

Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado*

*María Cristina Osorio Villegas***

Resumen:

Este artículo tiene por objetivo analizar los mensajes transmitidos a través de los carteles con que se publicitaron algunos de los eventos culturales más relevantes durante el Tercer Reich, con el fin de rastrear en ellos las formas que tomaron las políticas culturales nacionalsocialistas en su propósito de recuperar la esencia cultural alemana.

Palabras Clave: Políticas culturales, Nazismo, arte, cine, música.

Abstract:

This paper seeks to analyze the messages transmitted by the publicity posters used to advertise some of the most important cultural events during the Third Reich, in order to identify the cultural policies taken by the national socialists with the purpose of recovering the essence of German culture.

Keywords: Cultural policy, Nazism, art, cinema, music.

Presentación

Tal vez uno de los campos más prolíficos a la hora de estudiar el nacionalsocialismo alemán sea el de la cultura durante el Tercer Reich y el uso dado a esta como parte de su estrategia de afianzamiento en el poder. Conscientes de la importancia de

* Artículo recibido el 28 de agosto de 2013 y aprobado el 3 de octubre de 2013. Artículo de reflexión.

** Historiadora, Magister en Estudios Latinoamericanos, estudiante de Doctorado en Historia de la Universidad Torcuato Di Tella. Dirección de contacto: mariacrisosorio@gmail.com

las artes, la música y el cine en una sociedad donde la cultura de masas se abría camino aceleradamente, los nacionalsocialistas, al igual que diferentes regímenes políticos contemporáneos, se embarcaron en el propósito de diseñar un universo cultural propio desde el cual difundir en la sociedad los valores e ideales que guiaron su proyecto de "restauración alemana".

El uso dado a las diferentes manifestaciones culturales durante este periodo puede ser analizado como uno de los instrumentos utilizados por el régimen a la hora de difundir su ideal de orden social y captar la simpatía de la sociedad. Como señala Clark en su libro *Arte y propaganda en el siglo XX*, "el arte funcionaba solo como un componente más de su programa, pero trajo consigo la legitimación del estatus de la cultura elevada y proporcionó muchos de los símbolos e imágenes de lo que los nazis llamaron su misión cultural"¹. En consecuencia, y más allá de la obvia función propagandística que pueden cumplir campos como el arte, el cine o la música, estos nos dan pistas sobre los valores, ideas y prejuicios que moldearon la sociedad alemana de la época, y la forma en que la riqueza y espontaneidad del mundo de las artes y la cultura fueron transformadas para dar paso al proceso de uniformidad social y cultural que serviría de base al Tercer Reich.

Teniendo en cuenta que el arte y la cultura durante el nazismo se construyeron sobre la base de una política más amplia que tuvo como fundamento el racismo, se entiende que las creaciones avaladas por los líderes nazis tuvieron una función pedagógica a fin de plasmar de la mejor manera posible la forma como debía lucir un verdadero alemán, y la forma como lucían los otros, los "degenerados"². La materialización de dicha política racista en el campo cultural se llevó a cabo, entre otras formas, a través de la realización de diversas exposiciones que recorrieron el país llevando obras de arte y piezas musicales que permitieran al espectador ver con claridad cómo se determinaban los principios raciales que ahora regían en Alemania, y en la proyección de películas en cuyos argumentos se justificaban algunas de las medidas políticas que se estaban tomando en los días previos al estallido de la guerra. La forma en que fueron publicitadas dichas exposiciones y películas constituye el tema de estas páginas.

1. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: Ediciones Akal, 2000), 49.

2. Peter Frietzche, *Vida y muerte en el Tercer Reich* (Barcelona: Crítica, 2010), 94.

1. Controlar la cultura

La cultura, al igual que la educación, constituye una de las herramientas más importantes a la hora de consolidar un nuevo orden social, dada su capacidad de afectar a las personas y moldear sus ideas, creencias y valores, entendiéndose de este modo los esfuerzos dispuestos por el gobierno nazi para regular no solo el sistema educativo, sino también diversas manifestaciones artísticas y culturales como la pintura, el cine, la literatura y la música.

Bajo la premisa de restaurar la cultura alemana y conquistar el apoyo de quienes hasta el momento del ascenso de Hitler a la cancillería no estaban convencidos del proyecto nacionalsocialista, se creó el Ministerio de Propaganda e Ilustración Popular del Reich que, guiado por Joseph Goebbels, se apoyó en la tecnología del momento para dirigir su mensaje a toda la sociedad alemana. El objetivo del Ministerio era controlar todos los aspectos de la vida cultural e intelectual de Alemania a través del diseño de campañas y políticas que le permitieran al régimen nacionalsocialista materializar su misión de restaurar los valores de la nación:

El gobierno se enmarcará en una campaña sistemática para restaurar la salud material y moral de la nación. Todo el sistema educativo, el teatro, el cine, la literatura, la prensa y la radio, todo ello será utilizado como un medio para este fin. Todo ello se aprovechará para ayudar a preservar los valores eternos que son parte de la naturaleza integral de nuestro pueblo.³

El hecho de entender la creación artística y cultural como expresiones de salud y valor racial llevó al Ministerio de Propaganda a diseñar una serie de acciones para combatir cualquier manifestación cultural que, en opinión del régimen, encarnara el espíritu antialemán. Si en las calles los Camisas Pardas desplegaban toda su violencia contra los adversarios políticos del nazismo y contra los judíos, símbolo por excelencia de la amenaza para la sociedad alemana, las políticas del Ministerio de Propaganda implicaron la extensión de dicha violencia a la educación, el arte y la cultura.

