



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Historia y Teoría de las Artes**

**EL CUERPO FEMENINO EN EL ARTE ALEMÁN COMO ESTRATEGIA
POLÍTICA DEL TERCER REICH**

**Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte con mención en
Historia y Teoría del Arte**

**Alumna: Francisca Schultz Jofré
Profesor Guía: Jaime Cordero García**

Santiago, Abril 2009

INTRODUCCIÓN	4
---------------------	----------

CAPÍTULO I

1.1	Consideraciones generales	4
1.2	Lineamientos Generales de la Investigación	5
1.2.1	Problema	7
1.2.2	Hipótesis	7
1.2.3	Objetivo General	8
1.2.3.2	Objetivos Específicos	8
1.2.4	Marco teórico	9
1.2.5	Metodología	9
1.3	Resumen	11

CAPITULO II

2	Antecedentes de Hitler con el arte	13
2.1	Sobre el desprecio del Arte Moderno	16
2.2	Las exposiciones del arte alemán	18
2.3	Sobre el “arte degenerado”	20
2.4	El mito nórdico antes de la ascensión de Hitler	22
2.5	Arte bajo el mandato del Führer	27
2.6	La práctica de la ideología nacionalsocialista	28
2.7	La reorganización interna de las instituciones artísticas en La Alemania nazi	32
2.8	La escultura en el Tercer Reich	36
2.9	Hitler y la arquitectura	39
2.10	La visualización de la ideología	40
2.11	El arte para persuadir al pueblo	40
2.11.1	Naturaleza	41
2.11.2	Las diversas representaciones de los principales agentes sociales	42

2.11.3	La Familia	43
2.11.4	La mujer alemana	43
2.11.5	El Hombre	44
2.12	Retratos del Führer	45

CAPITULO III

3	Principales acontecimientos del desnudo en Europa del siglo XX	46
3.1	Estudios de movimiento	46
3.2	El cuerpo Ario	56
3.3	Cuerpo ideal, cuerpo canónico	56
3.4	Sobre el dominio del cuerpo	57
3.5	El cine alemán como respuesta psicológica	58
3.5.1	Los inicios del cine alemán	60
3.5.1.2	Período Arcaico	62
3.5.1.3	El nacimiento de Ufa	62
3.6	Período de Guerra	64
3.7	Período Prenazi	69
3.8	De propaganda y filmes nazis	71
3.9	Recursos fílmicos	72
3.10	Enfrentamiento con la realidad	73
3.11	Encargos del Führer a Riefenstahl	74
3.12.1	Sobre "Triumph des Willens"	74
3.12.2	Sobre "Olympia"	77
3.13	Lang y su propuesta femenina en María de "Metrópolis"	85

CAPITULO IV

4	Conclusión	90
4.1	Bibliografía	92

I INTRODUCCIÓN

1.1 Consideraciones generales

El arte del Tercer Reich es especialmente más complejo que otros, pues pocos regímenes políticos reforman en tan breve lapso de tiempo la psicología de un país. Entre 1933 y 1945 el término *cultura* fue una de las principales claves operativas nacionalsocialista. Así lo estableció infatigablemente la prensa oficialista: *“El Estado de Adolf Hitler se ha hecho cargo de todas las manifestaciones artísticas, pasadas y presentes, para integrarlas en la idea sublime del volk”*¹.

*“Con el renacer del Volkish aumenta la posibilidad de un arte nuevo y auténtico, enraizado en el pueblo alemán”*² Bajo este complejo panorama, la propuesta de la siguiente tesina radica en la importancia de profundizar algunas de las problemáticas estéticas que surgen en la producción del arte oficial del Tercer Reich, alzando la mirada más allá de los indudables reparos que éste período conlleva, para aislar en cierta medida las producciones y desarrollos artísticos, integrándolos a la historia del arte contemporáneo, pues frecuentemente el arte nazi se obvia, dejando un vacío en la continuidad de la historia del arte alemán.

Mucho se ha discurrecido sobre el estancamiento cultural de Alemania en el período del Gobierno Nacionalsocialista, tras su marcado hermetismo con las corrientes contemporáneas, principalmente en lo que respecta a la pintura, escultura y, en menor medida, a la arquitectura (que fue, como se verá más adelante, una disciplina mucho más flexible con los influjos vanguardistas), gracias al constante culto que Hitler y sus hombres

¹(*Volk* era un concepto fundamental en el proyecto nazi, pues significaba pueblo y nación, es decir, toda la población y raza alemana). “Kunst und Künstler im Dritten Reich”, revista de Arte Internacional del oficialismo nacionalsocialista, 3 abril de 1938, En: ADAM, Peter, “El arte del Tercer Reich”

² SCHULTZE-NEUMBURG , Paul, “Kunst und Rasse”, Munich, 1928, En: ADAM, Peter : “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992

le rendían a las influencias clásicas, especialmente a la cultura helena. Sin embargo, con lo referente a los medios de comunicación masiva, el nacionalsocialismo tomó una postura muy avanzada para la época, pues los nazis comprendían perfectamente la complejidad y necesidad de la propaganda constante como vital herramienta, indispensable para perpetuar el poder y así penetrar en el inconsciente colectivo. Por ello, se justifica plenamente la creación del Ministerio de Propaganda y Cultura comandado por Joseph Goebbels, principal hombre de la organización nazi y mano derecha del Führer, quien implementó dominios directos en todos los medios de comunicación masiva, recalcando su énfasis en la prensa, radio y cine. Por lo mismo, la importancia de la imagen tomó un rol inconmensurable, innegable para Hitler, quien vislumbró a tiempo la relevancia de manipular la información como medio de persuasión, luego de la Primera Guerra Mundial.

1.2 Lineamientos Generales de la Investigación

En los totalitarismos, el arte funcionaba como un componente más, dentro de los programas propagandísticos fascistas. La teatralidad debía gran parte de su potencial al desarrollo de la tecnología de los medios de comunicación de masas. La radio y el cine cobraron especial preeminencia en la transmisión y reposición de los líderes fascistas. Sobre este raciocinio, el hombre -gracias al cine- fue capaz de apreciarse por primera vez en movimiento, lo que constituyó una verdadera revolución y una novedosa concepción del *cuerpo como materialidad*. Ese efecto impactó profundamente en la gestación de una *nueva mirada estética*, hecho que obviamente repercutió en otras formas y expresiones artísticas.

El cine, entendido como posibilidad comunicativa, transmite gran cantidad de información mediante representaciones que forman parte de un imaginario colectivo, ofreciendo múltiples perspectivas de análisis, las que finalmente pueden ir representando diversos modos de pensar (no sólo de su director, sino de su contexto social, político, económico, etc.).

En el caso del cine encargado por el Gobierno Nacionalsocialista, éste estuvo enfocado especialmente en las políticas de la memoria y en el interés de perpetuar *cierta*

imagen de trascendencia como parte de una marcada táctica política, rememorando una constante relación con el pasado griego, eternizado por el orden nazi como alineación casi sacra. El Nacionalsocialismo, sin lugar a dudas, reconoció tempranamente la capacidad e influencias del cine para representar la vida cotidiana, las cosas pequeñas y los detalles, que claramente calaban profundo en el imaginario popular, mediando y vigilando las conductas de la multitud, ya que la *imagen*, como *recurso visual*, presentaba una transformación en la cultura de masas. Ésta, demostraba cómo los nuevos medios técnicos del cine, televisión, video, etcétera, iban permitiendo mayor accesibilidad de manera transversal a lo representado por el documento audiovisual, incluso, como nueva visión tecno-estética. La imagen, además, cumple en la sociedad occidental un rol fundamental porque es un constructo visual y cultural que esboza -en el caso del cine como documento histórico- entornos culturales mediante juegos de sentido, construyendo nuevos imaginarios con (hasta entonces) desconocidas posibilidades comunicativas. Es interesante, más que la veracidad de los relatos de las películas encargadas a Leni Riefenstahl por el Tercer Reich, el comprender cómo el medio conduce, tras la intencionalidad política, estas nuevas decisiones estéticas. Como resultado de este juego, se obtuvo del período nazi una nueva representación iconográfica del *cuerpo humano*. Esta representación cinematográfica fue construyendo diversos niveles de clasificación, como una institución social que lucha por el dominio simbólico. Estas políticas de la memoria e interés por el pasado demuestran posiciones sociopolíticas para enfrentar historias recientes. Es ahí donde radica el valor documental o en cierto modo historiográfico del cine: más allá de lo que se muestra, lo que no se muestra, pues esto abre el debate hacia el porqué algo se veta y porqué otros contenidos no. Es decir, se hace necesario desenmarañar algunos de los manejos editoriales del orden Nazi.

Las películas, tal como propone Peter Burke en su libro "*Visto no visto, El uso de la imagen como documento histórico*" son iconotextos que muestran mensajes grabados para ayudar al espectador o influir en él a la hora de interpretar las imágenes. Entre todos los iconotextos, uno de los más importantes es el título del film, pues probablemente intervenga en las expectativas del espectador, antes incluso, de ver la película entera. Por lo mismo "*Olympia*" de Leni Riefenstahl, resulta tan llamativa para efectos del tratamiento del cuerpo, porque del nombre se pueden desprender una serie de conceptos asociados

directamente a cierto pasado helénico: belleza canónica, culto al cuerpo, etc., como principales alineamientos para entender el trasfondo político del film.

El poder del cine se explica, en parte, gracias a que otorga la sensación de que el espectador es siempre un testigo ocular de los acontecimientos, cosa ilusoria, pues una historia filmada, lo mismo que una pintada o escrita, será sólo una interpretación más, probablemente con alguna motivación en particular, que puede variar desde pretensiones comerciales hasta propaganda política, como es el caso de Leni Riefenstahl y la manera específica que ella concibe al *cuerpo*, entendiéndolo finalmente como un lienzo político latente, *traspasándole el texto a la carne* como estandarte estratégico de persuasión y principal objeto de propaganda.

1.2.1 Problema

Ante este panorama, surge la necesidad de preguntarse: ¿de qué forma se entiende, en el discurso nacionalsocialista, la lógica del cuerpo femenino como recurso estético para Leni Riefenstahl, particularmente en “*Olympia*”? Para ello, se analizará el *corpus femenino* según Riefenstahl, contrastado finalmente con el que Fritz Lang propone en el personaje de María, en “*Metrópolis*”.

1.2.2 Hipótesis

La hipótesis central de esta tesina reside en la existencia de un elemento común para ambos directores alemanes, ya que tanto Riefenstahl como Lang, traspasan soluciones estéticas a la *nueva materialidad*, entendida como el *nuevo cuerpo*, usando éste como portador de un fuerte peso doctrinario, partiendo de diferentes matrices interpretativas, donde los dos optan por diferentes soluciones artísticas. El recurso de Riefenstahl resulta sumamente eficaz para el Nacionalsocialismo en el procedimiento específico de los cuerpos, pues concibe a la mujer como una estatua, poseedora de una fuerza mucho más fértil que erótica y esto concuerda plenamente bajo la lógica político-persuasiva del Tercer Reich, donde la importancia de la mujer radica en su poder de engendrar hijos y la capacidad de mantener al hombre equilibrado y moderado para que éste pueda trabajar incesantemente en la construcción de la *nueva nación*, contrastado con la imagen doble de María, en “*Metrópolis*”, una mujer fuerte y líder, sumamente

provocativa, llena de erotismo y sensualidad por un lado, y por otro, una María inmaculada, correcta, pulcra, casta y pura. Lang con el personaje de “*María*” intenta reflejar la angustia, pesimismo y el síndrome de la desesperanza de Alemania, sus clases trabajadoras y burguesas. El concepto de cine como espectáculo deja en claro el interés de Lang por las aventuras y los extremos para manifestar el desaliento germano, más que el respaldo en una ideología como Riefenstahl.

Es decir, tanto Riefenstahl como Lang utilizaron recursos sumamente extremados de lo que es la mujer; sin embargo, Lang encuadra dos propuestas, que representan los polos del bien y el mal, la mujer madre y la amante. Sin duda que las dos son proposiciones excedidas, pero del matiz de ambas se puede sacar una sucesión más completa de las pasiones femeninas. La *noción de mujer* de Leni Riefenstahl habla de ésta como ente neutro, de una belleza más gélida, asemejada más a la María “buena” de Lang, pues ambas apelan al ideal maternal, como protectora de la patria; mientras que la “Falsa” María era la versión impostada de la buena y, por lo tanto, la versión por rechazar.

1.2.3.1 Objetivo General

Esta tesina busca describir, a grandes rasgos, el contexto artístico que fue preparando el terreno para que Hitler asumiera el poder, y cómo con éste, una vez al mando, la concepción de cultura se vio trastocada por sus nociones particulares de *arte legítimo*, arrastrando una serie de complejas decisiones en el campo artístico alemán, que modificaron la mirada del cuerpo como principal estandarte de persuasión en el discurso oficial del arte.

1.2.3.2 Objetivos Específicos

- Referir los antecedentes de Hitler con el arte.
- Explicar los inicios del cine alemán y su desarrollo de manera somera para entender posteriormente los lineamientos que tomó en el Tercer Reich.
- Describir el escenario general de las artes en la Alemania nacionalsocialista, haciendo hincapié en lo aceptado y lo prohibido según las políticas formativas, dictadas por el Ministerio de Propaganda y Cultura por Joseph Goebbels, mano derecha de Adolf Hitler.

- Describir el desarrollo y los cambios de la noción del desnudo en el arte Alemán.
- Desarrollar una comparación entre Leni Riefenstahl y Fritz Lang con el cuerpo femenino como diferentes soluciones estético-políticas, considerando el tratamiento de Lang con "María" en "Metrópolis" el antecedente de Riefenstahl del *cuerpo femenino moldeado* en "Olympia"

1.2.3 Marco teórico

Para establecer el desarrollo de las concepciones nacionalsocialistas de arte, fue necesario realizar un seguimiento de ciertos antecedentes políticos, económicos y sociales que partieron guiando a las masas hasta aceptar la lógica nazi, tomando principalmente tres textos que sirvieron de esqueleto en esta investigación. Estos fueron "*El arte en el Tercer Reich*", de Peter Adam, "*De Caligari a Hitler*" de Sigfried Kracauer y "*Corpus Solus*" de Juan Antonio Ramírez. El eje articulador de las lecturas fue la concepción de lo bello según el nacionalsocialismo, marcada por las voluntades del Führer. Evidentemente, se tomaron otros textos al momento de elaborar esta investigación, pero estos fueron apoyos referenciales y no material específico.

1.2.5 Metodología

La metodología empleada en esta tesina se inscribe principalmente en la definición y descripción de ciertos escenarios de la Alemania nacionalsocialista, que fueron determinando el campo artístico, sus producciones y sus interrelaciones, las que gestaron una época tan oscura y perversa dentro de la historia del arte occidental.

El interés por el desarrollo del cine de Leni Riefenstahl, específicamente en la película "*Olympia*" y cómo maneja el *cuerpo* como recurso artístico y político es el motor de la siguiente investigación, despertando grandes inquietudes que buscan vislumbrar un poco más el cómo fue posible y en qué condiciones se dio el recurso del uso del mismo, siempre cargado de un fuerte discurso estratégico. Para ello, esta tesina se ordena en cuatro apartados principales; el primero aborda el escenario de las artes visuales en la

Alemania nazi de manera general, haciendo hincapié en la conducción de los artistas oficiales y los que fueron exiliados, las exposiciones permitidas y las vetadas, la dirección de museos y galerías, los temas autorizados y los censurados, además de los antecedentes de Hitler con el arte y su renombrado desprecio por el “arte moderno”. El segundo capítulo analizará los principales acontecimientos del desnudo en Europa a principios del siglo XX. El tercero tratará las primordiales tendencias del arte alemán según la mirada nacionalsocialista y el cuarto capítulo y final expondrá el tratamiento del *cuerpo femenino* que Leni Riefenstahl hace en “*Olympia*”, contrapuesto con el de Fritz Lang en la imagen de su protagonista María, con su bidimensionalidad en “*Metrópolis*”, como desiguales fórmulas políticas que responden a elecciones y visiones diversas ante una misma sociedad.

A partir de esta información, la siguiente investigación busca entrelazar los escenarios que fueron generando las condiciones políticas que permitieron el rodaje de Leni Riefenstahl con plena libertad de acción, sumado a la visión nacionalsocialista de *lo bello*, siempre asociado al *cuerpo* registrado con excepcional calidad, donde la exaltación de la destreza y perfección física son los ejes vitales, asimismo la carga de *neutralidad* y *pulcritud* que el nazismo quiso imprimir en el cuerpo femenino como asunto sustancial. Lo de Leni Riefenstahl, principal cineasta del Tercer Reich y su innegable vinculación con el régimen nacionalsocialista en términos ideológicos, es un asunto que para efectos de esta tesina no es mayormente relevante, y cualquier afirmación al respecto se aleja de la intención del trabajo, que apunta principalmente a entender el tratamiento concreto del *cuerpo* en “*Olympia*”, film de 1936 que registra las Olimpiadas de Berlín como respuesta a una carga discursiva en Alemania que va más allá de una decisión estética, más bien avista complejas maquinaciones políticas como parte de un plan más amplio, por lo que no se pueden perder de vista, especialmente en un régimen totalitario los medios de comunicación de masas, que generalmente no se rigen por intereses comerciales ni responden sólo a la voluntad de los productores, sino que son los nuevos instrumentos de poder del Estado, en el caso nazi, para la realización de los propósitos dictatoriales.

