



Evolución de la representación musical de Berlín en el cine. La ciudad como escenario y como protagonista

Celia Martínez García
 Doctora Investigadora independiente
 Facultad de ciencias de la información
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Si existe una ciudad que ha cambiado y se ha renovado a lo largo del siglo XX ha sido Berlín. Su historia es la de un Ave Fénix que ha resurgido en numerosas ocasiones de sus cenizas adquiriendo todo tipo de formas y manifestaciones. La historia de Berlín es la historia de Europa, su crecimiento, su destrucción, su supervivencia. Es la historia de dos ciudades convertidas en una; es la Historia en presente. Asimismo, su representación musical a lo largo de la Historia del Cine responde al intento de presentarla como protagonista de los hechos y no como mero escenario, mostrando una ciudad igualmente inestable, multifacética, efímera, creativa. Del cabaret al techno, de Marlene Dietrich a David Bowie, pasando por composiciones de influencia futurista o de inspiración clásica, Berlín ha sido representada musicalmente de la mano de su historia social y política. Su imagen musical en el cine ha huído de clichés, de una imagen idealizada y romántica o de una construcción artificial como resultado de su reflejo en la pantalla. Muy al contrario, la representación musical cinematográfica de Berlín abraza un planteamiento en ocasiones más próximo al documental que la hace inseparable de la Historia europea del siglo XX.

Abstract

If there is one city that has continuously changed and renewed itself during the 20th century, it is Berlin. Its story is that of the phoenix, which has risen from the ashes on numerous occasions, acquiring a variety of shapes and manifestations. Berlin's history is a reflection of Europe's: its growth, destruction and survival. It is the history of two cities which became one; it is history living in the present. Likewise, its musical representation throughout the history of cinema is a response to the attempt to depict it not merely as a setting, but as the protagonist of the historical facts; thus showing a city which is to the same extent changeable, multifaceted, ephemeral and creative. From cabaret to techno, from Marlene Dietrich to David Bowie, through compositions of futuristic influence or classical inspiration, Berlin has been musically depicted within the framework of its social and political history. Its musical image in film has rejected the idealized and romantic clichés or artificial constructions which could have resulted from its on-screen depiction. On the contrary, the musical representation of Berlin in film embraces an approach which is sometimes closer to that of the documentary, making it inseparable from Twentieth century European history.

Palavras-chave

Berlín, música cinematográfica, Marlene Dietrich, cabaret, historia del siglo XX, cine alemán, Wim Wenders

Key Words

Berlin, film music, Marlene Dietrich, cabaret, history of the Twentieth century, German cinema, Wim Wenders.



Introducción

El libro berlinés se escribe y se reescribe a cada momento. Herida, fotografiada, cantada y devastada, la ciudad es el epítome del dinamismo; calles, espacios y gentes se adaptan y renuevan constantemente y sólo hay algo inherente e inalterable en el espíritu de Berlín: el cambio.

Como referente clave para entender la historia alemana, la ciudad ha sido representada en el cine convirtiéndose en el objeto mismo de la representación y no en un mero escenario. Asumiendo que la Historia de la Europa del siglo XX comienza, acaba y pasa por Berlín, la ciudad en el cine no es contexto ni circunstancias; la Historia es la historia, y Berlín su protagonista. Ya desde los orígenes del cine alemán, los hermanos Skladanowsky registraron la avenida Unter den Linden o Alexanderplatz en sus primeras películas, convirtiendo estos nombres en lugares comunes en la representación cinematográfica de la ciudad. De igual forma, y como componente inseparable del visual, la música que ha formado parte de estos filmes pertenece casi de manera natural al paisaje sonoro de Berlín. No se puede entender la capital alemana sin tener en cuenta a Marlene Dietrich o David Bowie, artistas que han colaborado a crear un paisaje musical igualmente efímero y dinámico, y que han convertido a la ciudad también en objeto de su obra, como síntoma de la profunda huella que deja Berlín y como seña de identidad de todo berlinés. Estos nombres se repiten en un imaginario cinematográfico que es a veces más recordado que imaginado, ya que está profundamente anclado en la tradición cultural caleidoscópica de la ciudad y que con poca frecuencia arranca de planteamientos puramente ficcionales.

Objetivos

Analizar la música de una selección de películas que ubican su historia en la ciudad de Berlín para tratar de describir la evolución de la imagen musical que se construye de la ciudad.

Metodología

Se ha llevado a cabo un análisis global de la imagen musical construida –qué aspectos define la música, desde qué punto de vista, etc.- así como de su evolución a lo largo del siglo XX. Se han buscado coincidencias entre los ejemplos elegidos prestando especial atención a la relación de este componente musical con el periodo histórico recreado, y no tanto desde el punto de vista del análisis puramente musical. El criterio para la selección de las películas se ha basado en parte en su relevancia y alcance internacional, así como en el intento de abarcar todos los periodos de la historia de la ciudad en el siglo XX (en ocasiones siendo películas realizadas en el momento en que tiene lugar la historia y en ocasiones como una mirada al pasado de la misma). No en todos los casos se trata de cine alemán, pero sí de películas que han colaborado a crear una imagen de la ciudad que permanece en el imaginario actual de los espectadores, bien como ejemplos de cine de ficción o de documental.



1. Berlín y los orígenes del cine

Si bien hay numerosos ejemplos cinematográficos en los que la ciudad ha sido objeto de representación han sido la Reunificación Alemana y los años '90 factores determinantes a la hora de abordar un aspecto más global de la ciudad y menos inclinado hacia planetamientos orientales u occidentales. Wim Wenders ya había declarado su amor por la ciudad antes y después de la caída del muro con sus obras *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) y *¡Tan lejos, tan cerca!* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), poemas cinematográficos que mostraban, respectivamente, el Berlín Oeste antes de la caída del muro y el Berlín Este después de la misma. Sin embargo, y como parte de un proyecto en la Universidad de Cine y Televisión de Múnich, quiso con *Los hermanos Skladanowsky* (*Die Gebrüder Skladanowsky*, 1995) celebrar el primer centenario del nacimiento del cine recuperando la historia de sus pioneros, en ocasiones olvidada por la historiografía del cine.

La película cuenta la historia de Max y Emil Skladanowsky, inventores y fotógrafos de un barrio del norte de Berlín, que patentaron el Bioscope como medio de proyección cinematográfica el 1 de Noviembre de 1895, fecha además en que tuvo lugar la que se considera la primera proyección pública de la Historia del Cine en el Wintergarten Varieté de la Friedrichstraße. Si bien se adelantaron al Cinematógrafo de los Lumière, éstos contaban con una técnica y medios más avanzados que hicieron a los hermanos de Berlín quedar prácticamente olvidados. Así, desde un punto de vista considerablemente entrañable y nostálgico, Wenders reivindica la figura de estos pioneros del cine cuya historia está narrada a través de la hija de Max, Lucie Hürtgen-Skladanowsky, testigo del proceso y protagonista de la película. Los hermanos Skladanowsky combina ficción y documental, alternando imágenes en blanco y negro que recrean el desarrollo del Bioscope con imágenes documentales, en las que, literalmente, el espectador se asoma a la ventana de un pasado de recortes, fragmentos de celuloide y recuerdos que aún guarda Lucie. Esta alternancia se traslada a la composición musical de Laurent Petitgand, compositor francés que habitualmente ha trabajado con Wenders, donde intenta diferenciar las referencias al pasado de las referencias al presente. Para ello, y tratando de lograr probablemente un mayor realismo, son las escenas documentales del presente las que carecen de música prácticamente en su totalidad.