Ahora bien, la reglamentación del mundo del arte y la cultura se hizo a partir de la estructuración de una política cuyo objetivo fue guiar y vigilar que el contenido de las creaciones artísticas y culturales se correspondiera con los valores y aspiracio-

3. Fragmento de discurso de Hitler. Citado en Richard Evans, *La llegada del Tercer Reich* (Barcelona: Península, 2005), 439.

nes del *Reich*. En este sentido, desde el Ministerio se creó la Cámara de Cultura del Reich que, inaugurada en noviembre de 1933, absorbió las asociaciones de cultura existentes y se encargó de controlar todos los aspectos de la creación artística, cultural y literaria, y su posterior distribución. Paralelo a la centralización del control de la actividad cultural a través de la Cámara de Cultura del Reich, se impulsó el diseño de leyes con el fin de regular los contenidos de las diversas producciones culturales, a saber, Ley de cine, Ley del teatro unificado, Ley de líderes literarios⁴.

De forma complementaria, se implementaron medidas para evitar la circulación de cualquier manifestación cultural que fuera considerada no aceptable por el régimen, dando paso a medidas como la censura y la expulsión de intelectuales y artistas por su origen u orientación política y a la destrucción de obras que contuvieran elementos propios del judaísmo o del "bolchevismo cultural"⁵. La quema de libros realizada en 1933 constituye uno de los ejemplos más dramáticos de la aplicación de las medidas de censura y eliminación como parte del programa de limpieza cultural liderado desde el Ministerio de Propaganda; la quema de ejemplares de literatura marxista, judía y no alemana en plazas públicas a lo largo de Alemania fue una suerte de festival popular en el que se pretendió impulsar la verdadera cultura alemana.

4. Richard Overy, *Dicadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin* (Barcelona: Tusquets, 2006), 421-422.

5. El concepto "bolchevismo cultural" fue usado para llamar despectivamente a las formas estéticas producidas por las vanguardias del arte moderno, las que, en opinión de los líderes nazis, eran producto de las influencias del judaísmo y del comunismo en Alemania. En *Mi Lucha* Hitler define el bolchevismo en el arte como "la única forma cultural posible de exteriorización del marxismo. Cuando esa cosa extraña aparece, el arte de los estados bolchevizados sólo puede contar con productos enfermos, con locos o degenerados", 158.

Más adelante agrega: "Las malas intenciones de esos apóstoles del futuro se vuelven evidentes justamente por el esfuerzo que hacen para ocultar el pasado a los ojos del presente. En eso se debería haber visto desde luego que no se trataba, en este caso, de una nueva concepción cultural, sino de una destrucción sistemática de los fundamentos de la cultura que hiciese posible la demolición de los sanos sentimientos artísticos y la consiguiente preparación intelectual para el bolchevismo político. Así como el siglo de Pericles tomó cuerpo en el Partenón, el bolchevismo actual está representado por una caricatura cubista", 160. Adolf Hitler, *Mi Lucha* (Chile: Jusego, 2003. Primera edición electrónica en castellano), [http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20-%20Mi%20Lucha%20\(ES,%20415%20S.,%20Text\).pdf](http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20-%20Mi%20Lucha%20(ES,%20415%20S.,%20Text).pdf) (consultado en febrero 25 de 2014).

1.1. El arte de los nazis

Como lo han subrayado Peter Adam y Frederic Spotts, la importancia del arte en el universo cultural nacionalsocialista puede entenderse en el entusiasmo que este despertaba en Hitler, debido a la pasión que había desarrollado por la pintura, la arquitectura y la música desde su juventud en Austria.⁶ Para Hitler, arte, cultura, sociedad y política eran elementos que se relacionaban íntimamente. Como sostiene Spotts, fue una constante en Hitler manifestar en sus discursos políticos y conversaciones con sus camaradas de partido su profundo interés en crear un Estado cultural en el que las artes y la arquitectura reflejaran fielmente el elevado espíritu de la nación alemana.⁷ Su marcado gusto por las artes y su obsesión con los judíos lo llevó a moldear una suerte de filosofía de la cultura que tuvo por base el racismo:

Otro grave cargo pesó sobre el judaísmo ante mis ojos cuando me di cuenta de sus manejos en la prensa, el arte, la literatura y el teatro.

Las palabras llenas de unción y los juramentos dejaron de ser entonces útiles; era nulo su efecto. Bastaba ya observar las carteleras de espectáculos, examinar los nombres de los autores de esas pavorosas producciones del cine y el teatro sobre las que los carteles hacían propaganda y en las que se reconocía rápidamente el dedo del judío. Era la peste, una peste moral, peor que la devastadora epidemia de 1348, conocida por el nombre de "Muerte Negra". Esa plaga estaba siendo inoculada en la Nación.⁸

Dicho esto, podemos entender la activa participación del *Führer* y su gusto personal a la hora de definir los parámetros que hacían de una pintura o una escultura una obra de arte aceptable en la Alemania Nazi, a saber, la capacidad de reflejar las aspiraciones y valores del "ser alemán" de manera sencilla, de modo que cada pieza creada pudiera ser disfrutada por todos: "arte que el pueblo pueda comprender, porque solo el arte que el hombre sencillo pueda comprender es arte de verdad"⁹.

Formado en la Viena de finales del siglo XIX, el gusto conservador de Hitler se inclinó en arquitectura por la sobriedad de los edificios neoclásicos; la belleza física

6. Peter Adam, *El arte del Tercer Reich* (Barcelona: Tusquets Editores, 1992). Frederic Spotts, *Hitler y el poder de la estética* (Madrid: Scherzo Fundación/Machado Libros, 2002).