1.3 Resumen

Toda imagen admitida por el Gobierno Nacionalsocialista llevaba adosada una forma de discurso, ya sea de modo publicitario, artístico o político, arrastrando en sí toda una carga ideológica que revela un sinfín de significados que condujeron a una determinada forma de pensamiento, acarreado el debate a otra dimensión problemática que giraba fundamentalmente en torno a la relación de la no-subordinación de la calidad estética al mensaje. El tratamiento específico del cuerpo en "*Olympia*" ilustra la obsesión ideológica del Nacionalsocialismo: los valores raciales presentes en individuos físicamente sanos, como fundamento de la fortaleza moral del pueblo al que pertenecen. Los torsos desnudos de la juventud hitleriana, como el de los trabajadores y las fuerzas armadas, que compiten gallardamente para brindarle la victoria al *Führer*; análogamente, las mujeres del servicio del trabajo y la familia, cuyo fin esencial es dar hijos sanos, función primordial para el orden nacionalsocialista. Las mujeres son siempre representadas en las cualidades físicas y atléticas que heredarán a las generaciones venideras. La imagen de la mujer estuvo completamente al servicio del Tercer Reich.

La Alemania nazi obviamente asumió anticipadamente la repercusión y propagación de las ideas a través de estos *medios*, viendo al cine como nuevo modo de comunicación masiva. Este, a diferencia de las otras formas artísticas, resultaba más accesible y democrático en cuanto a su difusión, pues desde sus inicios movió a enormes cantidades de masas, conducta que se fue afirmando en el tiempo, además de vivir un crecimiento sostenido, pues, para acercarse a éste, no era necesario tener conocimientos previos, aparente requisito de otras manifestaciones artísticas.

"*Olympia*" fue un encargo del Comité Olímpico Internacional financiado por el régimen de Hitler, con todos los recursos imaginables a su alcance. Reifentahl enfocó su talento en la creación de un filme que revolucionaría la manera de presentar el cuerpo en la pantalla. La cineasta no escatimó esfuerzos para captar sus imágenes; utilizó cámaras montadas en globos aerostáticos para tomas panorámicas y pequeñas cámaras atadas a los cuerpos de los atletas para lograr imágenes desde el punto de vista de los competidores.

La siguiente investigación busca comprender el escenario artístico y político general que permitió la realización de "*Olympia*" de Leni Riefenstahl con libre uso de recursos técnicos, pero siempre mediada por el Ministerio de Propaganda y Cultura, dirigido por Joseph Goebbels. Para ello es necesario desglosar el panorama de las artes, la situación de las vanguardias, el exilio de intelectuales, la censura y los tópicos permitidos por el Führer, el desarrollo del cine bajo UFA (Universum Film A.G), las nociones del *cuerpo ideal*, asociado a la concepción aria de pureza racial, el tratamiento del cuerpo desnudo en los principales epicentros artísticos de Europa a principios del siglo XX y el éxodo de intelectuales. Tomando estos antecedentes, este trabajo reorganiza el escenario general que vivió la Alemania del Tercer Reich. A partir de la descripción y análisis de los variados escenarios alemanes se pueden comprender las decisiones estéticas de Riefenstahl, quien terminó por traspasar una gran carga ideológica al *corpus femenino*, lleno de significantes a favor del Estado nazi.

La concepción de mujer aria fue, en cierta medida, la piedra angular de la Nación, pues de ella dependía la gestación de hombres sanos y vigorosos, siempre dispuestos a trabajar en los campos por los ideales del Tercer Reich. Finalmente la imagen de mujer neutra, compuesta y contenida se contraponen con la propuesta de Fritz Lang en el personaje de "*María*", en "*Metrópolis*", película producida por UFA, en 1927. Ésta plasma, bajo una fuerte dualidad, una mujer buena y mala a la vez, polarizando las personalidades de la mujer maternal y virginal, contra la otra, erótica y siempre provocativa. Ambas soluciones estéticas responden a polarizaciones, pero cobran sentido por cuanto son herramientas artísticas, las que se deben decodificar como creaciones cargadas de la simbología de determinado escenario político.

CAPITULO II

ANTECEDENTES DE HITLER CON EL ARTE

Es sabido que Adolf Hitler gustaba del arte y que incluso intentó prosperar como artista pero fue rechazado dos veces por la Academia de Bellas Artes de Viena. *“Según sus dichos, se calcula que produjo alrededor de 700 cuadros tras su estadía en Viena, y entre acuarelas, óleos y dibujos aproximadamente produjo más de 2000.”*³

El Führer admiraba profundamente a un sinnúmero de pintores del siglo XIX, como Hans Makart, destacado como "Príncipe de los pintores", especialista en la temática histórica, también a Anselm Feuerbach, autor de numerosas escenas inspiradas en la antigüedad clásica, a Ferdinand Waldmüller, pintor austriaco representante del Estilo Biedermeier originado en Europa occidental a principios del siglo XIX (si bien predominó en Austria y en Alemania, también hay ejemplos escandinavos e italianos), en su producción destacan los retratos, las escenas de género y los paisajes. Por otro lado, Hitler siempre añoró ser arquitecto, pero al momento de postular en la Escuela de Arquitectura de Berlín, fue rechazado nuevamente dos veces. Sin embargo, esta desazón no logró desmoralizarlo del todo, pues con sus propias palabras siempre insistió: *“los proyectos arquitectónicos eran mi posesión más preciada, los hijos de mi cerebro. A diferencia de las pinturas, nunca me he desprendido de ellos”*. Su apego a la arquitectura le permitió tener un criterio más flexible y amplio al momento de juzgar nuevas corrientes más vanguardistas, admirando ciertos rasgos positivos de artistas como Walter Gropius y Le Corbusier.

Después de su ascensión al poder, Hitler se jactaba de numerosos aportes diseñados por él a favor del partido nazi. Entre ellos destacan la creación de la bandera nazi, el estandarte de la Sturm Abteilung, (División de choque), el logotipo del Völkischer Beobachter (El observador popular), Periódico Oficial Nacionalsocialista. También se

³ CF Billy F. Preece en su publicación “Adolf Hitler: The Unknown Artist, Houston” del año 1984. En ADAM, Peter“ El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

autoatribuía el diseño del popular automóvil Volkswagen “Escarabajo” y con estas contribuciones, el Führer señaló ser *la inspiración de Mercedes Benz*.

Es ineludible pensar en lo que pasaba en Alemania con el arte moderno, si el Führer se decía tan cercano al arte y la cultura. Hitler le había acuñado la peyorativa expresión de “*arte degenerado*” al arte que le fue contemporáneo. Sin embargo, esta expresión no le pertenece del todo, pues ya se había expuesto anteriormente en una novela de Max Nordau de 1893, “*Die Krankheit des Jahrhunderts*” (El mal del siglo).

A comienzos del siglo XX se experimentó un gran renacimiento artístico con el principio del arte moderno. Éste había vivido transformaciones radicales tanto en forma como en fondo. Incluso había llegado a abandonar la representación formal de los objetos y la figura humana. Difícilmente podía haber sido de otro modo. Por un lado, ello fue resultado de la afirmación del individualismo radical de los propios artistas, condición irrenunciable ya de todo el arte y la cultura moderna. Por otro lado, la multiplicación de nuevas y desconcertantes visiones artísticas que se produjeron a partir de 1900 reflejaban la desorientación, incertidumbre y desconcierto que parecía haberse instalado, como se ha observado, en la conciencia de intelectuales, escritores y científicos europeos. Así, al filósofo español Ortega y Gasset, el Cubismo “como el arquetipo de todo el arte nuevo”, le parecía un “*fenómeno de índole equívoca*” y por eso sentía a la pintura más acorde para una época donde todos los grandes hechos eran -según lo que escribiera en su publicación “*La deshumanización del arte*” de 1925- igualmente equívocos. Algo similar padecía la abstracción: “*la aspiración a un arte completamente abstracto* -escribió Simmel en 1921- *nace del sentimiento de que la vida es imposibilidad y contradicción*”.

En 1911 Carl Vinnen publicó un manifiesto contra lo “*moderno*” firmado por 134 pintores alemanes. Los pintores modernos obviamente contraatacaron. Así, revistas como “*Der Sturm*” (La Tempestad), abogaban por el arte de vanguardia del *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, además de artistas como Braque y Picasso. La vanguardia significó mucho revuelo en Alemania, sobre todo al sur, sector aún inmerso en una suerte de provincialismo, donde relucía el ya mencionado Estilo Biedermeier, desarrollado por alemanes y austriacos, que reflejó los gustos de la burguesía de la época, irradiando la forma de vida de la próspera clase media. Dicho estilo se caracteriza por su sobriedad y

simpleza de líneas. Para los sureños de Alemania, la sociedad debía defender los antiguos valores de las nuevas revoluciones. Los grupos derechistas explotaron esta idea. Todo se iba ordenando para la ascensión de Hitler al poder.

En 1920 la pintora Bettina Feistl-Rohmeder fundó en su casa de Dresde la “Asociación artística Alemana” (Deutsche Kunstgesellschaft) cuyos postulados seguían las teorías de Schultze-Neumburg. La organización sólo admitía a artistas de ascendencia alemana. Publicaban dos números: “*Deutsche Kunstbericht*” (Noticias sobre el arte alemán) y “*Deutsche Bildkunst*” (Artes plásticas alemanas). Ambas estaban en contra del arte moderno y sólo aceptaban como influencia positiva las corrientes románticas. Estas mismas se encargaron de desprestigiar a los directores de galerías de arte moderno y museos que apoyaban a las vanguardias y el *Weissenhofsiedlung*, edificio erigido en 1927 bajo el marco del programa municipal llamado “*La Vivienda*”, como muestra del nuevo estilo constructivo. Este programa diseñó distintos tipos de viviendas bajo la dirección artística de Mies Van der Rohe y experimentó con nuevos materiales y métodos. Los principales representantes de la arquitectura moderna se unieron en un proyecto urbanístico, un experimento único que hizo historia. De las 21 casas construidas, hoy en día se conservan 11, las cuales fueron declaradas monumento nacional en 1958 y han sido sometidas a una restauración general en los años 80. Estas fueron construidas por Mies van der Rohe, Le Corbusier, Stam, Frank, Bourgeois, Scharoun, Behrens, Schneck y Oud.

En 1930 aparece el manifiesto “*Contra la cultura negra*” y “*En apoyo de la tradición alemana*” y se fundó el periódico “*Der Angriff*” (El Ataque), principal guía propagandística con la que se fustigó el liberalismo de la República de Weimar. A su vez, en Turingia, región de Alemania central, se le prohibió actuar a la célebre compañía de teatro berlinesa de Erwin Piscator, director de teatro y teórico de la escenografía, quien junto con George Grosz y otros participó en el movimiento Dadá en Berlín (1919). También la prohibición se extendió a Eisenstein, afamado director de cine y teatro soviético de origen judío y Georg Wilhelm Pabst, director de cine austriaco, otra importante figura del cine expresionista.

Alfred Rosenberg, arquitecto y portavoz del nacionalsocialismo, en 1927 fundó la “*Asociación Nacionalsocialista para la Cultura Alemana*”, que en 1929 pasaría a llamarse

“Kampfbund fur Deutsche Kultur” (Liga para la Defensa de la Cultura Alemana), la cual estaba constantemente reforzando políticas culturales (como las que relacionan al arte con la moral, el carácter heroico del artista, que, según él, se había perdido y desviado con los impresionistas). Más tarde, en 1933, Rosenberg publicaría *“Der mythos des s. 20. Jahrhunderts”* (El mito del s.20), donde defendía conceptos como superioridad aria, sangre pura, *volk*, etc. En 1938 Feistl-Rohmeder escribió un libro titulado *“Im terror des Kunstbolschewismus”* (Bajo el terror del bolchevismo artístico).⁴

2.1 Sobre el desprecio al Arte Moderno

En el año 1937, el Ministerio de Educación y Ciencia publicó un folleto del doctor Reinhold Krause donde se señalaba un abierto descrédito por las corrientes artísticas de vanguardia. Así lo revela explícitamente en una publicación: *“...el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y otros ismos son la flor ponzoñosa de una planta judeoparasitaria que ha echado raíces en suelo Alemán (...) sus productos son la prueba más contundente de que la cuestión judía necesita una solución radical...”*⁵ .

Este mismo año se organizó la *“Gran Exposición de Arte Alemán”* donde Hitler se refirió en su discurso a las artes contemporáneas de manera sumamente ofensiva: *“subnormales y deformes, mujeres que sólo inspiran asco, hombres que más bien parecen animales, niños que, de estar vivos, se considerarían malditos de Dios (...) no hay sitio para tales obras en este lugar...”*⁶ . La concepción que Hitler tenía del arte era sencilla. Para él, todo lo que proviniera de otro lugar que no fuera Alemania, estaba contaminado por el judaísmo. A su vez, el Internacionalismo era sinónimo de *“arte*

⁴ ADAM, Peter en “El arte del Tercer Reich”, página 32, Edición Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁵ Doctor Reinhold Krause, en Dr Rudolf Benze (Ed) *Rassische Erziehung als Unterrichtsgrundsatz*. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁶ HITLER, Adolf, en Munich, 18 julio 1937. Traducción inglesa en Norman Baynes. . En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

moderno". Por su parte, el Führer creía que el arte debía ser necesariamente el reflejo del ideal de nación, pues ello purificaría, en cierto modo, las mentalidades de la sociedad. Bajo ésta lógica, aceptaba como arte oficial (más allá de la calidad), la pintura bucólica que mostrara una vida utópica en el campo, alejado del ajetreo de la ciudad, o si no aceptaba las manifestaciones artísticas con influencias clásicas (como es el caso de la arquitectura y la escultura). Ambas corrientes siempre fueron asociadas al *volk* alemán: *"descubriremos y alentaremos a los artistas capaces de plasmar en el Estado Nacional Alemán la imperecedera impronta cultural de la raza alemana (...); esto es lo que al final, conducirá a un orden social en que los grandes valores eternos de un pueblo se reconocerán de modo visible, y que con claridad expresará su celo por la vida comunitaria y en consecuencia por la vida de los individuos (...) Todas las grandes creaciones culturales del hombre han surgido como hazañas creativas de la conciencia de una colectividad y, por consiguiente, en su origen y en la imagen que ofrecen son expresión del alma y de los ideales de colectividad"*⁷

A su vez, la idea de *Volk* databa de mucho tiempo. El concepto *Volkish* (nacional-racial) servía para restaurar los lazos con la tierra, idea postulada por los Románticos. Muchos creían que la *unificación alemana de Bismarck* era un tratado sólo político, pues culturalmente los alemanes seguían disociados. Así Hitler fortificó el *Mito del volk alemán*, capaz de materializar las aspiraciones de la masa.

Fritz Releer, pintor representativo del pensamiento nazi, fundó en 1899 la *"Asociación de pintores Die Scholle"* (El Suelo), que hacía un llamado a los artistas alemanes a volver a las raíces para volcarse en la tierra, como fundamento principal y continuar con el concepto de los alemanes como portadores de la *"raza pura"*.

⁷ HITLER, Adolf en el discurso del "Día del partido", Nuremberg, 11 septiembre de 1935, en Baynes 576. En: ADAM, Peter "El arte del Tercer Reich", Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

2.2 Las exposiciones del arte alemán

En 1937, Alemania considera una ruptura radical con su pasado, que toma su punto más álgido con la “*Gran Exposición del Arte Alemán*” de julio, en la ciudad de Munich con la última exhibición del “*Arte degenerado*”. Bajo la lógica hitleriana, el arte alemán se estaba consolidando. Fue así como Hitler ordenó a su arquitecto Paul Ludwig Troost que construyera una casa de arte alemán en Munich para reemplazar al Glaspalast que había ardido en 1931 junto a 3000 obras de arte aproximadamente. En la inauguración de un periódico nazi “*Hakenkreuzbanner*”, Hitler señaló el 10 de julio de 1938: “*que esta casa se dedique sólo al arte sano, a este arte que llevamos en la sangre, a un arte comprensible por el pueblo porque sólo el arte que el hombre de la calle puede entender es verdadero arte*”.