Desde un primer momento, el objetivo en la concepción de esta partitura fue lograr “simplicidad” y “coherencia” empleando “instrumentos populares” (Petitgand, 2015) siendo el resultado una composición para piano, acordeón, violín y violonchelo con dos piezas separadas para saxofón y guitarra eléctrica respectivamente. Además de estos instrumentos, el paisaje sonoro de la película se nutre de onomatopeyas y efectos sonoros extraídos del órgano conservado en el Museo del Cine de Potsdam, que fue grabado y empleado en varias ocasiones. Siguiendo la tradición de los primeros acompañamientos musicales de la historia del cine, es el piano el instrumento protagonista de esta composición y la música se presenta como un telón sonoro casi constante que recuerda a aquel miedo al silencio propio de los primeros años. La estructura musical se apoya en la repetición y concatenación de estructuras melódicas y rítmicas así como patrones



temáticos, casi respondiendo a la idea de las cue sheets o sugerencias musicales que eran interpretadas por conjuntos instrumentales pequeños en locales de poco presupuesto.

De acuerdo a la Fundación de la Deutsche Kinemathek¹, la música que se interpretó en aquella primera exhibición fue tanto música preexistente de Johann Strauss y John Philipp Sousa como música original compuesta por Herrmann Krüger, si bien Petitgand no tuvo acceso a estas partituras. Wierzbicki (2009, p. 42) comenta además que también se incluyeron composiciones preexistentes de Mikhail Glinka y Ernst Gillet y que cada película tuvo una pieza “diferente y apropiada”. Según Barber (2010), una de las razones por las que se incluyó música fue para tapar el ruido del proyector, razón que, una vez más, se emplea para justificar la presencia del componente musical en los primeros experimentos cinematográficos. Sin embargo, y como ya se ha encargado la historiografía de la música cinematográfica de argumentar, la presencia de la música en estos primeros años se debe también a muchas otras razones, en especial al hecho de que la música ya formaba parte de estos espectáculos en forma de introducción musical, danza, acompañamiento o incluso como elemento de transición entre los números.

Lo que claramente muestra la película de Wenders, más allá de la fidelidad con la que se haya compuesto la música, es que, tanto en forma de danzas filmadas como por la presencia del piano en el teatro, la música fue un elemento integrante de la proyección que los hermanos Skladanowsky ofrecieron. Su número, en realidad, fue parte de un espectáculo de variedades mayor celebrado en el salón de uno de los hoteles más lujosos de la capital alemana. A pesar de que en la película no se aprecia este detalle, esta sala “tenía una capacidad para 1500 espectadores [...] y ellos fueron ubicados en un escenario lateral algo más pequeño en el lado norte del auditorio, lejos del escenario principal, de manera que sólo algunos espectadores pudieron sentarse directamente frente a la pantalla” (Barber, 2010). Aun así, fue un espectáculo tremendamente exitoso que les hizo conseguir una gira por Europa durante los siguientes meses. Sin embargo, a partir del 28 de diciembre y de la presentación del Cinematógrafo de los Lumière en París, el Bioscope de los Skladanowsky se vio desbancado y la gran parte de las fechas canceladas. Si bien la película comenta este episodio como el motivo por el cual estos hermanos han pasado casi inadvertidos para la historiografía del cine, no se emplea un tono musical dramático ni lastimoso. Muy al contrario, la película trata de celebrar el triunfo de los hermanos Max y Emil desde la experiencia de Lucie Skladanowsky, como una suerte de homenaje inocente y nostálgico al nacimiento del medio que ha caracterizado por excelencia al siglo XX.

2. Berlín, sinfonía de una ciudad y Cabaret: dos caras para la República de Weimar

Fue en los años '20 cuando Berlín se convirtió en el corazón de la producción cinematográfica europea, en parte como resultado de los avances técnicos que había traído consigo la Revolución Industrial y sobre todo

¹ <http://verleihfilme.deutsche-kinemathek.de>



por la profunda agitación cultural que generó la República de Weimar. La primera democracia de la historia alemana, si bien se caracterizó en lo político y en lo económico por su desorden e inestabilidad, fue también un contexto favorable para artistas, cineastas, músicos o escritores. Berlín como epicentro de todo ello fue protagonista una vez más de una de las películas más representativas de este periodo: Berlín, sinfonía de una ciudad (Berlin, die Sinfonie der Großstadt, 1927). Caracterizada por el contraste, la velocidad o la presencia de la máquina, Ruttmann representa la ciudad como nunca antes se había hecho. Desde un planteamiento documental se recorre un día en la vida de la ciudad desde el amanecer hasta el final del mismo: trabajo, ocio, tareas domésticas o deportes. Esta visión multifacética de la vida moderna está estructurada por una serie de temas recurrentes que se van repitiendo a lo largo de la película: contraste entre las clases sociales, velocidad en la vida urbana –lo que Simmel denominó en 1986 “vida nerviosa”- y casi un canto a la máquina representada especialmente en la figura del ferrocarril.

La película de Ruttmann, claramente influenciada por el movimiento futurista de Marinetti o Balla, prioriza la idea del ritmo y la velocidad por encima de aspectos puramente narrativos. Su concepción se apoya en la estructura en cinco movimientos de una sinfonía, descritos por Emilio Martínez (2009) de la siguiente manera:

“obertura, cuando el tren se aproxima a la ciudad, con su allegro moderato; el despertar de la ciudad, correspondiente a un largo suave y sereno, hasta precipitarse en tempo vivace, con las actividades y las personas circulando; el andante del reposo durante el mediodía; el allegro de las actividades que se retoman; el nuevo andante de una jornada que finaliza para culminar en un presto finale compuesto de luces de neón, coreografías, bullicio y fuegos de artificio”.

De igual manera, la composición original de Edmund Meisel siguió esta estructura jugando un rol crucial en el establecimiento de tiempos, ritmos y patrones y llegando por momentos a la atonalidad. Tanto imagen como música trabajan a partir de leitmotivs y la estrecha colaboración entre director y compositor en la fase de montaje dio como resultado la imagen de una ciudad con diferentes caras que con frecuencia emulan el paisaje sonoro de la metrópoli como paradigma de la Nueva Objetividad. El propio Meisel² comenta que trató de escribir tanto melodía como ritmo de la forma más objetiva posible, siendo especialmente este aspecto el que debía generar cierto nerviosismo en el espectador. Si bien no se trata tanto del movimiento interno de los elementos del plano lo que se sincronizó con la música, se trata en realidad del resultado obtenido en la fase de montaje: contraste, superposición, recurrencia de temas y casi estribillos visuales y sonoros que aluden a la figura del autómatas en tiempos de industrialización, mecanización y trabajo en cadena. La película está planteada como una celebración de la modernidad, ya que fue capaz de captar el pulso de la vida en Berlín durante los años '20. Tanto el planteamiento visual como musical son considerablemente innovadores y

2 http://www.stummfilmmusiktage.de/de/archive/movies/berlin_sinfonie_der_grossstadt.php



supusieron el punto de partida de lo que se conoció posteriormente como el género de las sinfonías urbanas³.