7. Frederic Spotts, *Hitler y el poder de*, 35, 42-43.

8. Adolf Hitler, *Mi Lucha*, 39.

9. Fragmento de discurso de Hitler citado en Richard Overy, *Dicadores. La Alemania*, 415.

fue tomada de las esculturas griegas; y en pintura y literatura privilegió las influencias románticas. El hecho de resaltar estas influencias artísticas debe ser entendido también como parte de la idealización hecha por los nacionalsocialistas, al igual que otros grupos conservadores de la época, de un pasado de grandeza al que se sentían enlazados, comprendiéndose así su gusto por magnificar en las representaciones artísticas las virtudes del pueblo alemán, la vida en el campo, la pureza racial o la heroicidad germana, temas que reflejan el anhelo nacionalsocialista de una sociedad feliz y unificada en la que los conflictos no tenían cabida.¹⁰

El opuesto a esta visión idealizada del nacionalsocialismo fue constituido por las ideas de modernidad y el individualismo propio de las vanguardias artísticas del siglo XX. Si bien las tensiones con el arte moderno ya estaban presentes en la sociedad alemana en la década del veinte, fue a partir del ascenso del nacionalsocialismo al poder en 1933 que se buscó su eliminación, al identificarlo como un producto de mentes enfermas. Se creó el concepto "arte degenerado" para ridiculizar y criminalizar las manifestaciones artísticas que se desviaban de los cánones establecidos por el régimen, enmarcando bajo este calificativo las obras de artistas judíos, las creaciones que representaran formas de belleza alejadas de los modelos clásicos y los intentos de interpretar de manera autónoma la realidad. El dadaísmo, por ejemplo, fue una de los movimientos más condenados durante el régimen nazi: "Sesenta años atrás hubiese resultado sencillamente imposible una exposición de las llamadas 'expresiones dadaístas' y sus organizadores habrían ido a parar a una casa de orates, en tanto que hoy llegan incluso a presidir instituciones artísticas"¹¹.

En 1937 tuvo lugar un interesante momento en el que se se desarrollaron de manera paralela dos exposiciones de arte, hecho que permite observar de manera clara cómo los principios ideológicos y raciales característicos del nacionalsocialismo fueron volcados al mundo del arte. La *Gran Exposición del Arte Alemán*, inaugurada en marzo y albergada en la recién construida Casa del Arte Alemán, presentó obras contemporáneas inspiradas en los valores clásicos que tan bien se adaptaban a los criterios de pureza racial y a las directrices dictadas por el régimen. Esta exposición condensa, tanto en el edificio que la albergó como en las obras expuestas, los valores estéticos promovidos por el Reich. El diseño del edificio constituye un ejemplo de la

10. Richard Overy, *Dictadores. La Alemania*, 451.

11. Adolf Hitler, *Mi Lucha*, 158.

arquitectura neoclásica que Hitler proyectó para inmortalizar el Reich, mientras gran parte de las obras seleccionadas son representaciones figurativas de paisajes y escenas rurales de la vida alemana, temas propios del canon de belleza oficial.¹²



Bundesarchiv, Bild 146-1990-073-28
Foto: v. Ang. I. o. Dat.

**Casa del Arte Alemán. Construida entre 1933 y 1937.
Arquitecto Paul Ludwing Troost¹³**

Como opuesto, a pocos metros de la *Gran Exposición del Arte Alemán*, fue inaugurada el 17 de julio de 1937 la *Exposición de Arte Degenerado*, en la cual fueron exhibidas más de seicentas obras confiscadas a los museos alemanes y que fueron definidas como representantes de un arte decadente. El primer antecedente de este tipo de exposiciones fue la celebrada en Karlsruhe al poco tiempo del ascenso de Hit-

12. La Casa del Arte Alemán fue construida por el arquitecto Paul Ludwing Troost en el lugar que ocupaba la Glaspalast, destruida por un incendio en junio de 1931. El diseño arquitectónico se inspiró en el *Altes Museum* (Museo Antiguo) de Berlín, considerado uno de los edificios más representativos del Neoclasicismo; el material usado en su construcción fue la misma piedra con que se construyó la Walhalla en Ratisbona, monumento proyectado en 1807 por Luis I de Baviera para honrar la memoria de los personajes que contribuyeron a la herencia germana (reyes, científicos, artistas, políticos). La selección de estos dos modelos muestra claramente la percepción que tenían los nacionalsocialistas de sí mismos como herederos de una larga tradición germana marcada por la grandeza.

13. Tomada de: <http://www.carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/artes/cuerpos-extranos-exposiciones-edificantes-arte-y-nazismo/exposiciones-de-arte-aleman-1937-1944> (Consultada en agosto de 2013).

ler al poder y llamada *Arte del gobierno, 1919-1933*, en la que la precedente República de Weimar fue identificada como promotora del arte moderno, por tanto culpable de la decadencia moral que aquejó a la Alemania republicana y amenazó los valores del *Volk*, dada su pasividad para enfrentar la subversión extranjera y la decadencia racial.¹⁴

La intención de estas exposiciones fue ilustrar al público sobre la decadencia artística que significaron los movimientos de vanguardia surgidos entre finales del siglo XIX y los años veinte, atacando de este modo tendencias como el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo, entre otros. Obras de reconocidos artistas como Dix, Grosz y Kandinski fueron distribuidas de forma caótica en el recinto de la exposición y acompañadas de frases pintadas en la pared que se hacían burla de los artistas, buscando generar en el público la sensación de confusión y desprecio por lo que se observaba. Junto a las obras fueron colgadas fotografías y dibujos de pacientes psiquiátricos con el fin de subrayar el carácter enfermo e inferior que se asignó a los artistas de la vanguardia.



