin*. Berlín: Das Arsenal.
- PHELAN, Anthony (1990). *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar* [traducción de Josep Maria Domingo i Roig]. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- RIESS, Curt (2002). *Berlin Berlin (1945-1953)*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar.
- VIETTA, Silvio (ed.) (2001). *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.