Sin embargo, no puede obviarse un aspecto que esta multifacética ciudad convirtió casi en su marca de la casa durante el periodo de entreguerras: la vida nocturna y el cabaret. Ya la película sobre los Skladanowsky mostraba el nacimiento del cine como forma de entretenimiento en un contexto festivo y directamente vinculado con los escenarios del music-hall, la revista o el salón de baile. La película de Ruttmann precisamente finaliza el día en Berlín mostrando entre luces, sonidos y escenarios el momento dedicado a este tipo de ocio: la noche.

Fue ésta la otra cara de los años '20 en Berlín, no más feliz, sino más alocada, caótica y frágil. Su doble vertiente nacía de la inestabilidad política de estos catorce años de república y de los profundos daños económicos que empobrecieron al país y que convirtieron a calles como la Kurfürstendamm o la Friedrichstraße en la representación perfecta de aquel periodo. El fin del Segundo Imperio Alemán supuso el fin de la censura y la llegada de una libertad que corría por las calles de la ciudad adquiriendo todo tipo de formas. La gran parte de estas manifestaciones artísticas fueron tajantemente rechazadas con el surgimiento del nacionalsocialismo, que abogaba por unos valores culturales eminentemente clásicos y conservadores, y que sobre todo trató de eliminar aquello que para ellos suponía la subversión del orden natural. Fueron años de agitación, de “sentido bullicioso de la vida que en el fondo esconde, quizá sin saberlo, la fatalista consciencia de que el mundo va de cabeza al desastre. [...] mezcla de riqueza creativa, libertinaje desenfrenado y barbarie política” (Alfaya, 2002, p.7).

El lugar por excelencia para todo ello fue el cabaret, tanto desde un punto de vista social, como económico, cultural y musical. Los locales nocturnos de Berlín se convirtieron en lugares de evasión, rechazo de la situación económica y política, crítica social y cierto descaro. En ellos se fue tejiendo una realidad paralela y relativamente ajena a los conflictos sociales que azotaban Alemania pero sobre los cuales se iba cerniendo la sombra de una tragedia que tardó pocos años en llegar.

La imagen musical que ha trascendido de estos años '20 ha sido en gran medida la que Bob Fosse construyó en 1972 en su película *Cabaret* a partir del musical de teatro estrenado en Broadway en 1966 con el mismo nombre. La adaptación del escenario a la pantalla sufrió, sin embargo, cambios sustanciales y arriesgados porque Fosse no quería limitarse a reproducir lo que ya se había hecho en teatro. Por ejemplo, desde un punto de vista musical, “dos tercios de la composición original de John Kander y Fred Ebb fueron eliminados [...] y los principales cambios afectaron a los números musicales, que, excepto uno, se limitaron a las actuaciones que tienen lugar en el escenario del Kit Kat Klub por parte de la cantante Sally Bowles, Emcee y las chicas Kit Kat” (Tropiano, 2011, p.7). El hecho de limitar los números musicales a aquéllos que podían tener

3 De una manera similar, pero con una repercusión menor, también Berlín fue representada en *Asfalto* (Asphalt, 1929); película dirigida por Joe May que, a pesar de plantear una vertiente urbana algo más dulcificada al incluir una historia de amor, comparte aspectos con Berlín, sinfonía de una ciudad en su intento por mostrar la velocidad, el tráfico y el caos de la vida moderna.



justificación narrativa alejó a la película en cierto modo del género musical pero a su vez resultó una forma de facilitar la introducción de los mismos en la historia y de dirigirse casi directamente al espectador rompiendo en varias ocasiones la cuarta pared. Incluso el número de instrumentos fue reducido considerablemente para que pareciera que era la orquesta que aparecía en pantalla la que estaba interpretando la música Tropiano (2011). Así, el cabaret como espacio adquiere un significado especial, puesto que, como decíamos, es ahí donde surge la reacción a la situación que se vivía en el país. Las canciones se convierten en la voz de una gran parte de la sociedad empobrecida, algo decadente, frívola y condenada a pasarlo bien dado lo decepcionante de la vida y el hecho de que, tal y como apunta la canción “Money”, el hambre se estaba asomando a la ventana desde el final de la Primera Guerra Mundial.

Uno de los aspectos técnicos más interesantes de la película es el montaje paralelo de números musicales en el Kit Kat Klub con otras escenas de la historia jugando con los niveles de diégesis. Según Tropiano (2011, p.82), es una forma de “contrastar las realidades sociales del ‘mundo real’ con el irreal” y de mostrar cómo existía un espacio ajeno al cabaret en el que las posturas políticas y sociales se iban radicalizando. Muchos de estos grupos de extrema derecha –algunos de los cuales ya existían antes incluso del surgimiento del partido nazi- criticaban aquello que ocurría en estos locales de Berlín: la falta de compromiso político, el ambiente degenerado o la libertad sexual, y reivindicaban la necesidad de tomar acciones que restaurasen los valores perdidos tras la caída de la monarquía alemana en 1918. Para lograr recrear este contexto histórico con cierta autenticidad desde el punto de vista sonoro, Fosse (en Tropiano, 2011) comenta que la película fue filmada en Berlín porque no quería contar con la imagen hollywoodiense que había en los '70 del Berlín de entonces.

A pesar de este intento de lograr cierta autenticidad, resulta demasiado sutil en ocasiones cómo Fosse muestra las calles de Berlín sufriendo la violencia de la SA, ataques antisemitas y cierta normalización de una situación que comenzaba a chirriar de manera considerable. De hecho, otro de los principales cambios en la película hace referencia a la supresión de una historia de amor entre dos personajes –uno de ellos judío-, según Tropiano (2011) porque al productor Cy Feuer le parecía una historia aburrida y ñoña y sin demasiado interés para la gente joven. Aun así, el factor que más afectó a la escritura de guión de la película fue el intento por parte de Allied Artists de evitar cualquier mención de la palabra “judío” en la película. A pesar de la relevancia histórica de este aspecto para entender el contexto en el que se desarrolla la historia de Cabaret, habían pasado todavía pocos años desde el final de la Segunda Guerra Mundial y en las esferas de Hollywood resultaba todavía un tema demasiado delicado (Tropiano, 2011). Es posible que por este motivo, la película de Fosse fuese hasta cierto punto una versión más amable del musical de teatro, subordinando a un segundo plano aspectos que tuvieran que ver directamente con la campaña del partido nazi en el periodo de entreguerras y el auge del antisemitismo en Alemania.