Toma de la exposición de Arte Degenerado. 1937¹⁵

14. Richard Overy, *Dictadores. La Alemania*, p. 418.

15. Tomada de: <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/the-confiscation-of-degenerate-art-1937-38/> (Consultada en agosto de 2013).

Ya la cartelería diseñada para la ocasión da cuenta de las ideas que guiaron cada una de las muestras. En la portada del catálogo de la *Exposición de Arte Degenerado* se exhibe una fotografía del busto del artista judío Otto Freundlich, *El hombre nuevo* (1912), que fue destruido por los nazis posteriormente. La obra es una pieza tallada en piedra en la que el rostro humano es representado a partir de la insinuación de sus rasgos, hecho que a simple vista permite ver la distancia entre esta y la perfección que admiraba el régimen en las esculturas inspiradas en la belleza griega clásica. La proximidad desde la que se retrató la escultura y el ángulo desde el que se la enfocó, agudizan la deformación de los rasgos humanos de la pieza, a la vez que las letras que presentan el catálogo, superpuestas sobre la fotografía de la obra y con una tipografía claramente descuidada, dan por resultado una imagen total saturada y distorsionada que favorece la identificación de las "obras degeneradas" como visiones enfermas de la realidad.



Cartel de la *Exposición de Arte Degenerado* (1937)¹⁶

16. Tomada de: http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/643_1/index.html (Consultada en agosto de 2013).

Por su parte, la promoción de la *Gran Exposición de Arte Alemán* fue plasmada en un cartel en el que la sobriedad con que se combinaron los elementos en juego transmite al espectador sensaciones de orden y asepsia, valores reivindicados por el régimen como propios del "arte verdadero", en oposición al caos del "arte degenerado". La distribución equilibrada de elementos familiares al nazismo sobre el fondo blanco en los que la antorcha portadora del fuego sagrado, el perfil inspirado en la belleza clásica y el águila que sostiene la esvástica preparan al espectador sobre el carácter solemne de las obras que va a presenciar.



Cartel de la *Gran Exposición del Arte Alemán* (1937)¹⁷

1.2. Música: el control de la degradación

La música fue otro de los campos culturales que sufrió las rígidas políticas culturales nacionalsocialistas. La importancia de la música en la vida social alemana

17. Tomado de: http://digiview.gbv.de/viewer/image/PPN605217890_193700/1/LOG_0003/?jsessionid=6A657076F311C6781EC780CF955A69BE (Consultada en agosto de 2013).

la ubicó como objeto de control por parte de los nazis que pretendieron, al igual que en las artes, proteger y preservar la pureza de la música alemana de las influencias culturales extranjeras y del modernismo característico de los años de Weimar. La regulación del mundo musical en la Alemania nazi se adelantó a través de la Cámara de Música del Reich, dependencia de la Cámara de Cultura del Reich, y cuyo objetivo fue exaltar y promover la "verdadera música alemana".

Para dar cumplimiento a sus funciones, la Cámara de Música del Reich se encargó de dar aplicación en su área a las políticas racistas diseñadas por el régimen nazi, razón por la que fueron purgados los elementos judíos, comunistas y socialdemócratas de las orquestas, compañías de ópera, coros y academias de música estatales, ejecutando de manera rigurosa la *Ley del Reich para la Restauración de un Funcionariado Profesional*¹⁸, a la par que se buscó eliminar de los programas ofrecidos en los teatros las obras de compositores no afines al régimen y los vanguardistas.¹⁹

Como ya se mencionó, otra de las tareas fundamentales que tuvo a su cargo la Cámara de Música del Reich fue la promoción de la música verdaderamente alemana, explotando para ello el orgullo que producía entre los diferentes grupos conservadores la prolífica historia musical alemana. Compositores como Beethoven, Bach, Handel, Mozart, y el favorito de Hitler, Wagner, constituyeron el núcleo del mundo musical nacionalsocialista. A su vez, el Reich se esforzó en mejorar las condiciones para desarrollar diversas actividades en este campo, razón por la que fue parte fundamental de su tarea el patrocinio financiero a las orquestas, compañías de ópera y festivales musicales, entre los que se destacó el Festival de Bayreuth, dedicado exclusivamente en las obras de Wagner.²⁰

18. La *Ley para la Restauración de Servicio Profesional Civil* fue aprobada en abril de 1934 y prohibió a los judíos ser empleados del gobierno. A partir de la aprobación de esta ley, los judíos fueron alejados de posiciones superiores en el mundo laboral, las cuales quedaron reservadas exclusivamente para los alemanes arios.