Para la exposición hubo un llamado a concurso público. Llegaron 1600 obras aproximadamente y se expusieron alrededor de 600. El criterio de la selección se basó en el gusto de Hitler y los jueces, sus más fieles amigos. “*el Führer quiere que el artista alemán salga de su aislamiento y se dirija al pueblo. Su primer paso es la selección del tema. Este ha de ser popular y comprensible, debe ser elegido según los ideales del nacionalsocialismo. Tiene que dejar traslucir su creencia en el ideal nórdico de belleza y racialmente puro*”⁸.

Sobre la convocatoria de artistas, Hitler insistía en temas heroicos: “*un simple paseo me ha demostrado que la selección se ha hecho basándose en los principios de claridad, verdad y profesionalidad (...) Lo heroico descuella. Los temas fundamentales son el obrero, el agricultor, el soldado. Los temas heroicos superan los sentimentales. (...) Las impresiones de la Gran Guerra, los paisajes alemanes, la vida campesina, el*

⁸ KIENER. Hans en KiDR, julio-agosto de 1937, pág 19. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

*ciudadano alemán en el trabajo (...) El Estado, sus actividades y personalidades. Tales son los nuevos temas que exigen expresión y estilos nuevos.*⁹

Tal como señaló el Doctor Wilhem Spael, importante crítico de arte nazi, los temas principales de la exposición fueron: el agricultor, el obrero, el soldado, la tierra, la pureza, etc. *“Hemos superado el impresionismo y el expresionismo, la nueva objetividad y demás etiquetas, y hemos conquistado el reino de las imágenes nítidas”*¹⁰

En la exposición, los cuadros se ordenaban temáticamente y las categorías eran: paisajes, temas florales, familias y vida rural; un arte sin mayores inquietudes ni problemáticas notorias. Los títulos se tornaron particularmente importantes pues reforzaban el carácter pedagogizante del arte oficial, convirtiendo a la obra de arte en un verdadero artículo de fe del credo nazi.

En 1942, Adolf Feulner, director del *Bayerisches Nationales Museum in Manchen*, explicitó que el *anhelo de terrenalidad* se había impregnado en las artes alemanas, dándole la espalda al nihilismo pesimista para regresar al mundo sencillo que representaba los ideales del pueblo.

En la *“Casa del arte Alemán”* se celebraron, posteriormente, ocho *“Grandes exposiciones”* entre 1937 y 1944. El número de visitas a los museos y galerías se incrementó de manera abismante. Esto, para Hitler, era la confirmación de una correcta política cultural que apuntaba mayormente a difundir el arte más que a crearlo. Para ello se promovió fuertemente la adquisición de libros de arte oficial, folletos, postales, etc. Los periódicos como *“Kunst und Volk”* publicaban sistemáticamente artículos sobre Alemania Medieval y las Sagas antiguas, vinculándolas con motivos del racismo nórdico.

⁹ SPAEL, Wilhem , “Grosse Deutsche Kunstausstellung”, 1937, Kölnische Volkszeitung, 22 julio 1937. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

¹⁰ WENDLAN, Winfried, “Nationalsozialistische Kulturpolitik” Deutsche Kultur-wacht, 1993, nº. 24, pág. 2. . En ADAM, Peter“ El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

Un hecho altamente significativo, que confirmaría la correcta dirección de las políticas culturales del Nacionalsocialismo, fue el fenómeno ocurrido con *“Die Kunst im Dritten Reich”*, la revista más importante del Tercer Reich, fundada en 1937 y dirigida por Alfred Rosenberg, principal teórico del arte nazi, donde escribían el arquitecto Werner Rittich, el historiador de arquitectura medieval, Walter Horn y Robert Scholz afamado actor. En principio la revista tiraba 8.000 ejemplares a circulación. Más tarde la cifra ascendió a 50.000, número significativo y decidor, sobre todo para los estándares de la época. En 1939 la revista pasó a llamarse *“Die Kunst im Deutsche”* (El arte en Alemania). En 1941 hubo más de 1000 exposiciones. El *“nuevo arte alemán”* se exponía incesantemente.

*“pues es incumbencia del Estado (...) impedir que un pueblo sucumba a la majadería espiritual (...) porque si este coincidiera realmente algún día con las ideas de todos, habría comenzado para la humanidad una de las transformaciones más preocupantes: la involución del cerebro humano”*¹¹

2.3 Sobre el “arte degenerado”

Para el Führer resultaba obvio que el arte contemporáneo era una especie de peste, la cual debía combatir abierta e insistentemente, desprestigiándolo en todo momento y lugar: *“el papel del arte no es revolcarse con fruición en la inmundicia, su misión nunca será reproducir la descomposición, dibujar cretinos para simbolizar la maternidad, pintar jorobados subnormales para representar la fuerza viril”* señaló con especial seguridad en el mitin del “Día del Partido” en 1935, cuando éste, junto a Goebbels, decidieron sacar todas obras de arte vanguardistas de los museos alemanes. En julio de 1937 organizaron una exposición que ejemplificaba – bajo el raciocinio nazi- el “Arte nauseabundo”: *“los conservadores de todos los museos públicos y privados y los encargados de las colecciones particulares están deshaciéndose de los más espeluznantes frutos de una humanidad degenerada y de una generación patológica de “artistas”* informó la revista *“Der SA-mann”* el 18 de septiembre de 1937. Una comisión dirigida por el pintor Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Reich, compuesta por los principales historiadores del arte, como Klaus Graff von Baudissin,

¹¹ HITLER, Adolf, “Mi lucha”, Editorial Latina Americana, México, 1960.

director del museo Folkwang de Essen, confiscó más de 5000 obras de arte procedente de colecciones públicas y privadas. Entre ellas habían obras de Emil Nolde, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Georges Braque, Marc Chagall, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Vasili Kandinsky, Henri Matisse, Piet Mondrian, Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Rouault entre otros.



Imagen 1: Catálogo de la Exposición "Arte Degenerado"
Fuente: www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2587



Imagen 2: Joseph Goebbels visita la exposición de "Arte Degenerado", en Munich en 1936.
Fuente: www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2587



Imagen 3: El Partido Nacional Socialista alemán inaugura en Munich una gran exposición de "Arte Degenerado" con aproximadamente 650 obras entre pinturas, esculturas y grabados, confiscadas de los principales museos del país. Se observa Adolf Hitler, Joseph Goebbels y Adolf Ziegler visitando la exposición. Fuente: www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2587

En cuanto al Museo de Dresde, el ayuntamiento de los cuadros de vanguardia permitió hacer una exposición rotulada *"Reflejos de la decadencia del arte"*. Los museos de Nuremberg y Dessau también inauguraron su *"Cámara de los horrores"*. Luego de estas muestras, Hitler procedió a quemar las obras el 20 de marzo de 1939. Se perdieron 1004 óleos y 3825 obras más, entre acuarelas y dibujos. Finalmente, la galería Fischer de Lucerna organizó una subasta con las obras restantes en junio de 1939.

2.4 El mito nórdico antes de la ascensión de Hitler

"La elevada civilización de los hindúes, persas, griegos y romanos fueron obras indoeuropeas reveladoras del espíritu creativo del norte (...), incluso hoy sentimos cierta afinidad con las civilizaciones del mismo origen racial. Las demás razas también

*levantaron civilizaciones, pero si observamos las civilizaciones de la antigua China, Babilonia, Aztecas e Incas, experimentamos algo distinto. Aunque también son grandes civilizaciones, nos resultan ajenas (...), no de nuestra raza; transmiten un espíritu diferente. Nunca alcanzan las elevadas cotas del Espíritu del norte.*¹²

Lo nórdico fue asociado siempre a la teoría del arte nazi. Para los nacionalsocialistas ellos eran portadores de un contenido espiritual determinado por la identidad sanguínea.

*“no nos cabe la menor duda que la creatividad cultural, desde el momento que es expresión más sensible de una inteligencia condicionada por la sangre, no puede comprenderla y mucho menos apreciarla. Los individuos y razas por cuyas venas no corre sangre del mismo origen.”*¹³

Sobre el espíritu nórdico, Romain Rolland, escritor francés nacido en Clamecy, Nièvre, ganador del premio Nobel de Literatura en 1915, intentó definir cómo éste se asociaba directamente al poder del “Gheist” (genio alemán): *“encontramos el espíritu alemán allí donde viven personas de idéntica sangre nórdica. Este parentesco comprende no sólo a las Eddas y las sagas nórdicas, sino también a la profunda sabiduría de los hindúes, y persas de la Antigüedad, y las obras de Grecia clásica (...) La obra gigantesca de Lutero, Kant, Fichte, Durero, Goethe, Schiller, Beethoveen, Mozart, Federico II, Bismarck y Hitler, por mencionar sólo algunos nombres de la larga lista de grandes intelectos alemanes que conjuntamente han elevado lo germánico hasta lo alemán.”*¹⁴.

¹² Programa de las SS (unidades de defensa). SS Mann und Blutfrage, publicado por el departamento de formación de las SS. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

¹³ HITLER, Adolf, en el discurso del “Día de la Cultura”, 1938, en Frankfurter 8 septiembre 1938. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

¹⁴ Germanentum in Deutschtum, En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

“¿A qué llamamos “germánico”? A la emanación del alma, al mito nórdico, a la fe en el cielo estrellado que nos cubre y en la ley eterna que mora en nosotros. Germánico quiere decir supremos valores morales, conocimiento profundo de un destino trágico, afirmación exultante de un renacimiento. Ser germánico quiere decir sumergirse en la propia alma para escuchar la voz interior”¹⁵

La inmersión de Alemania en el nazismo había comenzado antes de que Hitler llegara al poder. *“lo alemán sin duda es más bello que ninguna otra cosa”* dijo Richard Wagner en una de las tantas cartas que escribió a Nietzsche. En 1912, Hermann Burte, el escritor, publicó una novela *“Wiltferber der Ewige Deutsche”* (Wiltferber, El alemán eterno), donde el protagonista iba en busca de sus raíces germanas, construyendo un mundo utópico basado en la vida campesina. La novela tuvo un éxito insospechado. En 1923, el jurista Willibald Hentschel, científico natural, escritor y promotor de la fantasía utópica de los planes de mejoramiento racial propuso la fundación de una colonia alemana racialmente pura, que actuara como *“criadero”* donde los hombres racialmente puros y fuertes fecundaran a mujeres meticulosamente seleccionadas para crear una raza de élite. A su vez, la revista *“Die Sonne Monatschrift für Nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung”* (El Sol, revista mensual de filosofía y modo de vida nórdicos) que se publicaba alrededor de los años 20, solía contener artículos sobre arte y raza, que ensalzaban figuras como Miguel Ángel, el Superhombre de Nietzsche, Fausto de Goethe, etc., considerados gigantes del alma nórdica. A todo se le quería dar un valor eterno. Alfred Rosenberg señaló que *“de la india aria (indoeuropa) procede la metafísica, de la Grecia clásica la belleza, de Roma el arte de gobernar, y de Germania la obra humana más elevada que existe”¹⁶*.

¹⁵ GROSSHANS, Karl *“Romain Rolland und der Germanische Geist”*, Tesis doctoral, Universidad de Federico Guillermo, Berlín, 17 de febrero de 1937, página 13. En ADAM, Peter *“El arte del Tercer Reich”*, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

¹⁶ ROSENBERG, Alfred, *“Der Mythos des 20. Jahrhunderts”*, Munich, 1933, página 290. En ADAM, Peter *“El arte del Tercer Reich”*, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

El mundo heleno interpretaba un florecimiento de la civilización aria, lo mismo ocurrió con el Romanticismo, ya que éstos habían buscado inspiración y orientaciones en Grecia y la Edad Media; sin embargo, la mayoría de los nacionalsocialistas rechazaban el arte gótico por encontrarlo exagerado y oscuro. Paul Schultze–Naumburg, arquitecto y pintor, miembro del Consejo Nacionalsocialista para-gubernamentales de propaganda (unidad denominada Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure, más conocida como KDAI), lo consideraba extremadamente decadente, propio de la cultura judeocristiana.

Por su parte, para Friedrich Gilly y Carl Friedrich Schinkel (artífices del clasicismo prusiano decimonónico), era, sin lugar a dudas, la expresión de un arte alemán enraizado en la Antigüedad Clásica. Para Adolf Hitler, los edificios de Schinkel, la Acrópolis de Atenas y la Cancillería del Reich (construida por Albert Speer, otro arquitecto fundamental del Tercer Reich) formaban parte de una tradición ininterrumpida. Del siglo XIX seleccionaron algunos cuadros costumbristas, haciendo absoluto caso omiso a cualquier producción neogótica.

El arte se consideraba esencial en la formación e instalación del Tercer Reich, pues por medio de éste se podía demostrar la visión de un *“hombre nuevo”*, tal como lo sugiere el mismo Adolf Hitler: *“El Estado moderno ha emprendido una cruzada cultural y quiere ejercer su dominio contra las artes. Ello significa que el pintor, el escultor, el poeta y el músico deben comprometerse. Sus obras deben servir al pueblo”*.¹⁷ Los doce años que estuvo el partido nacionalsocialista a cargo de Alemania significaron al país un período artístico productivo en términos de número, ya sea en obras arquitectónicas como plásticas y gráficas.

Casi todo el arte oficial creado en la época nazi está actualmente a cargo del Ministerio de Defensa de Estados Unidos, quienes decidieron que no devolverían ninguna obra alemana que tuviera un mensaje nazi explícito ni mucho menos la inclusión de la svástica. El Estado Norteamericano tiene guardadas alrededor de 800 obras en una

¹⁷ EBERLEIN, Ludwig, “Der Kulturelle Auftrag”, Das Reich, 31 de enero de 1933. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

cámara de Washington, custodiada constantemente por el ejército. De las 586 que permanecen en custodia del gobierno de Estados Unidos, 327 fueron guardados porque eran abiertamente nazis, mientras que el resto de obras devueltas cumplían con propósitos históricos y educativos.

En 1950 se le devolvió a Alemania 1690 obras de arte consideradas “*neutras*” y en 1986 la suma ascendió a 6255. Estas obras permanecen recluidas en la aduana de Munich, obras que dependen del Ministerio de Hacienda alemán. Estas se conservan actualmente en el Museo del Ejército de Ingolstadt, pero tampoco pueden verse. El director del museo, Ernst Aichner, intentó exponerlas, pero el Ministerio de Hacienda frenó su iniciativa, argumentando que la aberrada herencia nazi debía mantenerse restringida y fuera del alcance de la opinión pública.

La cultura adquirió entonces, un sentido revelador; *“El arte es una noble misión. Los elegidos por el destino (Vorsehung) para dar expresión al alma de un pueblo, para que éste hable mediante la piedra o se manifieste con sonidos, viven poseídos por una fuerza suprema, soberana y omnipresente. Se entienda o no, se expresarán en un lenguaje articulado. Y sufrirán penalidades sin cuento para no ser desleales a la estrella que les guía desde su propio interior”*¹⁸. La obligación y deber del arte en el Tercer Reich era imponer una filosofía nazi que partiera desde lo “*ornamental*”, para encauzar la mirada de la ciudadanía. *“...el arte ha sido siempre la expresión de una experiencia ideológica y religiosa y al mismo tiempo la expresión de una voluntad política...”*¹⁹.

Poco después de la ascensión de Hitler al poder, éste delineó los objetivos del nuevo gobierno, que consistían en llevar a cabo una purga moral imperiosa que debía

¹⁸HITLER, Adolf, discurso del “Día del partido”, Nuremberg, 1933. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

¹⁹ HITLER, Adolf, Nurember, 11 Septiembre, reproducido por DAZ (Deutsche Allegemeine Zeitung). En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

purificar la vida pública y el sistema educativo, como también los medios de comunicación masiva. Era el caso de la radio, la prensa y el cine. Todos ellos debían aliarse con el Estado y apelar a un mismo fin político.

Tanto énfasis en el arte puso Hitler en su gobierno, que cada año de su mandato celebraba la *“Gran exposición de arte alemán”* en Munich, principal centro político y cultural. Este aprovechaba la ocasión para pronunciar sus políticas culturales. Hitler se sentía obligado, en consonancia de la *“voluntad eterna”* que rige el universo, a estimular el triunfo de los mejores y más fuertes y a exigir la sumisión de los peores y más débiles, tomando como ejemplo la Época Antigua, señalando constantemente que ésta era la real antecesora del arte alemán: *“la lucha actual comporta objetivos muy grandes, pues la cultura que hoy combate por su existencia es una cultura milenaria que abarca tanto lo griego como lo alemán”*²⁰.

2.5 Arte bajo el mandato del Führer

Para el partido nacionalsocialista, la única justificación del arte radicaba en la colectividad como vehículo para una revolución del pensamiento. Este debía subyugar el pensamiento individual que gobernaba en ese entonces, para dar paso al pensamiento social que proporcionaría posibilidades expresivas más puras y fieles al bien común.