Cabe destacar, sin embargo, una canción que adquiere un papel protagonista en una escena bien avanzada la película y que es interpretada en un Biergarten por un joven afiliado al partido nazi. Sus rasgos encajan perfectamente con el estereotipo que fue creado del ciudadano ario y la escena resulta intensa y casi



violenta por el trabajo de dirección: la cámara se acerca en un primer plano al personaje mostrando su cruz gamada en el brazalete y el saludo nazi al terminar, al cual se suman otros personajes que han sido testigos e intérpretes de la canción ante la mirada incómoda de algunos. La canción se llama “Tomorrow belongs to me” y es un planteamiento radicalmente distinto al resto de canciones de la película. Se canta a la naturaleza, al monte, al río, al paisaje alemán; una forma de nacionalismo que daba cierta esperanza de futuro y de unión a un país profundamente fragmentado y que atravesaba una de sus mayores crisis de identidad. Se trata de uno de los cambios que realizó Fosse respecto a la obra original de teatro, puesto que en ésta, se da un protagonismo mayor a la canción ubicándola en el propio espacio del Kit Kat Klub en el primer caso y en la escena en la que la pareja eliminada en la película anuncia su compromiso. En la versión cinematográfica se introduce la canción también en dos ocasiones, pero como algo más circunstancial de la escena. En la primera de ellas, mientras Sally Bowles y Bryan Roberts pasean por un jardín la canción suena de fondo. La segunda vez, la escena se caracteriza por tener dos fuerzas narrativas importantes que parecen competir en relevancia, puesto que mientras suena la canción en el Biergarten, se deja traslucir ligeramente el tipo de relación que en realidad mantienen Bryan y Maximilian. En cierto modo se muestra la evolución de la situación política a través de esta canción, ya que algo que se plantea en un primer momento en un segundo plano toma un mayor protagonismo, tanto visual como musical, la segunda vez. La cámara dirige toda su atención a la canción y se satura el paisaje sonoro con las voces de los que le siguen, de igual forma que para principios de los años '30 –momento en que está contextualizada la historia- era ya imposible obviar la fuerza que estaba tomando el nacionalsocialismo. Aun así, ya comentamos previamente que suavizar ciertos aspectos políticos y simbólicos de la película respondía en gran medida a la perspectiva que había en Hollywood en los años '70 del pasado alemán, y muy probablemente también fueron motivos comerciales los que alejaron a la versión cinematográfica de una aproximación mucho más realista –a la vez que triste- de lo que fue en verdad la República de Weimar.

3. Música para una nueva Alemania: Olympia

El final de este periodo de democracia tuvo lugar el día 30 de enero de 1933, cuando Adolf Hitler se convirtió en el nuevo Canciller alemán y se dio por iniciado el Tercer Reich. A partir de aquel momento, todos los pasos que se dieron tuvieron como objetivo destruir la democracia lograda años atrás: sustituir el concepto de sociedad por el de comunidad –la idea de Volksgemeinschaft que articuló la mentalidad del nazismo-, la lucha contra el “judaísmo intelectual” y el proceso de nazificación alemana desde planteamientos culturales, ideológicos e intelectuales. El partido nazi quiso hacer desaparecer la idea de una Alemania dañada por la crisis económica y política y diseñó la imagen de un país sano, renovado y fortalecido, tanto física como emocionalmente. De la mano del deporte, se presentó una nueva Alemania en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 y con ellos la película dirigida por Leni Riefenstahl: Olympia.

A partir del éxito obtenido en 1934 con la película sobre el congreso del partido en Núremberg El triunfo de la voluntad –en la que se logró “belleza estética para una película sin argumento” (Riefenstahl, 2000,



p.167) -, Riefenstahl recibió el encargo de hacer otro documental, en este caso para este evento deportivo. Si bien ella se negó en un primer momento, la propuesta del Comité Olímpico Internacional, contar con la producción de la Tobis y tener ayuda financiera por parte del Ministerio de Propaganda del Reich fueron motivos que la animaron para comenzar a visualizar “una película artística que poseyera valor tras el paso de los años” (Riefenstahl, 2000, p.170). De acuerdo a lo hablado con la organización del evento, no era viable mostrar todas las competiciones deportivas, sino “la idea olímpica” (Riefenstahl, 2000, p.168), para lo cual la directora comenzó a diseñar un prólogo directamente vinculado con la Grecia clásica.

La escala del proyecto fue tal que se creó una sociedad llamada Olympiade-Film GmbH constituida por 34 equipos de cámaras y 150 asistentes de producción que acabaron filmando 400.000 metros de película. La película fue realizada en dos partes –Feste des Volkes (Fiesta de los pueblos) y Feste der Schönheit (Fiesta de la belleza)- y se estrenó en Berlín el 20 de abril de 1938. Para Riefenstahl, que entendía que el público cinematográfico debía ser “oyente y espectador” (en Strötgen, 2008, p.4), era muy importante que el compositor de la música original fuera Herbert Windt, con el cual acabó haciendo cinco largometrajes, entre ellos El triunfo de la voluntad. Riefenstahl (2000) comenta que Windt había logrado precisamente lo que la película quería mostrar: el espíritu olímpico. Morgan (2006, p.38) afirma que su “monumental lenguaje recordaba a Wagner o Richard Strauss”, siendo uno de los compositores más prominentes del Tercer Reich y uno de los favoritos de Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda e Ilustración del Reich.

A pesar de que la película se divide en dos partes, existe una unidad musical temática caracterizada por el tema que abre la película y que, casi en su forma original, también la cierra mientras es sincronizado con las imágenes de la catedral de luz que el arquitecto Albert Speer diseñó para el estadio. Si bien no en su totalidad, Olympia tiene una cantidad importante de música para tratarse de un evento deportivo, especialmente en la segunda parte, y siguiendo la idea de la vida escenificada que caracterizó a la Alemania del Tercer Reich. En la primera, existen dos momentos especialmente destacables: el prólogo inicial donde surge el atleta a partir de la escultura del Discóbolo, y el cierre, donde se editaron imágenes de la ceremonia de apertura del evento el 1 de agosto de 1936, para la cual el propio Richard Strauss compuso y dirigió el himno de los Juegos Olímpicos. La Orquesta Filarmónica de Berlín, junto con la Orquesta Sinfónica Nacionalsocialista y un coro de mil integrantes, interpretaron el himno mientras el atleta Anatol accedía al estadio portando la antorcha olímpica.

Volviendo a la música original, el material temático de Windt se caracteriza por un intervalo de cuarta justa que, como una suerte de germen compositivo, se va repitiendo a lo largo de la película en otros registros en un sentido ascendente y con diferentes orquestaciones. A su vez, de este diseño melódico inicial y repetido en diferentes escenas, surgieron una serie de temas como variaciones del mismo que se emplearon para dar algo de ritmo a algunas pruebas deportivas.

El propio Windt (en Strötgen, 2008, p.5) entendía que el propósito de la música cinematográfica era



el de “intensificar el significado espiritual de las secuencias”, sin embargo, su música hizo mucho más que limitarse a enfatizar lo que aparecía en pantalla. David Clay Large (2007, p.305) incluye las palabras de Windt al explicar cómo se musicalizaron algunas escenas de la maratón, donde su composición sirvió en realidad de contrapunto a lo que las imágenes mostraban:

“Las piernas del atleta se vuelven más pesadas, su ritmo más lento, su marcha más floja, su aspecto más agobiante. Pero la música no acompaña a lo que le está ocurriendo a su cuerpo. Por el contrario, la música del corredor, su estado de ánimo, sus ideas, su espíritu, su intención, su motivación, lo eleva por encima de su cuerpo, que empieza a cansarse, vuela por delante de él y lo empuja hacia delante”.