19. Richard Evans, *La revolución cultural*, 437.

20. Richard Wagner fue uno de los principales compositores promovidos por el nazismo, llegando a ser considerado el estandarte de la glorificación musical nacional. La ferviente admiración que despertó Wagner entre los nacionalsocialistas, especialmente en Hitler, quien incluso trabó una estrecha amistad con la familia del compositor, se explica en el hecho de compartir las mismas ideas respecto a la búsqueda de la pureza en el arte. Al igual que los nazis, Wagner vio en las influencias extranjeras la debacle del arte nacional, especialmente en la influencia judía, cuya música describió como "inexpresiva, monótona, desapasionada y excesivamente intelectual". Iván Sánchez Moreno, "El oído del odio. Elementos para la

Por otro lado, la radio jugó un rol esencial a la hora de determinar los ritmos que resultaban apropiados para el entretenimiento del pueblo.²¹ Si bien hay que tener en cuenta que una parte importante de la programación se ocupaba de la transmisión de los actos del partido y los discursos de los líderes nacionalsocialistas, se diseñaron espacios de entretenimiento en los que se buscó reflejar adecuadamente el renovado sentir del pueblo alemán. *Wunschkonzert für das Winterhilfswerk* fue el programa más exitoso de la radio nacional durante este periodo y el que mejor representa la pretensión del régimen de reunir al pueblo al rededor de espacios en los que la cultura fuera hecha por el pueblo y para el pueblo. Bajo un formato en vivo, en el programa interactuaban invitados con gran reconocimiento en la sociedad, con un público en vivo que animaba con sus aplausos la transmisión, y con los oyentes que esperaban escuchar las solicitudes y dedicatorias hechas con anterioridad al programa, las cuales obtenían a cambio de contribuir a la campaña del Auxilio de Invierno²², dando así vida a un animado encuentro alrededor de un repertorio musical propiamente alemán en el que se conjugaban las marchas militares que abrían el programa, con piezas musicales clásicas de Wagner o Mozart y bandas que mezclaban la música tradicional alemana con algunos elementos propios de la época, por ejemplo, algunas notas de jazz logradas a través del clarinete, no del saxofón por ser considerado un instrumento "extraño al pueblo alemán"²³.

En paralelo a estas políticas que pretendieron ilustrar al pueblo sobre la música que se debía escuchar, se adelantaron campañas que condenaron las tendencias modernas que estaban degenerando la música alemana. El control de ritmos populares en la radio y los salones de baile incluyó la prohibición de las influencias extranjeras

construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo", *Revista de Historia de la Psicología* Vol. 31: n.º 2-3 (junio-septiembre de 2010): 144.

21. La radio fue una herramienta fundamental para los nazis en su proyecto de llevar a todo el territorio nacional la "verdadera voz" del pueblo, razón por la que el gobierno centralizó el manejo de las radios regionales en Berlín y entregó al Ministerio de Propaganda la tarea de coordinación de los contenidos que se emitían.

22. El *Winterhilfswerk* (Auxilio de Invierno) fue una campaña anual liderada por el *Nationalsozialistische Volkswohlfahrt* para asegurar abrigo y comida a los alemanes más desfavorecidos durante el invierno. Bajo el lema "Nadie debe morir de hambre o congelado", se invitó, a través de grandes carteles y programas de radio, a la población alemana a donar sus fondos a la campaña y de este modo contribuir al bienestar del *Volk*.

23. Peter Fritzsche, *Vida y muerte*, 74.

presentes en ritmos de moda como el jazz, el swing y el charleston. El caso del jazz representa la crudeza de la política cultural nazi y la forma en que se conjugaron en ella los prejuicios raciales al definirlo como una "música negra", por tanto, racialmente degenerada. Las influencias negras, al igual que las judías, fueron atacadas con un lenguaje marcadamente racista a través del cual se buscó confirmar la idea arraigada de la degeneración racial como culpable de producir los horrores que amenazaban la cultura alemana a través de sus ritmos primitivos, inmorales, antialemanes, sexualmente provocadores y subversivos.²⁴

En lo visual, los prejuicios sobre la degeneración musical que representaban las influencias negras y judías fueron plasmados con claridad en el catálogo de la exposición *Música Degenerada*, que tuvo lugar en mayo de 1938 en Düsseldorf. El afiche realizado para promocionar esta exposición tomó como base la publicidad de la obra del compositor Ernst Krenek, *Jonny spielt auf* (Jonny empieza a tocar), estrenada en 1927 y considerada la primera *Zeitoper*²⁵. Los componentes del cartel diseñado para publicitar *Jonny spielt auf* fueron deformados bajo la influencia de los principales tabúes del periodo, volcando en el afiche de la exposición una composición que combinó arbitrariamente los elementos considerados inferiores por el régimen. La figura de un músico negro asemejada a la de un simio, el reemplazo del clavel en la solapa del traje por la estrella judía y la forma burda en que las letras complementan la imagen denigra de manera explícita a estos enemigos de la sociedad, a la par que se burla de los ritmos condenados.

De este modo, la presentación del catálogo ilustra claramente la intención de la exposición *Música Degenerada* de enseñar al público en general las aberraciones musicales producidas por las influencias extranjeras, incluyendo entonces muestras de piezas musicales que, al no cumplir con los estándares promulgados por el régimen, eran identificadas como estridentes y sin ritmo: la música atonal, obras de compositores judíos, la *Zeitoper* y ritmos modernos como el jazz y el swing conformaron el repertorio de la exposición.

24. Richard Evans, *La revolución cultural*, 445.

25. *Zeitoper* (ópera de la época) fue un género nacido durante la República de Weimar que se caracterizaba por la incorporación de elementos de la vida contemporánea, especialmente la tecnología de la época, y por la frecuente alusión a la música popular, especialmente al jazz, en sus repertorios.



Ernst Krenek, *Jonny spielt auf*, portada de la partitura vocal (Primera edición, 1926)²⁶



Cartel de la Exposición de Música Degenerada (1938)²⁷

1.3. Cine: Construcción de las emociones

El cine, revestido con una función política trascendental, al ser considerado por Goebbels un medio ideal para moldear las masas de acuerdo a los valores del régimen, fue igualmente cobijado por las políticas culturales del Reich. Definido como un excelente medio para el entretenimiento masivo, se diseñaron diversos programas para estimular la producción de contenidos que recrearan al público sin alterar el orden y los valores alemanes.