La revolución nazi era política y cultural; *“...ninguna época puede afirmar que se haya eximido de la obligación de fomentar el arte, pues si lo hiciera perdería no sólo la capacidad para comprender y experimentar el arte (...); el artista creativo educa y perfecciona con sus obras el juicio estético nacional...”*²¹.

²⁰ HITLER, Adolf , “Mi lucha”, Editorial Latina Americana, México, 1960

²¹ HITLER, Adolf, discurso del “Día del partido”, 11 de Septiembre, Nuremberg, 1935. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

Hitler siempre asoció el arte a una función nacional y pedagógica, asumiendo que con esto el pueblo sanaría su mente y su cuerpo: *“la época actual está creando un modelo humano de nuevo cuño. Hombres y mujeres serán más sanos y fuertes, habrá sentimientos vitales distintos y una manera diletante de gozar la vida. Nunca estuvo la humanidad tan cerca del mundo antiguo como en nuestros días en lo que afecta a las normas exteriores del talante espiritual...”*²²

El sello nazi se introdujo en la amplia mayoría de las pinturas, edificios, esculturas, películas, juguetes, carteles municipales, etc. La infiltración ideológica fue incesante.

2.6. La Práctica de la ideología Nacionalsocialista

En 1938 se fundó el Partido Obrero Alemán Nacionalsocialista. Hitler adhirió un año después. Ahí conoció a Alfred Rosenberg, (político colaborador del Führer, quien defendió las ideas de la pureza racial y fue uno de los principales teóricos al respecto), Dietrich Eckart, (político e ideólogo alemán, célebre por su participación en los inicios del Partido Nacionalsocialista), Rudolf Hess, (quien fuera en 1925 secretario político de Hitler. Al ascender Hitler al poder como *Führer*, fue designado jefe del partido nazi y Ministro de Estado, ocupando casi todas las carteras, excepto de guerra y política exterior, donde se convirtió en uno de los principales en la jerarquía interna del partido). Más tarde organizó los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 y mantuvo una estrecha amistad con Leni Riefenstahl. Hitler también conoció a Hermann Goring, destacado político y militar alemán, miembro y figura prominente del Partido Nacionalsocialista. El Führer se hizo cargo de la propaganda del Partido, organizando las primeras concentraciones masivas, dedicando la mayoría de su tiempo a buscar adherentes. Para el año 1924, Hitler había salido de la cárcel, tras el golpe fallido de 1923, donde escribió *“Mein Kampf”*, su principal publicación donde expone sustanciales ideas de corte racista y fascista.

La *Gran Depresión* abatió a Alemania más que a otros países. Hitler supo instigar y levantar el ánimo de su pueblo, albergando odio hacia los países que en el Tratado de

²² HITLER, Adolf en Munich, 18 Julio de 1937, Baynes. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

Versalles le habían arrebatado sus colonias. Es así como, en 1931, el Partido nazi era el segundo partido más grande de Alemania y Hitler su político más poderoso, quien, en 1933 asumiera el poder. Con ello, el rostro cultural de Alemania se transformaría el 10 de mayo, día donde se iniciaron las quemaduras masivas de libros considerados no arios y con influencias judías.



Imagen 4: La quema de libros nazi el 10 de mayo de 1933, perpetrada por el régimen nacionalsocialista. Se calcula que sólo en Berlín, los nazis quemaron esa noche 20.000 publicaciones de filósofos, científicos, poetas, escritores. Sus nombres pasaron a integrar las "listas negras". Muchos de ellos fueron asesinados, arrestados o enviados al exilio. Fuente: www.dwworld.de/image/0,,859641_1,00.jpg

Goebbels afirmó para entonces que *“el imperialismo judío llegaba a su fin, de las cenizas surgirá un espíritu nuevo”*. Entre los libros quemados figuran autores como: Sigmund Freud, Heinrich Mann, escritor alemán que destacó por sus novelas de temática social cuyos ataques contra la sociedad cada vez más autoritaria y militarista, Karl Marx, Kurt Tucholsky, periodista y escritor alemán. Así se elaboró una lista negra con aproximadamente 50 autores. Entre ellos: Carl von Ossietzky, miembro de la sociedad pacifista quien comenzó a colaborar en diversos periódicos del mismo tipo. Fue subdirector del diario *Volkszeitung* en Berlín, y en 1927 comenzó a dirigir el semanario izquierdista *Die Weltbühne*, que defendió el desarme y la paz internacional. Erich Maria Remarque, escritor alemán, Thomas Mann, uno de los escritores más importantes de su generación, quien tuvo que nacionalizarse estadounidense, Ricarda Huch, novelista e historiadora alemana, Alfred Döblin, médico y novelista alemán expresionista. Arrancaron del país Stefan Zweig, escritor muy popular durante las décadas de 1920 y 1930, Arnold Zweig, escritor alemán antimilitarista e influyente portavoz del sionismo, Franz Werfel, novelista, dramaturgo y poeta austro-checo. Jacob Wassermann, novelista y ensayista alemán autodidacta, Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX, creador del Teatro Épico, entre muchos.

A penas los nazis llegaron al poder, sustituyeron a los directores de las principales galerías y museos de Berlín, Essen, Mannheim y Colonia. Estos fueron reemplazados por personas de confianza del Führer, tomando sus puestos los principales gestores culturales vinculados al partido nacionalsocialista; Alfred Rosenberg, al igual que Klaus Baudissin, doctor en filosofía y comandante de las S.S.

Willi Baumeister, Kurt Hölzer, Max Beckmann, Paul Klee y Otto Dix fueron expulsados de sus cargos docentes. Rápidamente la vida intelectual se fue empobreciendo de manera sorprendente. La producción de libros se redujo en 30%, mientras que las revistas y periódicos a la mitad. En 1933 se fundó la *Reichskulturkammer* (Cámara de Cultura del Reich), institución que dirigía la producción artística alemana. Esta se dividía en: departamento de cine, artes visuales, música, arquitectura y literatura. Todo ello dirigido por Goebbels, quien garantizaba que las artes obedecieran a la ideología nazi: *“así como la jefatura del Estado necesita dirigir políticamente otras esferas de la vida nacional, aquí también lo necesita. Ello no quiere decir que la política no deba inmiscuirse en las funciones intrínsecas del arte (...), sólo que el Estado ha de regular y organizar su esplendoroso comienzo y su compromiso incondicional”*²³ señaló para entonces, ante el “Congreso Anual de la Cámara de Cultura del Reich” en 1937.

Entonces, bajo este nuevo orden, el artista pasa a ser figura pública con responsabilidades específicas en pro de la ideología nacionalsocialista: *“el artista no puede permanecer aislado de su pueblo; antes bien, debe fortalecer sus obras, el instinto certero y sano de un pueblo”*²⁴

²³ GOEBBELS, Joseph, ante el Congreso anual de la cámara de Cultura del Reich y la organización “Fuerza Mediante la Alegría”, Berlín, 26 de noviembre de 1937. En Hans volz (ed.), *Von der Grossmacht zur Weltmacht*, Berlín, 1938, pág. 416-426, trad. inglesa en Mosse, cit., págs. 153-154. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

²⁴ HITLER, Adolf en Nuremberg; enVB, 9 de septiembre de 1937.

“No ha habido en toda la historia de Alemania una época que nos haya encargado una misión tan elevada en todas las esferas y en completa libertad como la que Alemania de hoy nos confía. La esencia de la libertad es la voluntad de ser libre. El incontenible ascenso de Alemania contrasta con la absoluta quietud de los países liberales. Es como una tempestad sublime que agitará a la totalidad del pueblo alemán. Despierta todas las fuerzas espirituales e intelectuales. Una voluntad de vivir tan absoluta significa cultura, cultura en su sentido más elevado, al margen del estilo en que se exprese”²⁵

En 1933, la Unión estudiantil nacionalsocialista reaccionó en contra del oficialismo, reclamando que se apoyase y fomentase el expresionismo nórdico, exigencia que Goebbels tomó de buena manera. Los estudiantes de la Universidad de Berlín defendían a grupos como *Der Blaue Reiter* y *Die Brücke*, directamente ligados a las vanguardias. Ante esto Hitler reaccionó censurando cualquier muestra de apertura hacia las vanguardias: *“no permitiremos que esos charlatanes mediocres entren en nuestras esferas artísticas aunque se arrepientan (...); los representantes de la decadencia no deben convertirse, bajo ningún concepto, en portavoces del futuro. Este es nuestro Estado, no el suyo, y no permitiremos que lo ensucien”²⁶*. Bajo esta lógica se expulsó más tarde a Emil Nolde, destacado pintor expresionista, sumamente influyente en la escena artística global, aunque, aún así, hubo algunas galerías que se atrevieron a desafiar la censura de Hitler accediendo a mostrar obras de Lyonel Feininger y Schmidt-Rottluff, acallando la inquietud del Ministro Goebbels. La revista especializada en arte *Die Kunstammer* señaló: *“Los hombres como Nolde y Barlach suscitan ruidosas polémicas: Unos pintores nacionalsocialistas quieren excluirlos de nuestro arte futuro, otros lo elogian por todo lo alto. Trataremos por tanto de formular un juicio libre de posturas subjetivas acerca del estilo que corresponda al pensamiento nacionalsocialista. Durante siglos (...), el artista nórdico se ha caracterizado siempre por un ideal concreto de belleza. Ningún*

²⁵ WALDSCHUMIDT, Arnold, en *Blater der Kameradschaft deutscher Künstler*, edición especial con motivo del cumpleaños de Hitler. 20 abril 1933, pág. 32. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

²⁶ HITLER, Adolf, 1 de septiembre de 1933

lugar como la Hélade para apreciar este ideal natural y poderoso que impregnó igualmente la producción de Tiziano, Palma el viejo, Giorgione y Botticelli, que pintaba manchas como Gretchen. Este ideal vive en Holbein, en el cantar de los Nibelungos y en la Dorotea de Goethe. Es palpable en el rostro de Pericles y en la estatua ecuestre de la catedral de Bamberg”²⁷

En 1934, luego de las reiteradas acusaciones de que el Tercer Reich censuraba a los artistas por tener un gusto sumamente sesgado y retrógrado, Goebbels, Ministro de Propaganda y Cultura señaló: *“los nacionalsocialistas no somos antimodernos; somos vehículo de una modernidad nueva, no sólo en asuntos políticos y sociales, sino también en las esferas artísticas e intelectuales. Ser moderno significa ser fiel al espíritu de la época (Zeitgeist) tampoco para el arte cabe hablar de otra modernidad”²⁸.*

2.7 La reorganización interna de las Instituciones Artísticas en la Alemania nazi

“la historia artística alemana ha alcanzado siempre sus más altas cotas en las épocas en que el arte ha sabido expresar las más altas aspiraciones de su pueblo. En los primeros tiempos, en los poemas sobre héroes y dioses; en la edad media, en nuestras catedrales; posteriormente en la música y la poesía. El espíritu alemán fue una llama gigantesca que iluminó todos los campos del arte durante los últimos 150 años, pero estuvo a punto de apagarse a principios del siglo presente (...). Desde entonces, el arte oficialmente reconocido se ha dedicado en exclusiva a jugar con formas vacuas o a representar un mundo deforme, habitado por abortos y subnormales. El arte fomentado por las academias y los museos se situaba con soberbia por encima del pueblo llano, que no lo comprendía. Era un arte para las minorías, para los intelectuales y los marchantes.

²⁷ ROSENBERG Alfred, en VB, 7 de julio de 1933. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

²⁸ GOEBBELS, Joseph, 10 junio 1934. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

*El arte no tenía valor, solo precio. Ya no era la divinidad amiga que nos cura y nos bendice, sino una prostituta.”*²⁹

La Academia Prusiana de Berlín, institución artística más importante de Alemania, fue uno de los principales blancos de las políticas nacionalsocialistas y Goebbels rápidamente se encargó de reorganizar las jefaturas y liderazgos dentro de ésta. En mayo de 1933 el Presidente de la Academia, el pintor judío Max Liebermann señaló: *“Durante toda mi vida me he esforzado por servir al arte alemán. Estoy convencido de que el arte no tiene nada que ver con la política ni con los orígenes personales. Como esta convicción carece ahora de vigencia, ya no puedo pertenecer a la Academia Prusiana, de la que he sido miembro durante más de 30 años y presidente durante 12”*.³⁰ La prensa oficialista se refirió al hecho, indicando que las ideas de Liebermann sobre el artista aislado del *Volkstum* (es decir, vida y costumbres nacionales) no son válidas, pues para ellos no se puede separar la condición del artista con su origen.

A fines de 1933, la Academia quedó vaciada de todo artista de vanguardia. Para reemplazar esos puestos se escogieron a 53 hombres leales del partido nazi, entre los que figuraban los arquitectos predilectos del Führer: Roderich Fick, Hermann Giesler y Albert Speer, y los artistas siervos del Estado nazi: Arno Broker, Josef Thorak, Richard Scherbe y Werner Peiner.

El vicepresidente de la Academia, el escultor August Graus y el secretario del departamento de música manifestaron su opinión: *“como representantes de los departamentos de Artes Visuales y Música, somos conscientes de nuestra*

²⁹ BUHLER, Hans Adolf, “Zum Geleit”, *Das Bild*, 1934, página 1. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

³⁰ LIEBERMANN, Max, en *Centralvereins Zeitung*, 11 mayo de 1933. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

*responsabilidad ante el pueblo y el Estado y aguardamos el día en que todos los alemanes nos agrupemos unidos detrás de nuestro Führer”*³¹

Robert Scholz, destacado crítico de arte del Gobierno Nacionalsocialista escribió en la revista oficialista *Deutsche Kultur-Wacht*: “que Paul Klee y Edwin Schaff hayan sido expulsados de las academias de Berlín y Dusseldorf por nuestro Ministro de Cultura es un paso importante hacia la liberación después de los catorce años que el arte alemán ha pasado en las mazmorras de los elementos extranjeros. ¿Quiénes eran estos falsos dioses? ¿Cómo pudieron influir en la vida artística de Alemania? Eran renegados que habían aprendido de los secretos del arte y obtenido su cultura “superior” en las cafeterías de Montmartre. Se convirtieron en dictadores despiadados en cuestión de gustos...vivían en París, en la morbosa atmósfera de estos vernáculos bohemios que creen la flor y nata de la espiritualidad (...). Los Hofer, Moll y compañía han traído a Alemania el veneno del nihilismo artístico (...). Como los Hofer, los Klee y los Moll eran incapaces de crear un arte verdadero, dieron la vuelta a las normas establecidas, y patentaron el expresionismo y el cubismo, y cuando los franceses no les hacían todo el caso que ellos querían, se dedicaron a expoliar el arte salvaje de los negros. Para las generaciones futuras, haber pensado alguna vez que Paul Klee era un gran pintor será indicio de traición espiritual. (...) No rechazamos a los modernos porque sean modernos, sino porque son espiritualmente nocivos.”³²

Con estas políticas artísticas se canceló una exposición sobre “Cien años de pintura Belga”, muestra dedicada a *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Con este gesto se terminaba de cerrar la “Sección de Arte Moderno”. En abril de 1933, los nacionalsocialistas organizaron una exposición itinerante dedicada a la “Pintura alemana” en Braunschweig. Alfred Rosenberg, en 1934, dio la bienvenida a 200 obras de arte, entre cuadros y esculturas llenos de mensajes nazi con temática *volkish*. En Munich hubo

³¹ Carta de Kraus y Schumann, 3 noviembre de 1933. En Joseph Wolf (ed.), “Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gutersloh”, 1963. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

³² SCHOLZ, Robert, en “Deutsche Kultur-Wacht”, 1933, nº 10 pág. 5. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

muchas exposiciones con nombres alusivos a la nación bucólica y pura, como *“Sangre y Tierra”*, *“Tierra alemana, hombre alemán”*, *“Agricultor alemán, tierra alemana”*, etc. La insistencia por remarcar los principios nazis, asociados a la tierra, la pureza racial, el trabajo duro, etc., se vio extremadamente reforzada de manera sistemática y eficiente dentro del imaginario colectivo.

Entre 1933 y 1937, la *Neue Pinakothek* de Munich expuso periódicamente pinturas *dignas del nuevo Estado*, incluyendo a pintores como Wilhelm Leibl, cultivador del género de los retratos y de la vida campesina, con claras influencias realistas y Hans Thoma, pintor naturalista, mayormente reconocido por sus paisajes y retratos. Ambos artistas encajaban a la perfección bajo el orden establecido por el Nacionalsocialismo, pensamiento aclarado por Kurt Kart en 1933, historiador del arte, quien declaró: *“el artista no debe mantenerse al margen de la tierra y la sangre”*.