Estamos aquí ante una gran metáfora de los intentos de Berlín como capital del Reich por mostrar al mundo una imagen renovada y fuerte. A pesar de que la película en un primer momento no tuviera un objetivo propagandístico, Goebbels lo vio como una buena oportunidad para lanzar un mensaje de fuerza y salud y acallar ciertos rumores sobre la cuestión judía que empezaban a circular ya en países como Estados Unidos. Si la música de Windt puede definirse de alguna manera, ésta es “heroica”. Sus ecos wagnerianos y su uso del metal pueblan la composición para Olympia en un intento de mostrar cómo, al igual que de las ruinas de la Acrópolis resurge la figura humana, así el Tercer Reich logró que Alemania se recuperase tras los profundos estragos de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión.

4. Las ruinas de Berlín

Hablar en términos de ruinas al hablar de Berlín implica hacerlo en un sentido casi absoluto: ruinas físicas, culturales, personales. La capital alemana se precipitó hacia el horror los últimos años del nazismo, cuando la Segunda Guerra Mundial clavó sus garras sobre la ciudad tras haberlas clavado sobre el resto del continente. Esta herida de Berlín, que aún sangra en ocasiones y permanece en la memoria como seña de identidad, ha sido representada con imágenes de la destrucción, escombros y dolor durante los últimos meses del conflicto.

Así lo muestra *El hundimiento* (*Der Untergang*, 2004), película alemana que ofrece una cara diferente del nazismo y de Adolf Hitler. Esta nueva mirada al capítulo más oscuro de la historia de Alemania tiene un planteamiento musical que, de igual manera, incide en el aspecto dramático del conflicto y en el descenso –casi literal– del país a los infiernos. La composición de Stephan Zacharias se concibe esencialmente para piano y cuerda prescindiendo de los momentos de clímax que podrían haberse esperado para una historia de estas características. Esta aproximación a la composición responde al intento de no copiar las películas que hasta entonces se habían hecho desde el lado ganador, y “evitar emociones exageradas”⁴, puesto que el

4 Zacharias en <http://www.cinematographe.de/index.php/de/komponisten/86-stephan-zacharias>



objetivo de la música no es comentar ni intervenir. La brillantez del viento metal que caracterizó la música de Olympia se ve acallada por el ruido ensordecedor de los bombardeos y las sirenas, dando paso ahora a una sobriedad que –como espectadores- invita casi a la contemplación de algo que se desmorona por momentos. A pesar de que la película hable tan directamente de sus protagonistas, no existe sin embargo una referencia directa para la construcción de los mismos en términos musicales; tampoco de las tramas o escenarios. En realidad, la composición nos plantea más un tono y una actitud expectante y reflexiva ante los hechos históricos: el final del Tercer Reich, la caída de un imperio que nunca lo fue y el cierre de un capítulo de gloria espeluznante para una Alemania que no conoció límites. Uno de los elementos musicales más comentados es la entonación de lamento insistente y casi repetitiva que roza lo melodramático en ocasiones pero que parece en realidad una reescritura de la muerte de Dido de Henry Purcell. Esta línea melódica se emplea por primera vez a partir del momento en que se da por perdida la guerra y todo lo que se muestra es el dolor de los civiles, llantos de niños, muerte y abandono, conduciendo al espectador hacia el descenso, la destrucción, el final.

Nos encontramos ahora en un punto de partida 0, en un país en ruinas, en otro Berlín. El Berlín de los escombros que Roberto Rossellini y Billy Wilder filmaron a la vez pero a partir de perspectivas opuestas, y el Berlín que comenzó de nuevo, tal y como el director italiano expresó en el título de su película: Alemania, año 0 (Deutschland, im Jahre Null, 1948). Si bien la película hace referencia a la ciudad, el título hace extensible su significado a todo el país, tratándose de una de las metáforas más interesantes a la hora de entender los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

En clave de comedia, Billy Wilder filmó Berlín Occidente (A foreign affair, 1948) empleando el mismo escenario de las ruinas para abordar uno de los aspectos más serios de la posguerra europea: el proceso de desnazificación alemana llevado a cabo por los ganadores del conflicto. Ironizando acerca del paternalismo y moral estadounidenses, Wilder mostró en este caso, no a una, sino a dos rubias enfrentadas por el indeciso American boy. La primera de ellas, a la cual le sobraban tablas y descaro, fue naturalmente Marlene Dietrich, para la que Friedrich Holländer había compuesto una vez más una serie de canciones que interpretó en el Lorelei, local decadente de un Berlín en ruinas que trataba de seguir adelante tras el golpe de la guerra. Hablar del trabajo de Holländer y Dietrich nos obliga a remontarnos a los años '20 y a su colaboración en películas como El ángel azul (Der blaue Engel, 1930) o en el Tingel Tangel, club de la Kantstrasse fundado por el músico para el cual compuso las canciones incluidas en la película. Aparte de la composición instrumental de Holländer, con una importante influencia del Hollywood más clásico, hay una serie de números musicales protagonizados por el personaje de Marlene Dietrich, Erika von Schlütow, sospechosa de haber estado conectada con la cúpula del partido nazi años atrás. Si bien parecen más un homenaje a la propia cantante –las canciones se incluyen en su totalidad y la cámara se recrea en la cantante y en la escena musical-, tanto “Black market” como “The ruins of Berlin” responden a una descripción profundamente realista de la situación que se estaba viviendo en la ciudad en aquel momento. Alternadas con otras canciones alemanas y americanas, las piezas de Holländer interpretadas por Dietrich parecen ser un intento de recuperar cierta libertad de la que disfrutó Berlín en el periodo de entreguerras; sin embargo, la sombra del Holocausto se



había cernido sobre la ciudad y ni ella ni Alemania volverían a ser lo mismo que antes de 1945.

5. La ciudad dividida. En busca una nueva identidad musical

5.1. El Berlín Occidental de David Bowie

Si Alemania debía salir adelante, sus circunstancias geopolíticas la obligaron a hacerlo bajo la ocupación de las potencias ganadoras, cumpliéndose la máxima del “divide y vencerás”. Berlín Occidental fue una isla no sólo política, sino cultural, que a partir de los ‘70 y ‘80 se convirtió además en una ciudad irreverente y hedonista cuya decadencia venía directamente marcada por el estigma de los años ‘40. Fue escenario idóneo para músicos y creadores en busca de una subcultura pop frecuentada por artistas y okupas que no buscaban un éxito a largo plazo sino disfrutar de la sensación de presente que siempre –especialmente entonces- había ofrecido la ciudad. Su particular idiosincrasia como ciudad rodeada e isla de libertad en un mar de comunismo trajo consigo una identidad sonora caracterizada por nombres como Iggy Pop, Nick Cave o David Bowie. Este caleidoscopio musical es el que retrata *B movie: Lust und sound in West-Berlin 1979-1989* (*B movie: Lust und sound in West-Berlin 1979-1989*, 2014) y donde además se da un especial protagonismo a la escena musical local y al surgimiento de la *Neue Deutsche Welle*⁵. Si se caracterizó por algo esta nueva corriente musical fue por su falta de compromiso político, la mezcla de influencias y la evolución de un primer movimiento punk hacia el desarrollo de la música electrónica y el techno. La imagen de ciudad alternativa que ha trascendido hasta el día de hoy se creó entonces, si bien sus protagonistas a partir de mediados de los ‘80 comentaban que todo estaba cambiando y que ya entonces se estaba perdiendo cierto espíritu de frescura y espontaneidad.