26. Tomada de: <http://www.universaledition.com/news-en/newsdetail-en/items/new-production-of-jonny-spielt-auf> (Consultada en agosto de 2013).

27. Tomada de: http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/643_2/index.html (Consultada en agosto de 2013).

La industria cinematográfica fue controlada desde la Cámara Cinematográfica del Reich, creada en 1933 y encargada de verificar que cada etapa de elaboración de los filmes se ajustara a las directrices emanadas desde el Ministerio de Propaganda, a la vez que tenía la responsabilidad de seleccionar las películas que podían ser proyectadas en las salas de cine del país.²⁸

Vale la pena mencionar que durante los años veinte el cine alemán experimentó un importante desarrollo que se puede constatar tanto en el incremento del número de estudios y producciones nacionales, como en las innovadoras películas que se rodaron durante este periodo, debido a la gran influencia que ejercieron las vanguardias artísticas que se encontraban en boga por esos días. El ascenso del partido nazi al poder supuso para la industria cinematográfica alemana el paso de un mundo independiente y abierto a la experimentación artística a un mundo unificado bajo la tutela del gobierno. La UFA (Universum Film AG), uno de los estudios más grandes de la época, sirve de ejemplo para ver la forma en que el avance estatal modificó el mundo del cine en Alemania.

Fundado en diciembre de 1917 con el fin de ofrecer servicios de información y propaganda durante la primera guerra mundial, fue privatizado en 1921, dando inicio a una era que se caracterizó por una rica producción cinematográfica, que incluye filmes revolucionarios como *Der letzte Mann* (El último, 1924) de F. W. Murnau, filme representativo del *Kammerspielfilm*²⁹, y *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, película emblemática del cine expresionista alemán, hasta historias de *Bergfilm* (Cine de montaña), género típicamente alemán que, ambientado en las montañas alpinas, retrata las complejas relaciones del hombre con la naturaleza.³⁰

28. La censura, tanto para películas nacionales como extranjeras, determinaba los filmes que podían ser exhibidos a partir de la armonía entre sus argumentos y los valores promovidos por el régimen.

29. El *Kammerspielfilm* fue un movimiento del cine alemán de los años veinte que se inspiró en la intimidad propuesta por el teatro de cámara de Max Reinhardt. *Der letzte Mann* es considerada pieza clave de este movimiento y de la historia del cine gracias a la introducción de innovaciones como la ausencia de carteles entre las escenas, que era lo usual durante este periodo, y al uso de la cámara móvil (*Entfesselte Kamera*) a lo largo de toda la filmación.

30. Los *Bergfilm* cuentan historias que se derrollan en las montañas alpinas; más allá de las aventuras que se ofrecen a los protagonistas de estos filmes, se busca mostrar el cambio que estos experimentan a su regreso de la montaña, generalmente un cambio que los llena de sabiduría para la vida. En este tipo de producciones comenzó su carrera en el cine como actriz Leni Riefenstahl.

La costosa producción de *Metropolis* llevó el estudio a una importante crisis económica, razón por la que el reconocido empresario conservador nacionalista Alfred Hugenberg se apropió de los estudios. No obstante, UFA no hizo propaganda explícita a favor del nacionalismo sino hasta el ascenso de Hitler al poder, momento en que se dio inicio al avance del gobierno sobre la industria. Hasta entonces, UFA continuó siendo uno de los principales estudios de la época, produciendo filmes entre los que se destaca *Der Blaue Engel* (El Ángel Azul, 1930), clásico del cine sonoro protagonizado por Marlene Dietrich.

Ahora bien, el arribo del nacionalsocialismo significó el inicio de la intervención estatal en el mundo del cine, situación que implicó el control sobre los contenidos de las producciones y la expulsión de los judíos y personas no afines a las ideas del régimen que hacían parte de la industria. Las nuevas políticas alcanzaron los estudios UFA, donde numerosos miembros de sus equipos de trabajo marcharon al exilio, ya fuera por la persecución a causa de su origen o ideología, o por las limitaciones artísticas que implicaron las nuevas directrices.³¹

Al igual que en el arte y la música, en el mundo cinematográfico fue editado un catálogo de películas degeneradas con el fin de mostrar las nefastas obras producidas por el cine expresionista; películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), dirigida por Robert Wiene, y *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang, fueron incluidas dentro de este catálogo, tanto por las atrevidas distorsiones de la realidad en sus decorados, como por las críticas que en ellas se hacía al autoritarismo estatal.

Por otra parte, las posibilidades ofrecidas por el cine de combinar entretenimiento e instrucción fue aprovechada con gran entusiasmo por los nacionalsocialistas. El antisemitismo fue uno de los temas más promovidos desde el Ministerio de Propaganda a través de la realización de filmes en los que se remarcaban los prejuicios sobre los judíos, representados en estos como personajes inmorales, materialistas y físicamente desagradables. El documental *Der ewige Jude* (El Eterno Judío, 1940) dirigido por Fritz Hippler, director del Departamento de Cine del Ministerio de Propaganda, es un buen ejemplo de cómo la cinematografía fue usada para ilustrar a la sociedad sobre la nefasta influencia de la raza judía, descrita en el argumento del

31. Entre los exiliados de la industria cinematográfica de este periodo que desarrollaron parte importante de su carrera en los estudios UFA se encuentran los directores Ernst Lubitsch, Fritz Lang, F. W. Murnau, además gran parte del equipo que trabajó en *El Ángel Azul*: el productor Erich Pommer, los escritores Heinrich Mann y Carl Zuckmayer, y su protagonista Marlene Dietrich.