Revistas como *Die Volkische Kunst* (Arte Internacional) y *Kunst und Volk* (Arte y Pueblo) anunciaban constantemente estas políticas artísticas, formando cierta tendencia en los gustos de la masa alemana:

*“No basta con descolgar unas cuantas pinturas ‘peligrosas’. Debemos reforzar el principio de la indiferencia y dar al pueblo un arte popular auténtico (...); nuestros museos tienen que volver a ser museos para el pueblo. Lugares de conciencia racial y nacional, no lugares para analizar valores comerciales. Nunca más lugares donde tenga cabida el virus de la decadencia”*³³ señaló Otto Klein en 1934.

En septiembre de 1936, después de los Juegos Olímpicos, Adolf Hitler pronunció un discurso en Nuremberg anunciando que haría una rigurosa limpieza en las artes, además de anular la crítica y teoría de las artes, mientras que en el extranjero se manifestaban las protestas contra estas determinaciones brutales del Tercer Reich. Goebbels, en 1937, se defendió ante la Cámara de Cultura: *“La abolición de la crítica (...)”*

³³ KLEIN, Otto “Das Deutsche Volksmuseum”, *Deutsches Volkstum*, 1934, pág. 942. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

*estaba directamente relacionada con el saneamiento y coordinación de nuestra vida cultural. La crítica era responsable, en buena medida, del fenómeno de la degeneración artística. En términos generales había sido ella la forjadora de las tendencias y los ismos. No valoraba la evolución artística desde el punto de vista de la salud y el instinto (...) sino, desde la vacua perspectiva de las abstracciones intelectuales. El pueblo siempre quedaba al margen (...). Pero es ahora el pueblo quien ejerce la crítica y con su participación o absentismo se pronuncia con claridad a propósito de sus poetas, sus pintores, sus compositores y sus actores.*³⁴

En 1937 se define la “Victoria definitiva del arte alemán” sobre el arte de vanguardia. Éste hecho se plasmó en las dos grandes exposiciones que se celebraron: “Arte Degenerado” y “La Primera Gran Exposición del Arte Alemán” y ambas reflejan la inclinación del credo artístico del nacionalsocialismo, una vez más, subrayando dos aparentes “polos”, compuestos por el arte bueno y el malo, contraponiendo ambas escuelas para glorificar el arte del Tercer Reich, que descalificó y desprestigió a las vanguardias hasta el agotamiento.

2.8 La Escultura en el Tercer Reich

En la “Primera Gran Exposición del arte Alemán” se presentaron 200 esculturas. Luego los números aumentaron el año siguiente a 440, y así, el ascenso fue impresionante. La escultura se posicionaba, quitándole en parte el protagonismo a la pintura. Ello debido, en parte, a la desilusión general que tuvo Hitler por la calidad de las obras de arte oficiales, pues si bien satisfacían su inquietud propagandística, no compensaban sus expectativas creativas. Además, la escultura permitía *materializar* la obsesión nazi por la raza y la supuesta superioridad biológica y anatómica. Los nacionalsocialistas concedían gran importancia a la escultura, pues querían tomar ésta como estandarte para enseñar su doctrina al resto del mundo. Muchas de las obras

³⁴ GOEBBELS, Joseph en Berlín, 26 de noviembre de 1937, traducción inglesa en Mosse, pág. 134. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

mostradas en los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín fueron esculturas, a modo de llamar la atención del público extranjero.

La escultura decimonónica había glorificado el nacionalsocialismo y sus valores tradicionales como el honor, la pureza racial, la valentía, el trabajo, entre otros, inspirada mayormente en modelos de la antigüedad.

Las raíces comunes con Grecia y los vínculos del pasado constituían el principal argumento de los historiadores del arte y políticos para pregonar libremente la idea de un *“arte alemán eterno”*. *“Nuestra época puede ser griega otra vez” (...)* en este momento, cuando Alemania se desembaraza de milenarias influencias extranjeras y vuelve a las formas puras, surgen obras que, en los casos más nobles y maduros, son comparables a las de Grecia (...), el ideal de belleza no perecerá mientras haya personas de la misma raza y carácter (...). La raza que traza el curso de la vida entera de un pueblo también contemplará las artes con ojos distintos (...) Toda la época políticamente heroica tiende un puente hacia un pasado igualmente heroico. Griegos y romanos estarán más cerca que nunca de los alemanes porque sus raíces se hunden en la raza”. Hitler, discurso del “Día del Partido”, Nuremberg.

El espíritu de las Olimpiadas se identificó con el carácter alemán y el orden de los antiguos se transformó en el baluarte de las exposiciones de esculturas griegas que se titulaban *“Los deportes helenos”*, *“Olimpiada y el espíritu alemán”*, así como la posición de arte olímpico de 1936 en Berlín. El lazo entre arte y deporte se vio más estrecho que nunca, cuando se inauguró un curso especial para los artistas en la Academia Oficial de gimnasia para que los artistas se familiarizaran con el cuerpo de los atletas mientras ellos se ejercitaban.

“El Discóbolo” de Mirón pasó a ser el símbolo de fuerza para la nación entera. Los atletas que Kolbe, Karl Albiker, Arno Broker y Josef Thorak esculpieron para el Estadio Olímpico eran sólo desnudos. *“Los artistas que esculpen luchadores no quieren reproducir*

un ejemplo de su forma de lucha, sino expresar la fortaleza humana y la fortaleza combativa”³⁵

“La nueva generación, endurecida por el ejercicio y el deporte, sabe más del cuerpo humano que la anterior. Un joven sano, al contemplar la obra de Kolbe, o Breker, o la pareja abrazada de Thorak, no piensa en la cargada atmósfera de estudio, en los retratos del ‘artista y su modelo’, típicos del siglo pasado. Sabe que para crear tales esculturas hace falta un profundo conocimiento del cuerpo” escribió el historiador del arte nazi Kurt Lothar Tank para un diario oficialista. El ideal clásico de Adolf Hildebrand en “*El problema de la forma en las artes visuales*” de 1893, tuvo gran influencia en sus contemporáneos. Adolf Wamper, Willy Meller, Kurt Schmid-Ehmen, Anton Granel, fueron reclutados por el nacionalsocialismo. Los nazis rechazaron obras de Rudolf Belling, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck por poseer aires de vanguardia. Muchos de los escultores que eran ya reconocidos, antes de la ascensión de Hitler al gobierno, como Fritz Klimsch, Georg Kolbe, Richard Scheibe, tomaron un camino hacia la escultura monumental-heroica.



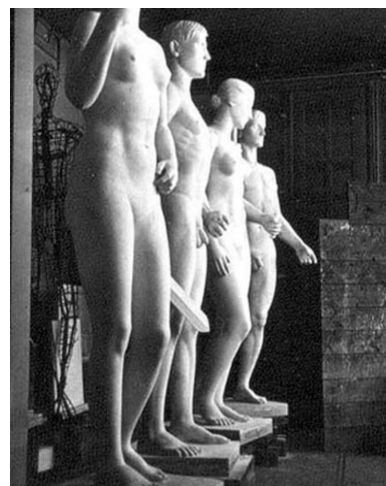
Imagen 5: Adolf Wamper junto a una escultura encargada por el Tercer Reich.

Fuente: www.meaus.com/93-adolf-wamper.htm

Imagen 6: *Die Nackten und die Schönen*, Kurt Schmid-Ehmen

De la colección de Adolf Hitler

Fuente: © Schmid-Ehmen-Archive / Marco-VG, Bonn
www.artnet.d



³⁵ “Olympische Rundschau”, abril 1939. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

2.9 Hitler y la Arquitectura

“el destino se lo ha dado todo al pueblo alemán en la persona de un solo hombre. No sólo es un genio en política y arte militar. No sólo es el primer trabajador y economista entre los suyos, sino que además es un artista, y ésta es posiblemente su mayor fuerza. Nació del arte este poderoso creador de grandes edificios, se consagró del arte, en particular la arquitectura, y hoy es además el constructor del Reich”³⁶

Es bien sabido que Hitler se autodenominaba el arquitecto de la nación. Solía dibujar fachadas de edificios y columnas, siempre con un estilo monumental y pomposo. Sus proyectos estaban inspirados en la Basílica de San Pedro, el Parlamento de Londres y el Panteón, pues quería que sus creaciones se asociaran a construcciones históricas. Señalaba incesantemente que la arquitectura era la madre de las artes, ya que era la más poderosa e imponente y se instalaba en la ciudad como parte de la vida diaria. *“no olvidemos que hoy inauguramos obras cuya importancia permanecerá, no ya durante décadas, sino durante siglos”³⁷* .

Sus principales arquitectos eran: Paul Ludwig Troost, Albert Speer, Hermann Geisler y Fritz Todl. El desempeño de la arquitectura en el Tercer Reich nunca decepcionó al Führer, pues creía que sus arquitectos habían comprendido a cabalidad su concepción estética. Creía, además, que la ciudad y sus nuevos avances urbanísticos podían unificar al pueblo con una imagen firme, de la que brotaba la autoridad de Hitler en todo momento.

³⁶ Periódico Hakenkreuzbanner, 10 de junio 1938. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

³⁷ HITLER, Adolf en Munich, 22 de enero de 1938. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

“el programa arquitectónico urbanístico es un antídoto contra el complejo de inferioridad del pueblo alemán” (...); nuestros enemigos y nuestros seguidores deben saber que tales edificios fortalecen nuestra autoridad”³⁸

Las ideas de la arquitectura nazi eran contradictorias. El partido no censuró hasta 1930 los proyectos de Walter Gropius, fundador de la Bauhaus y Miles van der Rohe. La arquitectura del Tercer Reich, en resumidas cuentas, imitaba la forma y contenido del pasado, puesto que las dos tendencias dominantes en las creaciones arquitectónicas fueron el clasicismo y el monumentalismo como lenguaje de poder. Los edificios tenían que ser representaciones de simbolismo, que la piedra omnipresente señalaba continuamente.

“toda época grandiosa se manifiesta por medio de sus construcciones. Ellas expresan los sentimientos de quienes viven en un período de grandeza, pues sus palabras son más contundentes que los pensamientos humanos, es la palabra convertida en piedra.”³⁹

2.10 La visualización de la ideología Nacionalsocialista

2.10.1 El arte para persuadir al pueblo

Tras librarse en cierta medida de las presiones de los enemigos, el arte nazi puso especial énfasis en el cultivo del *arte de la seducción*. Se presentaban ante el pueblo como personas integrales y fuertemente preparadas intelectualmente. Tenían la necesidad imperiosa de llevar el arte al *Volk*. En 1934 se fundó una Sección Ministerial de Artes Visuales, cuyo principal objetivo era construir un *punto entre el artista y el obrero*. Esta sección organizó más de 120 exposiciones en fábricas, acompañadas por grandes

³⁸ HITLER, Adolf en Nuremberg, 9 de septiembre de 1935. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

³⁹ HITLER, Adolf, en Munich, 22 de enero de 1938. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

orquestas que interpretaban obras de Beethoven, Brahms y Bruckner y a su vez prohibían música de Mendelssohn, porque era judío. En 1937 estas muestras itinerantes llegaron a 743. Estos actos culturales tenían un marcado matiz pedagogizante con la clase obrera. El mismo año, la administración creó el departamento *Schönheit der Arbeit* (Belleza del Trabajo), dirigido por el arquitecto Albert Speer. Su misión era embellecer los talleres y fábricas pequeñas para acercar el arte a los trabajadores, para así dar una buena impresión de Hitler, quien por medio de estas medidas se acercaba a la nación. Para reforzar esta política, el Tercer Reich enviaba cargamentos de libros, acompañados por parafernalias giras de colectivos de teatro, conciliando a la ciudadanía y ubicando al arte en un espacio unificador. El concepto hitleriano de cultura apelaba al prejuicio y al ataque de lo foráneo, idea sumamente popular en aquellos tiempos, consiguiendo rápidamente adherentes en sus filas. Hitler quería formar al *“hombre nuevo”* mediante el cambio cultural. *“El pueblo ya no es una muchedumbre de individuos, una masa sin orden ni concierto. Ahora es una unidad movida por una voluntad y un sentimiento colectivo. Otra vez ha aprendido a moverse en formación o a ponerse firmes, como moldeado por una mano invisible. Ha nacido un nuevo espíritu corporativo que comienza con el simple gesto de levantar el brazo para saludar y que culmina desfilando (...). La idea de ‘cuerpo colectivo’ se hace realidad. Despierta la pasión por lo noble transformando lo efímero en duradero.”*⁴⁰.

“así como estamos convencidos de que en política hemos sabido dar expresión acertada al espíritu y fuente vital de nuestro pueblo, creemos también que seremos capaces de reconocer su equivalente cultural y llevarlo a la práctica”. Adolf Hitler, discurso del Día del Partido, 11 septiembre de 1935. En DAZ, 13 de septiembre.

2.10.2 Naturaleza

El arte alemán se enfocaba, en gran medida, a la patria y la añoranza reflejada en los cientos de cuadros paisajísticos. En todas las exposiciones de arte oficial, éste era el género dominante, único capaz de cultivarse sin necesidad de adherirse

⁴⁰ HAGER, Werner, “Bauewerke im Dritten Reich”, Das innere Reich, 1937, vol. 1 pág. 7. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

incondicionalmente a las teorías nacionalsocialistas, pues calzaba perfecto con la ideología del Tercer Reich, ya que el vínculo hacia la idea del *volk* era constante, porque en ese concepto renacía la utopía medieval que consentía que el hombre y la naturaleza se fundieran una vez más. Esta idea fue la piedra angular de la filosofía artística de Hitler, pues los paisajes representaban además, otro concepto esencial: el *Lebensraum*, es decir, *el espacio vital*.

Este estilo neopaisajista se puede entender como reacción contra el impresionismo *“el paisajista alemán rechaza la representación pedante de las impresiones producidas por la luz y el aire; busca la unidad entre hombre y paisaje, es el intérprete de las leyes eternas del desarrollo orgánico”*⁴¹.

Los ideólogos del régimen hacían suyo el axioma wagneriano de que el arte es la *“representación viva de lo religioso”*. Según explicó el mismo Robert Scholz, aclamado actor alemán: *“la creatividad alemana ha tenido siempre dos raíces: el apego sensual a la naturaleza y una profunda añoranza metafísica, la capacidad alemana de visualizar lo divino en la naturaleza y de iluminar los sentidos con valores espirituales satisface el deseo de Wagner, de que el arte se convierta en religión”*.

2.10.3 Las diversas representaciones de algunos de los principales Agentes Sociales

Una de las primordiales características de la organización persuasiva y visual del Tercer Reich se gestaba en la instauración de patrones en el imaginario colectivo para reemplazar ideas simples, pero que arrastra complejos entramajes políticos. Entre ellos estaba caricaturizar los roles de los diferentes agentes sociales, enfocados en el núcleo familiar, los trabajadores, la mujer ideal y el enemigo, en este caso, el judío. Tal como propone Peter Burke: *“una solución más habitual del problema que comporta concretizar lo abstracto consiste en mostrar al individuo como una encarnación de ideas o valores. En*

⁴¹ HORNO, Walter en KiDR, abril de 1939, pág. 123. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

*la tradición occidental, la Antigüedad Clásica ya estableció una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano*⁴²

2.10.4 La Familia

La familia campesina se consideraba el núcleo de la Nación, ya que ésta conducía a un orden basado en la naturaleza: *“quienes consideran esencial la alemanidad ven en la familia la salud, la salvación y el futuro del Estado”*⁴³.

Cuadros, películas y libros exaltaban las virtudes de la familia. El papel religioso de la familia se elevaba a la categoría de retablo de iglesia. No se permitía la representación de sufrimientos o conflictos sociales que perturbaran este orden. A diferencia de la pintura flamenca del siglo XVII y la alemana del siglo XIX, los cuadros nazis no reflejaban la *realidad* o *cotidianidad* sino aspiraciones raciales para seguir promocionando el oficialismo.

2.10.5 La mujer alemana

*“la mujer tiene un campo de batalla propio, cada vez que trae un hijo al mundo libra una batalla por la nación. Así como el hombre combate por el Volk, la mujer combate por la familia”*⁴⁴

⁴² BURKE, Peter, “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico”, pág. 83.”, Primera edición Biblioteca de Bolsillo, 2005, Barcelona.

⁴³ EBERLEIN, “Was ist Deutsch”, cit. pág. 18. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁴⁴ HITLER, Adolf , 1935, discurso pronunciado en el Congreso de la Mujer nazi. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

Para Goebbels, la misión de la mujer era ser hermosa para mantener siempre encantado a su hombre y traer hijos al mundo. Así lo plasmó en su novela de 1929 Michael: *“Ein Deusches Schicksal”*⁴⁵. Ziegler, presidente de la Cámara del Reich para las Artes Visuales, señalaba que esta concepción de orden natural como el hombre trabajador y proveedor y de la mujer como el pilar de la fertilidad representaba en términos simples la filosofía nazi. Así como la glorificación del cuerpo, la impresión fotorrealista, la perfección corporal, la belleza clásica, las mujeres eran alegorías del honor, la fe y la pureza, o símbolo de victoria. Pues encarnaban la idea racista.