La imagen musical que muestra *B movie* se ve retroalimentada por una de las películas que más marcaron los años ‘80 y cuya historia había sacudido la moral de Alemania Occidental a finales de la década anterior. A partir de las entrevistas de Kai Hermann en la revista *Stern* en 1978, *Yo, Christiane F.* (*Christiane F., die Kinder von Bahnhof Zoo*, 1980) cuenta la historia real de una adolescente convertida en adicta a la heroína a los 13 años y en prostituta a los 14. La adaptación cinematográfica de Uli Edel tardó apenas dos años en llegar y se filmó “casi al estilo documental, lo que hoy llamaríamos un docudrama”, sin romanticismo ni humor, y como un “reportaje austero y sin actitud crítica” (Simmons, 1981). Si Berlín Occidental ya estaba vinculado a David Bowie de manera inseparable esta película lo ancló definitivamente al paisaje sonoro de la ciudad, no sólo porque a la propia Christiane F. le gustaba (tanto al personaje real como de ficción), sino porque el entorno musical de este mundo decolorado y realista de la película está protagonizado por él. Así, tanto *B movie* como *Yo, Christiane F.* alimentan esta imagen y se retroalimentan entre sí, ya que la propia Christiane Felscherinow aparece entrevistada en la primera y porque David Bowie accedió a hacer un cameo

5 Nombre con el que se conoció a un movimiento musical surgido en Alemania Occidental y que duró de 1976 a mediados de los ‘80. Su nombre, “nueva ola alemana”, hacía referencia a un nuevo grupo de artistas que, tratando de recuperar cierta identidad musical, escribían todas sus letras en alemán. Como evolución del punk, la música electrónica y algo de pop y rock, el movimiento se caracterizó por traer nuevos sonidos, nuevos estilos y algo de aire fresco al panorama musical de posguerra.



y que sus canciones fueran empleadas en la segunda. De hecho, toda la música de la película es suya, destacando sobre todo la versión en inglés y alemán del clásico “Heroes” –canción con referencias directas al muro- y la interpretación de “Station to station”, donde parece que el artista canta directa y personalmente para Christiane.

Si bien ésta fue en cierta medida la imagen de modernidad que tuvo Berlín durante algunos años, fue también motivo de propaganda en contra del capitalismo por parte del gobierno de la República Democrática Alemana. La otra mitad de la ciudad había quedado tras el muro y su juventud tuvo una experiencia de la música durante la Guerra Fría radicalmente distinta a ésta. Figuras como las de los Rolling Stones se convirtieron en símbolos de crítica y resistencia política en el intento de mirar hacia el exterior.

5.2. Música y Ostalgie⁶ en Berlín Oriental

Aun así, no toda la música a la que aspiraba la República Democrática Alemana procedía del bloque capitalista, ya que en el Este se forjó una identidad musical de pop y rock lo suficientemente fuerte y estable protagonizada por nombres como Puhdys o Nina Hagen, entre muchos otros. Éste es el panorama musical planteado por Sonnenallee (Sonnenallee, 1999), denominado por Wellershoff (1999) “cuento pop” a partir de una ironía exagerada acerca del paternalismo de los Wessies hacia los Ossies⁷. La película cuenta la historia de Mischa –casi un alter ego del director-, joven que sueña con ser una estrella del pop y que vive en la frontera que había con Berlín Oeste en la calle Sonnenallee.

A pesar de que la música occidental fuese en numerosas ocasiones politizada y tomada como una forma de hostilidad hacia el socialismo, la película bromea acerca de los prejuicios que aún a día de hoy perviven entre las dos Alemanias: discos de los Rolling Stones o Kate Bush comprados en el mercado negro o canciones de T-Rex como “Get it on” son símbolos que el director emplea para mostrar la idea de modernidad y la libertad a la que aspiran sus protagonistas. Los personajes adquieren una voz –real y metafórica- en forma de rock y pop occidental como una suerte de bocanada de aire fresco y para tratar de canalizar sus sueños, deseos y frustraciones. Sin embargo, lo que finalmente queda y cierra la historia es la popular canción de Nina Hagen “Du hast den Farbfilm vergessen”, como una muestra de la verdadera identidad oriental de la película, puesto que a pesar de recurrir en numerosas ocasiones a referencias del mundo capitalista, Haußmann (en Wellershof, 1999) se deja llevar por cierta Ostalgie al afirmar que “vivió sus mejores años en la RDA”.

6 “Término nuevo, construido al dejar caer la “n” de nostalgia para hacer un juego de palabras con “Osten”, que es el Este en alemán. Ostalgie viene a ser la nostalgia de la Alemania del Este, de la desaparecida República Democrática de Alemania” (Sánchez de Lerín en <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/RedesSociales/convistasalzo/Paginas/20131219.aspx>).

7 Denominación empleada para referirse, respectivamente y de manera algo despectiva, a los ciudadanos de la antigua Alemania del Oeste y del Este. Las palabras proceden del alemán “West” (Oeste) y “Ost” (Este).



Sin embargo, esta manifestación musical de los personajes adquiere nuevas formas en la película que Wolfgang Becker dirigió en 2003, *Good bye, Lenin!* En ella, la música como elemento desencadenante y, de nuevo, como representación de la *Ostalgie*, explora un aspecto más dramático y menos sarcástico que *Sonnenallee*. En el 40 aniversario de la proclamación de la RDA -7 de octubre de 1989-, las fuerzas políticas y militares del país están profundamente fragmentadas y debilitadas, los cambios traídos por la perestroika están removiendo las principales estructuras del comunismo y la RDA se debate entre seguir el curso de los tiempos o permanecer como último bastión comunista. En el intento de ocultar a su madre los acontecimientos que llevaron a la caída del muro y lo que ésta provocó, Alex trata de construir un mundo artificial para ella en el que Lenin es todavía el referente a seguir y el país en el que viven un sistema verdaderamente democrático. Uno de los principales componentes en el paisaje de esta ilusión está en las canciones que cantaban los jóvenes pioneros, como “*Unsere Heimat*” –“*Nuestro hogar*”-, canto a la patria socialista y al sentido de comunidad, y casi como la aseveración de que cualquiera tiempo pasado fue mejor.