filme como "parásito", y de este modo justificar las políticas de segregación racial que se estaban comenzado a implantar. Su cartel de promoción, creado por el reconocido diseñador gráfico Hans Schweitzer *Mjölnir*, quien fue comisario del Reich para el diseño artístico y es reconocido como uno de los propagandistas más destacados del nacionalsocialismo, destaca la representación que se hacía de los judíos como el mal a través de la oscuridad que domina la imagen y los rasgos notablemente marcados del personaje representado. El juego de sombras y las líneas que configuran la expresión del personaje dan por resultado un ser de rasgos agresivos, dueño de una mirada turbia que busca generar desconfianza en el observador y predispone al espectador sobre lo que va a ver.³²



Afiche publicitario del documental *Der ewige Jude* (El Eterno Judío, 1940), dirigido por Fritz Hippler³³

32. Otra de las grandes películas de propaganda contra los judíos fue *Jud Süß*, (El judío Süß), dirigida por Veit Harlan y rodada en 1940.

33. Tomado de: <http://www.ushmm.org/propaganda/archive/film-eternal-jew/> (Consultada en agosto de 2013).

Por otra parte, el documental realizado por Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad, 1935), en el que se da cuenta de las jornadas del partido nacionalsocialista en Núremberg del año 1934, refleja claramente en sus escenas la relación que se dio entre estética y política durante este periodo.³⁴



Afiche publicitario del documental *Triumph des Willens*
El triunfo de la voluntad, 1935), realizado por Leni Riefenstahl³⁵

34. Leni Riefenstahl inició su carrera en el mundo del cine como actriz de *Bergfilm* (cine de montaña) en la década del veinte. Para 1931 fundó su propia compañía cinematográfica y a través de ella escribió y produjo *Das Blaue Licht* (La luz azul), un filme de montaña que fue premiado con la medalla de oro en la Bienal de Venecia de 1932. Su trayectoria en el mundo cinematográfico le valió la admiración de Adolf Hitler, quien le pidió hacer un documental sobre el partido nacionalsocialista y la campaña de Nuremberg. Leni aceptó y produjo una serie de películas en las que plasmó los valores y aspiraciones del régimen nazi en cada una de sus tomas: *Sieg des Glaubens* (Victoria de la Fe) en 1933; *Triumph des Willens* (El Triunfo de la Voluntad) en 1934; *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (Día de Libertad) en 1935; *Olympia* en 1936.

Tras la caída del nazismo, Riefenstahl fue señalada como colaboradora del régimen por el tribunal de desnazificación, situación que llevó a que sus proyectos fueran cancelados definitivamente. Su figura ha sido duramente cuestionada por ser considerada la constructora de la imagen del régimen nazi, sin embargo, ella siempre se ha defendido argumentando que simplemente ejecutaba los encargos que se le hicieron durante esos años.

35. Tomado de: http://www.leniriefenstahl.it/pdf/film_triumph.pdf (Consultada en agosto de 2013).

Más allá de su afiche, donde se destacan los elementos más característicos del régimen, cada escena de este filme representa cuidadosamente la sociedad nacional-socialista ideal. Encargada por Hitler, a lo largo de la película se destaca la glorificación del partido Nazi y el enaltecimiento de la figura de Hitler como el líder llamado a devolver a Alemania la grandeza perdida, argumento que se manifiesta de forma explícita en la apertura de la película en la que los títulos ubican el evento históricamente: "5 de septiembre 1934. Veinte años después del estallido de la Guerra Mundial, 16 años después del inicio del sufrimiento alemán, 19 meses después del inicio del renacimiento de Alemania, Adolf Hitler voló de nuevo a Núremberg para liderar una presentación militar". La música que acompaña la introducción y las nubes que se insinúan entre las imágenes, preparan al espectador para seguir la narrativa visual que se inicia con la llegada de Hitler a Núremberg en su avión, clara referencia a su descenso del cielo.

Si bien el principal objetivo de la película es retratar a Hitler como líder, en cada una de las escenas siempre está presente la preocupación por mostrar la unidad de la nación a su alrededor. Un buen ejemplo de la forma en que dicha relación es tratada en el filme puede verse en la tercera parte de la película, momento en el que se presentan una serie de imágenes en las que Hitler interactúa con diferentes grupos sociales: los jóvenes que representan al futuro, los campesinos vestidos con sus trajes típicos que representan las tradiciones y la cultura alemana, y grupos de jóvenes militantes preparándose para sus rutinas diarias, sugiriendo así en cada una de estas secuencias la estrecha relación que se daba entre el pueblo y su líder. El hecho de enmarcar siempre a los asistentes como parte de un grupo más amplio, pone de manifiesto el interés por resaltar el liderazgo del *Führer* sobre estos: "Hitler es el líder y ellos los trabajadores, él es el centro de sus esfuerzos y ellos le dan ofrendas como símbolo del trabajo que hacen en su nombre, en nombre de la Nación"³⁶.