2.10.6 El Hombre

*“La nueva Alemania ha de crear la imagen del hombre alemán. No ha habido una época tan fecunda como la nuestra para exponer e interpretar su carácter. La Primera Guerra Mundial nos enseñó lo poco que significan actualmente la fuerza, la diligencia, y la conciencia. Todo depende del poder de convicción de las imágenes, aunque a condición de que todo un pueblo pueda identificarse con ellas”*⁴⁶ [sic].

Si bien es cierto, la representación del *“héroe”* ha sido desde siempre mucho más asociada a la escultura, luego de la Segunda Guerra Mundial la figura del mártir pasó a ser un potente elemento de la iconografía en la pintura. La guerra se convirtió en una especie de fuente de inspiración, aunque no sus horrores y excesos, sino más bien su *“ideal”*:

⁴⁵ GOEBBELS, Joseph, “Michael: Ein Deusches Schicksal”, página 41. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁴⁶ ZADOW, Fritz, “Kulturbewusstsein und nationale Wirklichkeit”, en Hans IESE (ed.), Kant-Studien, vol. 41, 1936, pág. 14. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

“La guerra que cierto filósofo griego calificó de ‘madre de todo lo que existe’ es el incentivo supremo”⁴⁷

En las guerras, el alemán lucha por fines políticos, considerados por ellos como de “sobreviviencia”, para poder perpetuar el Volk y la afirmación de su cultura.

2.11 Retratos del Führer

“el Führer es un don supremo de la nación, la culminación de lo alemán. El pintor que quiera representar al Führer ha de ser algo más que pintor. Todo el pueblo alemán y el futuro de Alemania estarán delante de este retrato henchido de sentimientos para recuperar fuerzas hoy y para toda la eternidad. Santo es el arte y santa la vocación de servir al pueblo. Sólo los mejores pueden atreverse a retratar al Führer”⁴⁸

A Hitler se le retrataba de pie, probablemente para divinizarlo, de igual forma siempre se quiso plasmar como un hombre sumamente sabio, reflexivo y persistentemente pensador e inmovible, características que su retratista oficial Conrad Hommel supo plasmar satisfaciendo plenamente las condiciones y exigencias del Führer. Tanto así que de su trabajo se hicieron postales, las cuales tuvieron mucho éxito durante el Tercer Reich.

⁴⁷ SCHOLZ, en KiDR, septiembre de 1940, pág 236. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁴⁸ Das schwarze Korps., 19 de junio 1935, pág. 12. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

CAPITULO III

PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS DEL DESNUDO EN EUROPA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

3.1 Estudios de movimiento

En el caso de los expresionistas alemanes, estos adoptaron pronto el colorido estridente de los Fauves, con pinceladas vigorosas y potentes, haciendo un llamado a la felicidad de vivir, tal como lo hace el grupo *Die Brücke* con cierta inocencia salvaje, que tiene un entorno contemporáneo más que primitivo. Este grupo se formó en junio de 1905, en Dresde, compuesto por cuatro estudiantes de arquitectura: Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Bleyl. Más tarde se amplió con la llegada de Pechstein y Nolde. Sin concretar propósitos, su estilo fue particularmente representativo del expresionismo alemán y se encontraba influenciado tanto por las xilografías del gótico tardío alemán, como por ciertos matices fauvistas, al oponerse a la abstracción y al tomar sus temas de lo natural, sintiendo predilección por el arte primitivo. Interesados en las actitudes emocionales del artista, mostraron gran habilidad a la hora de distorsionar la imagen, volcando su fuerza en lo espontáneo, lo instintivo y lo subjetivo a partir de una pincelada rápida y de un dibujo simplificado.

En 1907 hubo una especie de ruptura. El mismo año, Mademoiselle Aymos brindó un espectáculo en el teatro *Folies Pigalle* de París, bailando desnuda tras una tela metálica con proyecciones luminosas que disimulaban su anatomía; sin embargo, el hecho causó gran revuelo y fue denunciada por “*ultraje a la moral*”. El tribunal se vio obligado a determinar los límites que separaban el *desnudo artístico* de la *indecencia*, dejando establecido que la visión del arte exigía un “*cuerpo maquillado de blanco y ausencia de vello púbico e inmovilidad*”, tal como señala Xavier Demange, historiador del arte en “*Nuet nudité; le nu devant la loi*”, en *L`art du nu au XIX siècle*, página 41.

Pero ¿qué antecedió a este escenario?, ¿cómo eran tratados los desnudos?, ¿se asociaban al arte o a la ciencia? Para responder estas inquietudes, se hará un breve recorrido por los personajes más relevantes que ayudaron al tratamiento del cuerpo y

sobre todo, *el cuerpo en movimiento* como antecedente directo de la obra de Leni Riefenstahl.

Es importante mencionar a Paul Richer, médico que cambió la enseñanza tradicional de la anatomía, pues consideró el *cuerpo* como un ente vivo, no una estatua (mirada heredada más tarde por los Futuristas). Richer fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y la Academia de Medicina de París, donde se ocupó de su famosa publicación "*Artistic Anatomy*" y "*Canon du corps humain*" (Delagrave, París, 1893) del tema de las proporciones humanas, comenzando con un breve recorrido histórico, donde hizo hincapié en el doble objeto perseguido: la obtención de la armonía a través del sentido griego de simetría y el equilibrio de las partes con el todo. En definitiva, la belleza del *cuerpo perfectamente proporcionado* y la posibilidad de variación proporcional respecto al asunto representado, residía en el carácter de sus proporciones, es decir, admitiendo la pluralidad de tipos. Su modelo de proporciones se puntualiza en el esqueleto, pues la ventaja es que éste tiene una medida fija que no varía con el movimiento. Además de enunciar todas estas relaciones, Richer ofreció ilustraciones de su canon muy sencillas de entender.

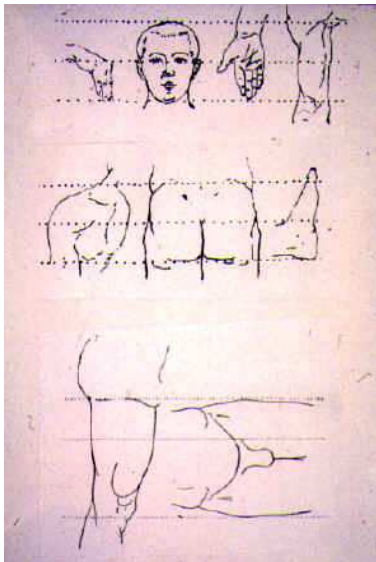


Imagen 7. Paul Richer. Partes del cuerpo que tienen la misma longitud de una cabeza o dos medias cabezas. Abajo, partes anatómicas que miden una cabeza y media.

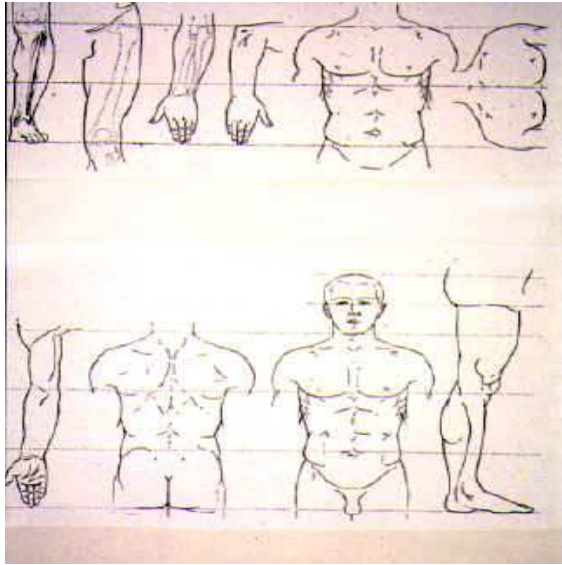


Imagen 8. Paul Richer. Partes anatómicas que tienen en común la longitud de dos cabezas. Abajo, partes de tres longitudes de cabeza.

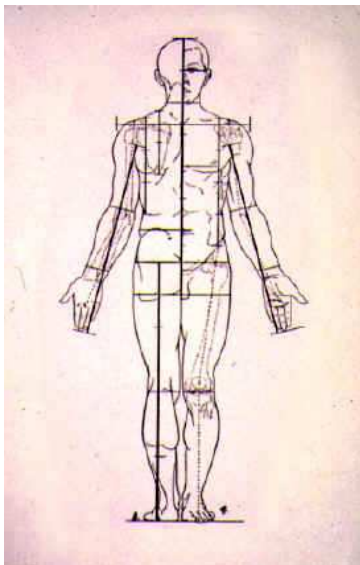


Imagen 9. Paul Richer. Proporciones del cuerpo humano, según el modelo de siete cabezas y media de Paul Richer.

No se puede dejar de mencionar a Étienne Jules Marey, médico, fotógrafo e investigador francés, que también destacó por sus investigaciones en el estudio fotográfico del movimiento. Marey fue fisiólogo y cronofotógrafo. Rindió sus estudios en París el año 1849, para matricularse en la facultad de medicina y profundizar en cirugía y fisiología. Se graduó como médico en 1859 y en 1864 fundó un pequeño laboratorio en París, donde estudió la circulación de la sangre, publicando "*Le mouvement dans les fonctions de la vie*" en 1868. Desde 1863, Marey perfeccionó los primeros fundamentos de

su “*método gráfico*” que investigaba el movimiento, utilizando instrumentos de registro y gráficos mediante polígrafos e instrumentos de registro similares.

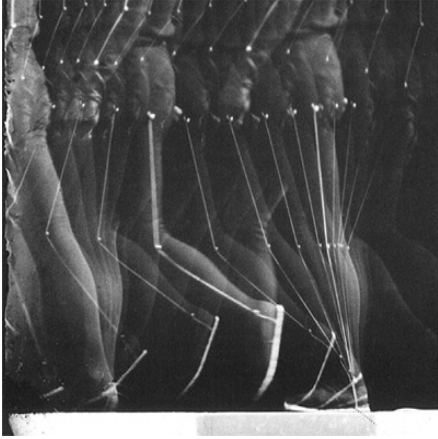


Imagen 10. Étienne Jules Marey. “Estudio sobre la marcha de la figura humana”. Detalle cronofotografía. 1884

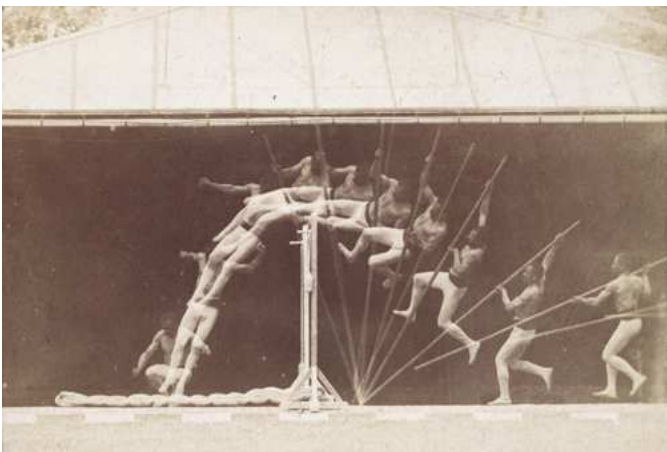


Imagen 11. Etienne-Jules Marey
Cronofotografía de estudio del salto de hombre con la pértiga 1890-1891

Los resultados (publicados en “*La Machine Animale*” en 1873) despertaron mucho interés entre los entendidos, llevando a Eadweard Muybridge, importante fotógrafo, a proseguir sus investigaciones en el movimiento de los caballos. Por otro lado, de no ser por las ciencias, no se habría admitido en esa época las fotos de Eadweard Muybridge, artista inglés dedicado a la investigación fotográfica que profundizó el registro del movimiento. Su principal obra, “*Animal Locomotion*” (1887), fue bien acogida tanto por artistas como por hombres de ciencia. Contaba con 781 láminas, con 20.000 fotos individuales. En 1901 se publicó en Londres una edición reducida titulada “*The Human*

figure in Motion". Las fotografías tenían por objeto principal servir de bocetos a los artistas. Eran como un gran atlas del movimiento humano y animal.

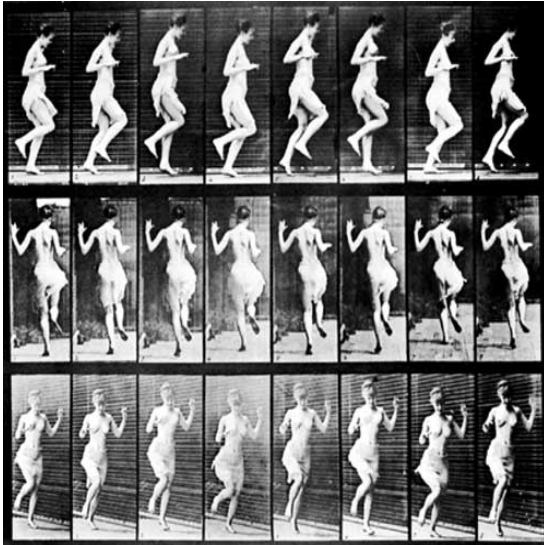


Imagen 12. "Saltos" Eadweard Muybridge, Serie de fotografías de 1887, en el Cooper-Hewitt Nacional Design Museum, Smithsonian Institution, Nueva York.

Imagen 13: Eadweard Muybridge: "Woman walking downstairs", a fines del Siglo XIX.



Otro personaje importante de mencionar es Thomas Eakins (1844-1916), uno de los primeros pintores realistas estadounidenses más importantes del siglo XIX, quien trabajó al margen de los estilos europeos contemporáneos, convirtiéndose en el primer artista importante después de la Guerra Civil estadounidense (1861-1865) al realizar una obra profunda y llena de fuerza extraída directamente de la experiencia de la vida de su país. En su paso por París (vivió tres años, desde 1866 a 1869), estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde recibió gran influencia de las obras de algunos maestros del siglo XVII, en particular de Rembrandt, José de Ribera y Diego Velázquez, quienes le

impresionaron por su realismo y penetración psicológica. Mientras estuvo en París trabajó en las academias de fotografía, dedicándose esencialmente al estudio del desnudo. Al volver a Filadelfia aportó estas técnicas fotográficas. Los estudios de fotografía realizados en esta Academia tuvieron gran éxito entre los estudiantes, a la vez que provocaron la crítica de sus colegas académicos. El 90% de la producción fotográfica de Eakins la dedicó a estudios del desnudo, que pueden clasificarse en 3 grupos: creación de series de desnudos, con predominio de modelos masculinos, que consistían en secuencias de posturas anatómicas; desnudos de arte académico clásico y estudios sobre los trabajos de Eadweard Muybridge, haciendo hincapié en las series de modelos desnudos en movimiento visualizados en tres posiciones simultáneas: frente, perfil y cenital, mientras efectuaban determinados ejercicios alguna vez de tipo deportivo. Esto se conseguía gracias a una importante cantidad de cámaras, colocadas alternativamente en las tres proyecciones requeridas, que se disparaban automáticamente mientras se desplazaba o se movía el sujeto analizado. Eakins no pretendía que sus fotografías fuesen obras de arte, pero posiblemente eran las más íntimas de sus creaciones. Muchos artistas han utilizado la fotografía como ayuda visual para la pintura, Eakins únicamente las realizaba para investigación anatómica y consumo privado.



Imagen 14. Thomas Eakins
Sin Título, 1880
10.64 x 8.26 cm

En sus pinturas y fotografías, Eakins acercaba el cuerpo masculino a los ideales clásicos derivados de la Grecia Antigua. Sus cuadros muestran escenas cotidianas de personas comunes, sobre todo en un entorno familiar. Puso en práctica sus inclinaciones científicas en obras con barcos de vela, remeros y temas de caza, en los que dibujaba la

anatomía del *cuerpo humano en movimiento*. Introdujo la innovadora asignatura de anatomía y disección, así como la perspectiva científica, lo cual revolucionó la enseñanza artística en Estados Unidos. Sin embargo, su insistencia en hacer estudios de desnudos escandalizó a las autoridades de la Academia que le obligaron a renunciar a su cargo como director de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania en 1886.