En esta película, el conflicto de la Guerra Fría y la construcción del muro ya no se limitan al mero enfrentamiento político del capitalismo y el comunismo, sino a una vertiente más personal, donde este conflicto militar despersonalizado adquiere una escala más humana, con nombres y apellidos, rostros e historias de vida. A pesar de incluir ciertos toques de comedia, la película en esencia explora un aspecto de la historia alemana que todavía duele por su cercanía. La herida provocada por la Segunda Guerra Mundial fue reabierta con la división y la construcción del muro, y *Good bye, Lenin!* plantea la ruptura familiar, la utopía del socialismo o la desaparición de la RDA como temas estructurales para el desarrollo de su historia. Hay así una alternancia entre el uso del material de archivo y el de ficción atendiendo a esta doble faceta del conflicto, donde imágenes de Helmut Kohl o Mijail Gorbachov y el sonido de marchas militares se mezclan con escenas de la vida cotidiana de los protagonistas, profundamente marcados por la historia presente de su país. De igual forma, el planteamiento musical de *Good bye, Lenin!* parte de esta vertiente doble, ya que los tintes políticos y propagandísticos de cierto material visual y musical –el recurrente y siempre eficaz empleo de imágenes de archivo- se combinan con el intimismo y el nivel más personal de la historia que proporciona la composición original del francés Yann Tiersen.

En directa vinculación con la destrucción que supuso la Segunda Guerra Mundial para Berlín, el himno de la RDA –“*Auferstanden aus Ruinen*”⁸ - ha pasado a representar, aún a día de hoy, uno de los principales símbolos de la *Ostalgie* en términos musicales. El himno adquiere un especial significado en la película desde varios puntos de vista: en su vertiente más política –teniendo en cuenta además la identificación ideológica de sus autores-; en su vertiente más social y urbanística, al hacer una referencia indirecta a la reconstrucción a partir de las ruinas de la Avenida de Karl-Marx (denominada Avenida de Stalin en su proyecto arquitectónico inicial de 1952); y en su vertiente más personal, por ser la calle en la que residen los protagonistas de la

8 “*Levantados de las ruinas*”, himno oficial de la RDA a partir de 1949 con letra del poeta Johannes R. Becher y música de Hanns Eisler, ambos baluartes ideológicos del comunismo en Alemania.



historia y por ver cómo la caída del muro significó la desaparición total bajo la alfombra del capitalismo de lo que había sido un país creado a finales de los años '40 bajo los ideales del socialismo.

El empleo de la música original de Tiersen, sin embargo, caracteriza la otra faceta del conflicto, la más personal y cercana. Hay un intento por recuperar la memoria de la familia con el uso –tanto al principio como al final- de imágenes grabadas durante la infancia de los niños –“Verano del ‘78” se denomina el bloque musical-, el pasado al que intentan aferrarse antes de que los acontecimientos políticos separasen sus vidas. Así, las referencias a la historia desde el punto de vista familiar están musicalizadas por la composición de Tiersen: la madurez de Alex, la pérdida de sus ahorros o el conflicto con su padre, una nostalgia más personal que no es otra cosa que una muestra del daño que sufrió el país tras 1945.

Resulta interesante ver cómo es también a través de la música como empiezan a llegar ciertos tintes de cambio, en este caso tras la caída del muro y durante el proceso de Reunificación. Un sector importante de la juventud berlinesa despidió a la RDA bailando música techno en los sótanos de antiguas fábricas de la ciudad: “Por fin se movía algo y nosotros nos movíamos con ello” (Becker y Lichtenberg, 2003).

6. La música electrónica como síntoma del cambio.

Los meses posteriores a la caída del muro y el proceso por el que la Alemania dividida se convirtió de nuevo en una República Federal reunificada a partir del 3 de octubre de 1990 propiciaron el desorden, el miedo y la emoción necesarios para que surgiera una subcultura de gente joven que, por encima de todo, quería derribar barreras, simbólicas y materiales. Al otro lado del muro estaba Berlín Oriental, una ciudad desconocida con espacios vacíos, casas viejas y lugares que quedaron abandonados; escenarios ideales para que la escena alternativa de la ciudad pudiera descubrirla, trasladarse y seguir desarrollándose. La ciudad reunificada era, cada vez más, un crisol de activistas, okupas, artistas y movimientos sociales, y todo ello favorecido por la “emoción de tener libertad” comenta la DJ berlinesa Marusha (en Haupt, 1993). La generación protagonista y responsable de este cambio no quería seguir anclada en el conflicto de la división y aprovechó que las autoridades estaban preocupadas por muchos otros aspectos para hacer del sótano, el búnker o el solar escenarios para una de las músicas más accesibles: el techno. Si bien locales como Tresor fueron el paradigma de todo ello, un buen número de lugares se convirtieron en el contexto perfecto para crear una nueva comunidad que no conocía ni le interesaban las barreras. La necesidad de cambio, la experiencia de vivir el momento y cierto vértigo que protagonizaron aquellos meses de incertidumbre venían acompañados del consumo de drogas como speed, éxtasis o cocaína en muchos de estos contextos. Según sus protagonistas (en Haupt, 1993), los mejores de estos clubes estaban en la antigua parte oriental y las autoridades estaban demasiado preocupadas por el futuro del país como para saber qué era legal o ilegal.

El cielo sobre Berlín y Christiane F. ya recuperaron la subcultura del club, B movie vaticinó la llegada



del techno y Good bye, Lenin! se asomaba tímidamente a los nuevos tiempos marcados por el significado de la música electrónica. Aunque desde un punto de vista algo distinto, *Corre, Lola, corre* (Lola rennt, 1998) en parte se destacó por el empleo de este tipo de música y por ser uno de los primeros ejemplos de cine alemán que tras la Reunificación ofrecían una imagen algo distinta de la ciudad. Para Flinn (2004), el empleo de música electrónica en esta película se debe al hecho de ser de fácil acceso y creación, un tipo de música que elimina las barreras que otras pueden imponer y en cierto modo una forma de emancipación. Todo respondía a la reacción en un Berlín que buscaba libertad y disfrute, como una vuelta a cierto hedonismo vivido ya en los años '20 y en los '80 en su mitad occidental.

A pesar de su carácter fuertemente vinculado a un contexto local y urbano, uno de los aspectos más destacables del techno, especialmente en la transición al siglo XXI, estaba en su carácter internacional. El hecho de que ejemplos de música alemana como el Schlager o la Neue Deutsche Welle hubieran quedado algo limitados a sus fronteras, se debió, entre otros motivos, a la barrera del idioma. La música electrónica, el techno, el acid house y todas las variantes que de allí surgieron tenían la ventaja de llegar a un público considerablemente amplio por su ausencia de letra en líneas generales, lo cual enriquecía la idea de comunidad heterogénea y diversa creada en aquellos lugares improvisados. El espíritu de libertad que se vivía en los distritos occidentales de Schöneberg y Kreuzberg se trasladó con la caída del muro al distrito oriental de Friedrichshain, extendiéndose por varios barrios del Este pero anclando sus locales en las proximidades de la antigua frontera. Nombres como Maria, Bar 25, Tresor o Berghain se convirtieron en sinónimos de diversión –nocturna y diurna- y de una intensa experiencia del momento. Con los años, estos escenarios se vincularon a otras drogas, en este caso MDMA, LSD o ketamina, y al intento de vivir una realidad paralela en forma de nuevas experiencias.