Valga destacar la manera en que a través de la utilización de diversas técnicas de filmación y edición se recrea la confluencia que tuvieron en Núremberg el desfile militar, el mitin político y la celebración sacra.³⁷ Las impresionantes imágenes en las

36. Richard Meran Barsam, *Filmguide to Triumph of the Will* (Indiana: Indiana University Press, 1975), 37.

37. El montaje para la filmación de *Triumph des Willens* se realizó de forma paralela a la organización del evento. Leni Reifensahl trabajó conjuntamente con los organizadores del Congreso con el fin de ubicar las cámaras en lugares estratégicos que le permitieran captar los mejores ángulos del evento. Las

que los estandartes, banderas, uniformes, desfiles y ritos celebrados durante el congreso se tornan protagonistas, dan cuenta no solo de la gran atención prestada por el nacionalsocialismo al aspecto estético de su movimiento, sino que permiten observar la condensación de los elementos estéticos, artísticos y dramáticos tomados por los nazis de los nacionalismos que los precedieron. En este sentido, *Triumph des Willens* permite ver al nacionalsocialismo como parte de la evolución de una nueva política que, tomando elementos de las ordenadas y sentidas presentaciones que desde finales del siglo XVIII llevaban a cabo las asociaciones de gimnastas, tiro al blanco, coros y el mismo movimiento obrero en Alemania, buscó la construcción de un culto nacional que le permitiera insertar a las masas en el escenario político como forma de celebrar la voluntad general: "La caótica multitud que constituía el "pueblo" se convirtió en un movimiento de masas que compartía la creencia en la unidad popular a través de una mística nacional"³⁸.

Así entonces, a través de la riqueza audiovisual de *Triumph des Willens*, es posible rastrear las directrices que influyeron y guiaron la utopía nacionalsocialista al permitirnos ver en cada imagen cómo arte, estética y política tejieron una nueva relación a la hora de definir un estilo en el que la conjugación de los mitos, los símbolos y los rituales colectivos, más allá de seducir a las masas, pretendieron disciplinarla y moldearla.

A modo de cierre, se puede decir que la belleza que transmiten las imágenes logradas por la directora Leni Riefenstahl para el régimen pone de manifiesto la transformación de la idea de cultura a través de una serie de políticas, que si bien buscaron la eliminación de toda manifestación artística extranjera o de vanguardia, definidas como "arte degenerado" por el régimen, también se concentraron en el estímulo a la creación de obras que reflejaran la verdadera esencia del alma alemana.

La diversidad que caracterizó a los años de Weimar fue vista por el nacionalsocialismo como un ataque a la esencia alemana por parte de los judíos, centro de su odio, y por el bolchevismo cultural. El florecimiento de las vanguardias culturales

técnicas utilizadas durante su rodaje incluyeron cámaras en movimiento, tomas de fotografía aérea, el uso de teleobjetivos para crear una perspectiva distorsionada, y el recurso de los planos contrapicados para magnificar las figuras de los líderes nazis, especialmente Hitler.

38. El concepto de "nueva política" es tomado del trabajo de George Mosse, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas hasta el Tercer Reich* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), 17.

en la Alemania de los años veinte sirvió de abono para la radicalización y expansión de las ideas conservadoras y nacionalistas, hasta el momento limitadas a pequeños grupos nostálgicos del pasado germano. Una vez el nacionalsocialismo triunfó, su proyecto de restauración no conllevó propuestas de innovación artística ni cultural, sino más bien un simple retorno a las manifestaciones artísticas y culturales que representarían la Alemania idealizada por ellos. En este sentido, cada escena de *Triumph des Willens*, al igual que cada pintura o pieza musical producida con la aprobación nazi, representan el ideal nacionalsocialista de restauración a través de obras en las que sus teorías sobre la pureza y la belleza alemana se materializan. *Triumph des Willens* sirve así como una vívida conclusión para entender una política cultural que buscó la construcción de una versión única de la realidad, en la que lo diferente era definido como chocante y, por ende, excluido. Como dice Mosse, "Una cierta idea de belleza materializó el mundo de felicidad y orden soñado, al tiempo que posibilitaba a los hombres el contacto con las supuestas fuerzas inmutables que se alzan fuera del flujo vital cotidiano"³⁹.

Bibliografía

Adam, Peter. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets, 1992.

Aldana Cedeño, Janneth. "Arte y política. Entre propaganda y resistencia". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* Vol: 37 n.º 2 (2010): 221-243.

Barnicoat, John. *Los carteles. Su historia, su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Barsam, Richard Meran. *Filmguide to Triumph of the Will*. Indiana: Indiana University Press, 1975.

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. España: Akal, 2000.

Echeverría, Bolívar. "Imágenes de la blanquitud". *En Sociedades Icónicas: Historia, ideología y cultura de la imagen*, editado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, 15-33.

39. MOSSE, George, *La nacionalización de*, 35.

Evans, Richard. *La llegada del Tercer Reich*. Barcelona: Península, 2005.

Fritzsche, Peter. *Vida y muerte en el Tercer Reich*. Barcelona: Crítica, 2010.

Hitler, Adolf. *Mi Lucha*. Chile: Jusego, 2003. [http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20-%20Mi%20Lucha%20\(ES,%20415%20S.,%20Text\).pdf](http://nsl-server.com/Buecher/Fremde-Sprachen/Hitler,%20Adolf%20-%20Mein%20Kampf%20-%20Mi%20Lucha%20(ES,%20415%20S.,%20Text).pdf)

Kershaw, Ian. *La dictadura Nazi. Problemas y perspectivas de una interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Mosse, George, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas hasta el Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Overy, Richard. *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*. Barcelona: Tusquets, 2006.

Sánchez Moreno, Iván. "El oído del odio. Elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo". *Revista de Historia de la Psicología* Vol. 31: n.º 2-3 (junio-septiembre de 2010): 137-150.

Spotts, Frederic. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Fundación Scherzo/Antonio Machado Libros, 2002.

Traverso, Enzo. "Interpretar el fascismo. Notas sobre George L. Mosse, Zeev Sternhell y Emilio Gentile". *Ayer* n.º 60 (2005): 227-258.