La tradición del arte occidental, desde los griegos a la Edad Moderna (de Mirón a Rubens) dio cuenta del movimiento corporal mediante gestos ampulosos, sugiriendo en cada representación la existencia de un tiempo distendido. La foto popularizó los borrornos y contornos imprecisos, abriendo paso desde la invención del cine hasta la geometrización de los Futuristas, quienes sugirieron la evocación de imágenes corridas de la foto antigua por la inspiración en los diagramas de Marey. La evolución de este problema condujo, según propone Juan Antonio Ramírez en su libro *“Corpus Solus, mapa del cuerpo en el arte contemporáneo”*, junto a Duchamp y Malevich a dos direcciones:

- 1- Desnudo bajando la escalera: cuadro futurista ortodoxo de la segunda fase geométrica.
- 2- Malevich: partió del futurismo italiano, copiando sus técnicas para la representación del movimiento; sin embargo, sus anhelos parecen hacer hincapié a la reducción geométrica suprema de las máquinas que a la visión abstracta de un cuerpo.

Después de la guerra franco-prusiana de 1870 se puso de moda en Europa la lucha de cuerpo a cuerpo, deporte en extremo violento que respondía a una sublimación de la guerra, lo que podía considerarse como una metáfora de la oposición agresiva entre los individuos en el terreno político y económico.



Imagen 15. Thomas Eakins, Fotografía para su obra “Luchadores”. 1899

El arte occidental ha oscilado entre dos polos contrapuestos: la tradición clásico-pagana y la judeo-cristiana. La primera se deleita con las representaciones del cuerpo, mientras que la segunda tiende a considerar la desnudez como algo pecaminoso y negativo (a no ser que trate temas religiosos, como Eva, los Martirios de los Santos, etc.). El humanismo renacentista reivindicó la desnudez, pues al prestigio del arte antiguo se le sumaba la pulsión científica, pero la representación del cuerpo humano estuvo muy regulada en la Edad Moderna por normas convencionales. La amenaza radicaba sobre ciertos tipos de desnudos y se agudizó con la aparición de la fotografía, medio que aceleró el problema de la tecnificación del arte y su pérdida del aura.

El afamado ensayo de Walter Benjamin, "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial la relación entre arte de vanguardia y la revolución política. La conquista de la técnica presenció un instante crucial de metamorfosis, que llevó al arte de un estado aurático donde predomina el valor cultural, a convertirse en un arte profano, en donde prevalece el valor exhibitivo. La obra de arte comienza a valer como testigo vivo dentro de un acto ritual, es decir, ésta fue tomando importancia como un factor que desató una nueva experiencia estética de belleza.

En el arte posaurático lo político vence a lo mágico-religioso. El nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción, ejercitando a las masas en el uso democrático del *sistema de aparatos* como nuevo medio de producción.

Benjamin hizo una distinción entre la base técnica actual del proceso del trabajo social capitalista y la nueva base técnica que se fue gestado en ese proceso cuyo principio era el *telos lúdico* de la creación de formas en y con la naturaleza, lo que implica abrir *otra naturaleza*, partiendo por un novedoso sistema de aparatos, donde se requiere un sujeto con la capacidad de auto-reproducirse. El nuevo arte se adelantaría para poner en acción al sujeto que da sus primeros pasos. La estetización del mundo no se fue cumpliendo a través de una formalización de la producción espontánea del arte, bajo la acción de las Bellas Artes, dejando de ser, como sucedía anteriormente en la sociedad moderna, un efecto que se extendía sobre la vida cotidiana a partir de la producción artística tradicional. La obra de arte empezaba a ser el resultado de un cultivo salvaje de

las formas del mundo en la vida cotidiana, dentro de un marco de acción manipulado por la industria cultural y su encargo ideológico. Con la estetización que el fascismo introduce en la política, la humanidad se autoenajena, transustanciada en esa entidad que Marx llamó *el capital o sujeto sustitutivo*, llegando a tal grado en esa autoenajenación, que se vuelve una *espectadora capaz de disfrutar su propia aniquilación*.

Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte era algo nuevo que se impuso de manera abrupta en la historia. Esto dio la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado en escala masiva. Luego de la invención de la litografía, ésta fue superada por la fotografía. Con ella, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligación que recaía en el ojo. Reproductibilidad técnica y arte cinematográfico retroactúan sobre el arte en su figura heredada.

Toda producción de una obra de arte deja de lado el *aquí y ahora*. Sobre éstos descansa la idea de tradición. Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica, la que resulta ser mucho más independiente que el original de la reproducción manual. Lo que claudica en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su *aura*, proceso sintomático que apunta más allá del espacio del arte. La técnica de reproducción se puede formular separado a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone, en lugar de su aparición única, su aparición masivamente. Estos dos procesos conducen a un trastorno del contenido de la tradición, proceso fuertemente ligado a los movimientos de masa, donde su agente más poderoso y significativo es el cine.

Así como cambian los medios de reproducción, se transforma también la percepción sensorial, el modo en que se organiza la observación humana. El surgimiento de la fotografía detectó en el arte la cercanía de la crisis, reaccionando ante la problemática del *arte por el arte*, entendida como una especie de *teología del arte*. El criterio de autenticidad, si falla ante la producción artística, es porque la función social de su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamento en el ritual, debe aparecer su principio en la praxis, es decir, en la política. El valor ritual de la obra de arte exige que

ésta sea mantenida en lo oculto. Luego, con la emancipación, fue sacando su naturaleza fuera del seno ritual, aumentando su capacidad de exhibición.

Tal como señaló Benjamin *“fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte (...); por primera vez, con el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad (...), con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte para que los griegos hubieran sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada.”*

El cine sería entonces la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad de ser mejorada estaría en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno. En la obra de arte producida por el montaje, la decadencia de la plástica se torna inevitable.

Al hacer que la capacidad misma de exhibirse, propia de todo desempeño, se convierta en una prueba, el cine hace que el desempeño sometido a prueba se torne exhibible. Al cine le importa poco que los actores representen a otro ante el público; lo que le importa es que se le presente a sí mismo ante este nuevo sistema de aparatos.

La reproductibilidad técnica de la obra de arte transformó el comportamiento de las masas con el arte. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un público numeroso, tal como aparece en el siglo XIX, fue un síntoma temprano de la crisis de la pintura, desatada por las exigencias planteadas por las obras de arte a la masa.

La masa ha dado lugar a una transformación en el modo mismo de participar. El pueblo buscaba diversión y distracción en la obra de arte, seducción instantánea pero perecedera como lo indica Benjamin en *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”*: *“para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción”*.

La recepción en la distracción, que se hizo notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tuvo en el cine su medio de ensayo más apropiado. A esta forma de recepción, el cine respondió con su acción de *shock*.

3.2 El cuerpo Ario

El cuerpo del Ario se convirtió en el baluarte de los nazis. La aparición de revistas como *Kraft und Schonheit* (Fuerza y Belleza), *Die Schonheit* (La Belleza) recalcaban que los valores espirituales experimentarían una purificación si el cuerpo se despojaba de la ropa para fundir su desnudez con la naturaleza. Así se comenzaba paulatinamente a ensalzar el cuerpo desnudo.

En 1929 se celebró el seminario "*Nacktheit und Erziehung*" (Desnudez y educación), y de a poco se fue implementando una nueva mirada hacia el cuerpo. Por lo mismo, actividades como la gimnasia, danza, nudismo, deportes en general, etc., fueron ensalzando la anatomía como espejo de pureza racial.

3.3. Cuerpo ideal, cuerpo canónico

Los alemanes se sentían cercanos a la cultura helena. Desde tiempos remotos que admiraban la tradición académica, creyendo firmemente en la existencia de un *cuerpo humano perfecto*, sujeto, incluso, a medidas proporcionales heredadas del mundo clásico, remontándose al "*canon*" como idea sacada de Policleto, donde, apoyados sobre el conocimiento matemático y geométrico de los filósofos pitagóricos, se llega a la elaboración de proporciones aplicadas al cuerpo humano, en un intento de consecución del ideal de belleza, basado en la exacta relación mensurable entre todas las partes del cuerpo y de todas ellas con el conjunto. La belleza residiría para los germanos no sólo en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes entre sí. Esta concepción de cuerpo no está exenta de emoción subjetiva:

"la belleza de los dioses en edad viril consiste en una fusión de la fortaleza de la madurez de la alegría de la juventud, indicada ésta última por la escasez de nervios y tendones, poco marcados en edad temprana. Asimismo, vemos en ello la expresión de la perfección divina, que no precisa de órganos destinados a la alimentación del cuerpo (...), los héroes obtenían las formas adecuadas y aumentadas en determinadas partes. Adquirían sus músculos una brava reacción y en caso de representar una acción violenta, todo su cuerpo parecía hallarse en tensión. (...); la imagen de los dioses es tan idéntica en todos los artistas griegos como si la prescribiese alguna ley (...), la ley la fijaban las más

hermosas imágenes de Dioses, creadas por grandes artistas y, como se creía en general, imitando extraordinarias apariciones que éstos habían contemplado” J.J. Winckelmann, Historia del Arte en la Antigüedad, traducción de Herminia Dawer, Iberia, Barcelona, 1967, Pág. 126, 127 y 129.

A fines del siglo XVIII se tomó como disposición el medir las estatuas greco-romanas de la antigüedad clásica, pues se reconocían como los estandartes de la belleza ideal, con los datos numéricos precisos, incluso con pretensiones científicas. Sin embargo, el cuerpo perfecto de la tradición académica presenta un catálogo limitado de poses y gestos, condicionadas por las posibilidades físicas de los modelos (sentados, de pie, girados, etc.). Es decir, la concepción de la perfección corporal implicaría una mezcla de pulsiones heterogéneas con la aspiración de lograr tres cosas simultáneas: decoro, medida y estabilidad. Estas nociones fueron mutando hacia la mitad del siglo XIX gracias a factores como el realismo de Courbet y el *arte socialista* en general, pues puso énfasis en el cuerpo con una mirada más libre de prejuicios sociales.

En 1907 Picasso pintó “*Las Señoritas de Avignon*” y la idea de perfección se vio trastocada (o no necesariamente, pues Picasso no buscaba instalar lo bello, sino más bien problematizarlo). Picasso imprimió un nuevo punto de partida donde excluye todo lo sublime de la tradición rompiendo con el Realismo y con los cánones de profundidad espacial, junto con el ideal existente hasta entonces del cuerpo femenino, pues la obra es un conjunto de planos angulares sin fondo ni perspectiva espacial, en el que las formas cerradas están marcadas por líneas claro-oscuro.

3.4 Sobre el dominio del Cuerpo

La masa fue redescubriendo su *cuerpo*, lugar guiado ahora por la razón. El *cuerpo* se fue tornando una zona de estudio porque la naturaleza se fue volviendo superficie. El arte es arrebatado del lugar sensorial y se ubica en una esfera más reflexiva. Se propone un nuevo espacio que dirige y describe al arte. El artista empezaba a resguardar el problema de la experiencia, haciéndose evidente la relación entre arte y cuerpo. La visibilidad del poder se volvió lo más importante del orden. El *cuerpo* pasó a ser señal de

movimiento. La subjetividad fue configurada, estableciendo nuevos regímenes visuales en donde el contexto debía garantizar un resultado político y estético.

Sin embargo, Alemania tuvo una historia particular con el *tratamiento del cuerpo*, pues mientras en sus tierras se ensalzaba el desnudo, en 1857 cuatro modelos eran procesadas y condenadas en París por posar desnudas para la cámara, porque la justicia había establecido que la línea entre lo licencioso y lo pornográfico se había sobrepasado. El desnudo pasaba a ser un ingrediente fuerte dentro de la tradición artística occidental, como metáfora de la recuperación simbólica de la “*edad de oro*” de la humanidad.

3.5 El cine alemán como respuesta psicológica

“más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, las napas profundas de la mentalidad colectiva que –más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente”, Sigfried Kracauer, “De Caligari a Hitler”.

Con las descripciones anteriores, se pretende entender un poco más el camino que edificó el contexto social que hizo posible el desarrollo específico del cine alemán, particularmente en Leni Riefenstahl, para poder vislumbrar de manera cabal la conducta específica y la concepción de *lo oficial* dentro de las políticas culturales nacionalsocialistas, con las nuevas conquistas espaciales, cargadas de discursos políticos y estrategias persuasivas que respondían a un fin mayor, que apuntaban a modificar el imaginario colectivo germano.

La dinamización del espacio permitió analizar el mundo visible en su totalidad dentro del curso de sus conquistas espaciales. La cotidianidad del pensamiento se ve en la sucesión de fenómenos menores. Las películas son particularmente expresivas gracias a sus “*jeroglíficos visibles*”⁴⁹, pues hablar de la mentalidad peculiar de una nación no implica, en manera alguna, el concepto de un carácter nacional fijo. Aquí, el interés radica exclusivamente en las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación, en una

⁴⁹ Nota: como señala Horace M. Kallen con respecto a la importante función del primer plano,” *Art and Freedom*”, II, 809. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

determinada etapa de su desarrollo. ¿Qué temores y expectativas inquietaban a Alemania después de la Primera Guerra Mundial? En la Alemania prenazí, la clase media penetraba todos los estratos, lidiando con las aspiraciones políticas de izquierda e intentando cubrir los vacíos de la mentalidad de la clase superior. Ahí radica tal vez la principal atracción del cine alemán, firmemente enraizado en el pensamiento de la clase media. De 1930 a 1933, los roles heroicos tenían las típicas aspiraciones burguesas que terminaban siendo concretadas. El cine en ese entonces era una cadena de motivaciones que provocaron reacciones psicológicas análogas. Estas disposiciones colectivas fueron cobrando impulso en oportunidad de cambios políticos extremos.

El espíritu nazi afloró en las ruinas del sistema, que nunca había sido una real estructura sólida. La revuelta de 1918 no pudo amotinar a Alemania, pero sí quebró el *statu quo* de las fuerzas rebeldes, aunque incapaz de fracturar al ejército y la burocracia. La República fue presionada por las consecuencias políticas de las derrotas de los principales financieros e industriales alemanes que apoyaron la inflación, empobreciendo a la clase media. Luego de 5 años del *Plan Dawes*, estrategia financiera estadounidense enmarcada bajo la lógica de las reparaciones de guerra que Alemania debía de pagar tras la Primera Guerra Mundial, estipulaba que entre 1924 y 1929 la deuda sería abonada de una forma asumible para la economía alemana, fijándose de esta forma una cuota anual. La crisis económica mundial desvaneció la idea de una posible estabilización, destruyendo lo que quedaba de democracia y bienestar de la clase media. Estos factores políticos y sociales no pueden explicar el impacto que Hitler tuvo en Alemania, pero sí sirven como antecedente directo. La clase media comenzaba a despreciar las doctrinas e ideales. La consecuencia fue el desamparo mental, sumado a su obstinación psicológica. La pequeña burguesía fue notable. Los pequeños comerciantes estaban llenos de resentimiento, tanto así que decidieron dejar la democracia y unirse a Hitler. Este sometimiento se basaba en fijaciones emocionales.

Sigfried Kracauer, intelectual alemán que estudió los inicios del cine alemán, señalando una relación directa entre su desarrollo con el contexto político y social, plantea tres períodos principales para entender su evolución: el primero que se revisará será el “*período arcaico*”, que va desde 1895 al 1918, luego el “*período de guerra*” y finalmente el

“período estabilizado”. Fue luego de la Primera Guerra Mundial cuando el cine alemán tuvo real gravitancia. Hasta entonces, su historia fue bastante débil.

3.5.1 Los inicios del cine alemán

En este período se abordan ciertas condiciones del cine alemán que dieron sentido y razón a su extraordinaria importancia luego de 1918. El cine germano se inicia con los hermanos Skladanowsky y la invención del Bioscop, película proyectora usada en noviembre de 1895, dos meses antes del debut público de los hermanos Lumière. Luego, en 1910, Alemania creció prácticamente con una industria cinematográfica propia. Oskar Messler, productor alemán de la época, promovió la idea de los filmes sonoros, originarios de Francia y Estados Unidos entre 1908 y 1909. Como resultado de esto, hacia 1910 el teatro de la ciudad de Hildesheim informaba haber perdido 50% de su clientela (con las localidades más baratas). A su vez, los circos y espectáculos de variedades también lamentaban la pérdida. La masa comenzaba a traspasar su interés hacia el cine. En Francia éste se vio más liberado de prejuicios y estigmas, mientras que en Alemania destacados actores y directores teatrales empezaron a mostrar interés por el cine, luego de haberlo despreciado. Esto gracias al fervor propagador de Paul Davidson, promotor del cine alemán que fue trabajando constantemente para llenar las salas de cine. En los últimos años de preguerra, se construyeron grandes estudios en Tempelhof y Neubabelsberg, en las inmediaciones de Berlín.

Los reformadores del cine (Kinoreformbewegung) junto con sociedades católicas, ejercieron una fuerte presión, censurando lo que para ellos era inmoral, denunciando algunos filmes como fuente de corrupción de la juventud, siguiendo reglas similares a las de Estados Unidos. Sin embargo, el movimiento alemán manifestó una gran indignación por el sesgo que significaba, pues obviamente transformaba las creaciones (como era el del tratamiento que el cine daba a los clásicos de la literatura), considerando que éstas no podían manipularse, mucho menos moralmente. Los reformadores del cine sobrevivieron a la guerra y continuaron estigmatizando, mediante folletos revestidos de términos metafísicos.