Bastante criticada por ciertos sectores de esta escena musical, *Berlin calling* (Berlin calling, 2008) se plantea como un ejercicio de marketing para el disco homónimo del DJ berlinés Paul Kalkbrenner y no como un retrato del todo realista de la escena de la música techno en la ciudad. La historia se centra en el proceso de composición de un álbum que en origen iba a llamarse *Titten, Trompetten und Techno* mientras su autor se encontraba en una clínica de desintoxicación en el barrio berlinés de Moabit. Más allá de el grado de veracidad de la historia, existe un denominador común entre esta película y otros ejemplos que ya hemos comentado: la ciudad como escenario del relato –Warschauerstrasse, Alexanderplatz u Oberbaumbrücke- y sus sonidos como protagonistas del paisaje sonoro y musical⁹. La representación de ciertos aspectos parte, por tanto, de una importante base de realismo: la vinculación de los personajes a ciertos escenarios, con ciertos tipos de música y todo ello envuelto en un espíritu de intenso presente que aún sigue vivo en la ciudad.

9 El leitmotiv formado por tres notas de la canción “Train” es en realidad el sonido que en el S Bahn de Berlín advierte de que las puertas van a cerrarse.



7. Conclusiones

Como parte de su particular idiosincrasia, la ciudad de Berlín ha sido objeto de la representación cinematográfica, como escenario, protagonista y heroína. La ciudad es insustituible en estos tres niveles, su trazado, marcas y sonidos han (re)construido una imagen de la ciudad castigada por la historia del siglo XX pero recuperada a través de la imagen cinematográfica. Casi de manera catártica, se ha mostrado la profunda herida –física y emocional- de la ciudad a través de una manifestación musical fuertemente arraigada en los hechos históricos. Esta imagen huye de clichés y estereotipos, rechaza la idea de una ciudad idealizada o romantizada y se aferra a sus protagonistas, acontecimientos y sonidos reales. Y la música, que en el cine es difícil de justificar en ocasiones en términos narrativos, funciona con frecuencia como el elemento que caracteriza no tanto al personaje o trama de manera individual, sino al contexto o acontecimientos históricos que envuelven todo el relato.

Uno de los factores más relevantes es el empleo recurrente de imágenes de archivo. Tanto las películas de ficción –Los hermanos Skladanowsky, El hundimiento, Christiane F., o Good bye, Lenin!- como las documentales –Berlín, sinfonía de una ciudad, Olympia o B movie- hacen uso de este material audiovisual que enriquece profundamente la narración. En el cine, la música es en pocas ocasiones coherente con el periodo histórico que se está recreando, esencialmente desde planteamientos estilísticos y orquestales. Sin embargo, en estos casos no sólo responde a la música que verdaderamente sonaba durante esos años, sino que el propio hecho musical se convierte también en protagonista; símbolos políticos, sociales e históricos en forma de marchas, himnos, canciones de cabaret o gritos de crítica y protesta.

Parece que existe la necesidad de permanecer en el nivel más realista para hablar de Berlín, ciudad que no podemos entender sin tener en cuenta su historia más reciente. Y parece también que resulta importante recuperar la memoria de una ciudad que ha cambiado tanto que no es una sombra de lo que fue. El siglo XX ha sido el primer siglo en la historia de la humanidad que ha registrado sus acontecimientos históricos en la imagen audiovisual, privilegio que permite a Berlín recuperar su historia más característica a través de este material. Después de su destrucción y transformaciones, la ciudad se recuerda, se recupera, se reconstruye con imágenes y músicas, y todo ello confiere una sensación de actualidad e inmediatez que hace la experiencia más intensa y cercana al presente. Así se escribe y se reescribe el libro berlinés, cambiante y efímero, pero actual, dejando una imagen cinematográfica y musical de Berlín que nos obliga a pensar en el cabaret, el techno, los metales wagnerianos o los himnos políticos; una imagen musical que todavía hoy resuena en el recuerdo de los berlineses; una imagen que no es construcción sino memoria.

Referencias

- Alfaya, J. (2002). “Prólogo” en Isherwood, C., *Adiós a Berlín*, Madrid: Biblioteca el Mundo 25.
- Barber, S. (10.2010). “The Skladanowsky brothers: the devil knows”, *Senses of cinema*, Issue 56, <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-skladanowsky-brothers-the-devil-knows/> (consultado por última vez el 4 de septiembre de 2015).



- Becker, W. & Lichtenberg, B. (2003), Good bye, Lenin! (guión original), http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=good-bye-lenin (consultado por última vez el 28 de noviembre de 2015).
- “Berlin, Sinfonie der Großstadt”, Stummfilm Musiktage http://www.stummfilmmusiktage.de/de/archive/movies/berlin_sinfonie_der_grossstadt.php
- Clay Large, D. (2007). Nazi games: the Olympics of 1936, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Flinn, C. (2004). “The music that Lola ran to”, Sound matters: essays on the acoustics of German culture, Alter, Nora. M. & Koepnick, L. (Ed.), Berghahn Books.
- Haupt, J. (1993). Techno City Berlin, documental, SFB.
- Martínez, E. (05.10.2009). “A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttmann). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental”, Biblio 3W. Universidad de Barcelona <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-842.htm> (consultado por última vez el 15 de septiembre de 2015).
- Morgan, B. (2006). “Music in nazi film. How different is Triumph of the Will?”, Studies in European cinema, Volume 3, Number 1.
- Nixon, R., “A foreign affair”, TCM, <http://www.tcm.com/tcmdb/title/75395/A-Foreign-Affair/articles.html> (consultado por última vez el 10 de octubre de 2015).
- Petitgard, L. (2015), correspondencia personal (días 14 y 22 de octubre de 2015).
- Riefenstahl, L. (2000). Memorias, Köln: Evergreen (Taschen).
- Sánchez de Lerin, I. (19.12.2013), “Ostalgie’: la nostalgia del Este”, Con vistas al zoo, <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/RedesSociales/convistasalzoo/Paginas/20131219.aspx> (consultado por última vez el 28 de noviembre de 2015).
- Simmons, S. (1981), notas a la edición discográfica de Christiane F. Wir Kinder von Bahnhof Zoo.
- “Skladanowsky’s Wintergartenprogram 1895”, Deutsche Kinemathek, http://verleihfilme.deutsche-kinemathek.de/index.php?g=detail&object_id=3905 (consultado por última vez el 21 de octubre de 2015).
- Strötgen, S. (Winter 2008). “I compose the Party Rally...’: The Role of Music in Leni Riefenstahl’s Triumph of the Will”, Music & Politics 2, Number 1.
- Tropiano, S. (2011). Music on film: Cabaret. Milwaukee: Hal Leonard.
- Tsarouchas, S. (03.02.2012). “Interview mit Stephan Zacharias”, Cinématographe, <http://www.cinematographe.de/index.php/de/komponisten/86-stephan-zacharias> (consultado por última vez el 25 de noviembre de 2015).
- Wellershof, M. (04.10.1999). “Sonnenallee: Musik der Freiheit”, Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/sonnenallee-musik-der-freiheit-a-45232.html> (consultado por última vez el 30 de noviembre de 2015).
- Wierzbicki, J. (2009). Film music. A history. Nueva York: Routledge.