En 1913 surgieron películas de detectives, popularizadas en Estados Unidos durante la guerra. Pese a la evolución de la producción nacional, las películas extranjeras inundaron las salas de cine alemanas. Además de los westerns, apareció un sinnúmero de breves comedias. Luego, en 1921, se decía que los alemanes carecían de ideas cómicas propias, admitiendo que los franceses y norteamericanos habían explotado estos géneros de manera sorprendente.

En estricto rigor, la paz había presenciado la crisis de la industria del cine alemán. Su producción nacional era hasta entonces insignificante para competir con películas extranjeras. Luego de la guerra, se crearon muchas salas para militares, colindantes a las líneas de batalla, que exigían constantemente recambio de películas. La cantidad de compañías productoras de cine se elevó de 28 en 1913 a 245 en 1919. La clase media empezó a mostrar atención al cine. Posterior a esta sucesión de eventos, el cine alemán empezó a hacerse autónomo. Las películas de ficción reflejaban dramas, melodramas, comedias y farsas patrióticas, etc. En 1945 la guerra de movimiento se convirtió en una guerra de posición de inciertos resultados. El público ya no creía en idealismos patrióticos, por lo que sobrevino un mercado cargado al humor. Las películas que ensalzaban el patriotismo fueron desalojadas por otras con argumentos de paz.

Al recobrar sus intereses comunes, la gente se adaptaba a la guerra estabilizada. La guerra no consiguió engendrar un tipo específico de película. Abundaban las de suspenso, los dramas con enfoques burgueses, etc. Al final de la guerra, sucedieron hechos que causaron el nacimiento del *cine alemán*, proceso que careció de impulso, estableciendo nuevas soluciones creativas. Los años de guerra y preguerra engendraron varias generaciones de técnicos, directores y actores algunos de ellos, posteriormente trabajarían de la mano de Adolf Hitler (como Carl Froelich).

Mientras que Hollywood gestaba estrellas de cine y los rusos utilizaban a gente común, Alemania empleaba a un cuerpo de técnicos y actores muy disciplinados que se ajustaban a los cambios y modas.

3.5.1.2 Período Arcaico

Cuatro películas arcaicas requieren consideración especial, pues anticiparon temas que aparecieron en la posguerra. Tres reflejaban mundos quiméricos. El primero en llevar a la práctica estas doctrinas fue Paul Wegener, quien en 1913 hizo *“El estudiante de Praga”* (Der student von Prag). Este film introdujo en el cine un tema que se tornó una obsesión de la pantalla alemana: la preocupación por el trasfondo del “yo”. Wegener habla en esta película de la psicología individual, demostrando otra vez la tendencia de Alemania hacia los temas imaginarios. Más tarde Wegener produjo su segunda película: *“El Golem”* (Der Golem) a comienzos de 1915. Los tópicos del *Golem* reaparecen en *“Homunculus”*, de 1916, melodrama centrado en 6 partes, que gozó de gran éxito en la guerra. *“Homunculus”* era una metáfora de lo que Hitler haría después en Alemania. Éste se hace dictador de un gran país, donde comienza a tomar venganza por todos sus problemas irresueltos y sus más profundos sentimientos. Disfrazado de obrero alienta a la gente a unirse a sus filas, y a expresarse poniéndose en huelga, para entonces aplastarlas y pasar encima de ellas.

“Der Andere” fue otra película del período arcaico, film que denotaba cierta inquietud psicológica presentada en 1913, basada en una pieza teatral de Paul Lindau, que retrata una opresiva sociedad burguesa. Estas películas reflejaron espontáneamente ciertas características y actitudes de la clase media, hasta entonces, tan relegada.

3.5.1.3 El nacimiento de UFA

Los inicios del cine alemán fueron, en parte, consecuencia de ciertas medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas, quienes asumieron y valoraron la relevancia e influencia del cine como medio de comunicación masivo, gracias a la lección aprendida de las guerras. Los germanos supieron reconocer la insuficiencia de la producción local, incentivando la producción nacional para poder satisfacer la cada vez más creciente demanda. En 1916 el gobierno alemán fundó Deuling (Deutsche Lichtspiel Gesellschaft), compañía cinematográfica dedicada a la publicidad del país. A comienzos de 1917 siguió la fundación de BUFA, pero como un organismo más gubernamental que abastecía a las tropas en los fuertes de batalla, con salas de proyección, de donde

proveían documentales que registraban las actividades militares. Luego de la entrada de Estados Unidos a la guerra, sus películas se expandieron por todo el mundo, inculcando odio a Alemania, entonces los germanos terminaron por concluir que sólo una enorme organización podría contraatacar esa campaña. El general Ludendorff tomó la iniciativa, recomendando la unión de las principales compañías cinematográficas, para encausar la producción en pro del interés nacional. Así, mediante una resolución del Alto Comando Alemán, en 1917 se fundieron financistas, industriales y armadores para crear la Messter Film, unión de Davison y compañías asociadas, controladas por la Nordisk. Posteriormente, con ayuda de ciertos bancos fundaron la nueva empresa UFA (Universum Film A.G.). El cometido oficial era hacer propaganda a favor de Alemania.

UFA tenía como propósito aumentar el nivel de la producción interna, pues sólo películas de alta calidad podían competir con las extranjeras. Por lo mismo, UFA reunió a un equipo de productores, artistas y técnicos talentosos para que la labor se llevara a cabo, teniendo en consideración asuntos financieros, los cuales no podían descuidar, pues se tornaba necesario vender los productos finales. Luego de 1918, UFA hizo una transferencia de propiedad, el Reich renunció a su participación y el Banco Alemán comenzó a adquirir la mayoría de sus acciones. Si bien los nuevos dueños seguían con los ideales de los viejos, las películas producidas establecían la Alemania soñada por UFA, no era idéntica a la Alemania de los socialistas, añadiendo que privilegiaron también ciertas consideraciones comerciales con miras a la exportación.

El nacimiento de UFA testimonia el carácter autoritario de todos los países beligerantes. Luego de que Estados Unidos ingresó a la guerra, las películas antigermanas fueron oficialmente propiciadas. Estas buscaban expresar lo que el pueblo sentía, condicionado por la influencia de la guerra. Los alemanes estaban acostumbrados al manejo autoritario de sus asuntos, por lo que asumieron el contraataque con una similar planeación gubernamental.

El nacimiento del cine alemán se originó no sólo con la creación de UFA, sino también en la exaltación intelectual manifestada en Alemania de posguerra. Todos los alemanes estaban en una disposición de abandonar el mundo derruido, hacia un horizonte edificado sobre el terreno de concepciones revolucionarias. Este despertar fue

importante para Alemania, porque éste veía en el cine un medio infinitamente rico en posibilidades de repercusión y difusión. Así se fue enriqueciendo el cine alemán con un lenguaje propio y significado particular.

3.6 Período de Guerra

Tras 1918, la caída de los que se adueñaban del mando como consecuencia de una situación militar desesperada, estaban faltos de preparación para tal revolución, por lo que ni precisaron en establecer una República. Los dirigentes fueron incapaces de eliminar a los grandes terratenientes, en vez de crear un ejército del pueblo, confiando en las formaciones antidemocráticas del *freikorps* (ejércitos voluntarios). A semanas de la nueva República, las viejas clases comenzaron a restablecerse; sin embargo, el revuelo intelectual revelaba el cataclismo que padecía Alemania, luego del colapso de la vieja jerarquía. El espíritu alemán pudo superar hábitos heredados, gozando de mayor libertad de elección en un ambiente lleno de doctrinas que buscaban captarlo todo.

Pabst, director de cine alemán, dimensionó la importancia de la propaganda y ésta fue la política adoptada por la UFA. Siguió un modelo de producción que apuntaba al modelo del espectáculo italiano. Más tarde, en 1917, Davison, uno de los principales dirigentes de UFA empezó a abrir camino hacia la producción de dramas espectaculares como: "*Madame Dubarry*", "*Anna Boleyn*", "*Das Weib des Pharao*" ("La mujer del Faraón"), "*Danton*", etc. La crítica comenzaba a elogiar las películas recibidas por Estados Unidos, para un público que, hasta entonces, no comulgaba con el drama histórico. Este género usaba la técnica de la libre cámara, volviéndola hacia el cielo o apuntando a un detalle, así como era heterodoxo enfocar a una multitud de espaldas, los cortos rápidos también eran un recurso nuevo. Estas decisiones extendían la acción dramática gracias a la innovación adicional. Ernst Lubitsch, director de cine estadounidense nacido en Alemania, tenía gran manejo de las masas, dominio que aprendió de Max Reinhardt, afamado productor cinematográfico, director de teatro y cine, que tuvo una importancia vital en la renovación del teatro moderno. Opuesto al naturalismo, produjo y dirigió obras teatrales y películas con decorados espectaculares, escenas de masas y música. Las masas para él eran más que un factor de gravitación social, ya que tenía las elecciones más acertadas como unidades dinámicas. Lubitsch, director caracterizado por un gran realismo

convencional, que alojaba una sicología presuntuosa, utilizó este recurso como forma genérica en muchas películas alemanas de posguerra, que reflejaban grandes abismos emocionales con una intensidad que transformó ambientes comunes en espacios extraños.

Con *“El gabinete del Doctor Caligari”* se afirmaron métodos que pertenecían a las cualidades específicas de la técnica cinematográfica alemana. *Caligari* inauguró una larga serie de películas hechas 100% en estudio, mientras que en esa época los suecos buscaban dar un aspecto lo más natural y real posible. Este film pone en juego la luz y los recursos luminarios, especialidad de los estudios cinematográficos alemanes. Jean Cassou señala que los alemanes inventaron una *“iluminación fantástica, de laboratorio”* y Harry Alan Potamkin razonaba que el manejo de la luz en las películas alemanas fue su *“máxima contribución al cine”*.

El tema principal de *“El gabinete del Doctor Caligari”* fue el alma enfrentada a la tiranía. Tanto así que entre 1920 y 1927 numerosos filmes retomaron el tema. En 1922 *“Nosferatu”*, primera película de terror de la historia que dio origen a este género, gozó de gran popularidad, iniciando la moda de los vampiros cinematográficos. El mismo año se publica *“Vanina”*, filme que trataba las causas y efectos psicológicos de la tiranía. *“la fuerza del cine alemán radica en el drama fantástico”*, sostenía en 1921 la revista de programas de UFA. Otro filme importante sobre la tiranía apareció en 1922; *“Doctor Mabuse der Spieler”*, de Fritz Lang, filme sobre una novela muy difundida de Norbert Jacques. El fin de los ciclos de las películas de tiranías llega a su término con *“Das Wachsfigurenkabinett”* (El hombre de las figuras de cera), presentada en 1924, marcando la culminación de un período en el que el atormentado espíritu germánico se acercaba.

La imaginación alemana no se limitó a especular sobre la tiranía, sino que también averiguó qué ocurriría si la tiranía fuese repudiada como propaganda de vida. Quedaba aparentemente una sola opción: que el mundo se tornara un caos y liberara todas las pasiones de manera desatada. De 1920 a 1924, las películas tocaban principalmente el predominio de los instintos incontrolados y la tiranía. Ambas opciones copaban la rutina. Ante este panorama aparece el concepto de *“destino”* no como mero accidente, sino como hecho majestuoso, como resultado de una necesidad superior, con lo que la ruina

adquiere grandeza. Los argumentos empiezan a señalar que, por más arbitrarias que parezcan, las acciones de los tiranos son dictadas por el “*destino*”.

En 1924 “*Die Nibelungen*” (Los Nibelungos) de Lang fue producida por UFA. El mito nórdico se tornó un romance melancólico que destacaba caracteres legendarios en la gama de pasiones primitivas. “*Los Nibelungos*” tenían que ofrecer una verdadera manifestación del espíritu alemán. Lang definió la película como un documento nacional adecuado para difundir la cultura alemana. En cierto modo, su percepción anticipa las políticas de Goebbels. En estos films la autoridad absoluta se afirma disponiendo especialmente a las masas. Esto se aprecia en el régimen nazi. La película oficial nazi de la convención del Partido “*El triunfo de la voluntad*” en Nuremberg, el año 1934, prueba que al conformar sus elementos de masa, los nazis eran decoradores teatrales sumamente capaces.

Del “*Gabinete del Doctor Caligari*” surgieron otro tipo de películas, que acentuaban el *mundo caótico*, desarrolladas en un mundo de la baja clase media como remanente de una sociedad desintegrada. El alma alemana se obsesionaba por las imágenes alteradas del caos y el gobierno tiránico, dominado por los instintos. La pantalla alemana empezó a presentar películas que manifestaban un fuerte deseo de encontrar una salida para el dilema. En ese entonces, era frecuente constatar a grandes rasgos un anhelo de un refugio espiritual que dominaba a jóvenes e intelectuales. La iglesia conquistó a muchos, los partidos políticos a otros.⁵⁰ En el cine se realizaron diversos intentos para descubrir un esquema viable de existencia interior, a su vez, en ámbito económico se hacía a cada momento más desalentador, pues la inflación se extendía de manera devastadora y la política se iba derrumbando. Por lo mismo, el cine promovía la ilusión de una tierra de

⁵⁰ Es importante recordar que en esta época, el teósofo Rudolf Steiner hacía gran revuelo con sus postulados antroposóficos, que buscan desarrollar un camino espiritual adecuado a la conciencia del hombre occidental moderno, un camino cognitivo que toma en cuenta como punto de partida el pensamiento, para desarrollarse después en una ciencia espiritual complementaria de las ciencias naturales. Más tarde se derivaron de este postulado diversas disciplinas prácticas como la Pedagogía Waldorf, la agricultura biodinámica, la tripartición social, la medicina antroposófica y algunas disciplinas artísticas como la eurytmia o el arte de la palabra

promisión, que buscaba olvidar por medio de quimeras, satisfacer “*el ansia de serenidad y dramas livianos*”⁵¹. Estas películas ensalzaban los decorados simétricos, donde aparentemente surgía el espíritu patriarcal del orden alemán, que ideaban un futuro mejor como el retorno a las buenas épocas pasadas, con aires románticos que glorificaban los órdenes tradicionales.

Otro esfuerzo por fijar un esquema psicológico adecuado fue sugerir que todos los sentimientos nacidos de la tiranía y el caos debían ser soportados y superados con el espíritu del *amor cristiano*, donde importaban más los cambios interiores que los exteriores. Ésta era la misma solución de Dostoievsky, sumamente popular entre las clases medias, ya que en sus obras él evidenciaba las transformaciones sociales más significativas que habían acarreado la revolución industrial. Esta tendencia se puede ver reflejada en el libro “*Los hermanos Karamázov*”⁵². Tal como señaló James Thomas Farrell, importante novelista norteamericano en “*Dostoyevski and the brothers Karamazov Revalued*”, publicación del New York Times, el 9 de enero de 1944; “*La revolución sólo acarrea la catástrofe. El hombre debe sufrir. El hombre más noble es el que no sólo sufre*

⁵¹ Tal como señaló Ludwing Berger luego de “*Ein Glas Wasser*” (Un vaso de agua) intentando explicar la elección de temas superficiales en tiempos malos. La película es una comedia que trata de una historia amorosa y sexual de derechos y nobleza, que ocurre en el tribunal de la Reina Ana de Inglaterra (Mady Christian) durante la Guerra de Sucesión. En ADAM, Peter “El arte del Tercer Reich”, Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992.

⁵² Esta novela es generalmente considerada la mejor obra del escritor ruso Fiódor Dostoyevski y la culminación del trabajo de su vida. Ha sido aclamada, citada y analizada por diversos intelectuales, tales como Sigmund Freud, Andrew R. MacAndrew, Konstantín Mochulski, Mijaíl Bajtín etc. como una obra maestra de la literatura y una de las más grandes novelas jamás escritas. El libro trata de un parricida con el que todos los hijos del hombre asesinado comparten diversos niveles de complicidad; pero en un nivel más profundo se encuentra el drama espiritual de un conflicto moral que involucra: fe, duda, racionalismo y libre albedrío. Dostoyevski pasó cerca de dos años escribiendo “*Los hermanos Karamázov*”, publicada y completada en noviembre de 1880. Si bien Dostoyevski había escrito esta obra pensando en una continuación, murió a los pocos meses después de su publicación, dejando sin concretar esta segunda parte.

por el mismo, sino por todos. Dado que el mundo no puede cambiarse, el hombre debe ser cambiado por el amor”

3.7 Período de estabilización (1924-1929)

En 1924, Alemania aceptó el Plan Dawes, sin embargo luego de la crisis de 1929, el empeoramiento de la economía alemana, por la crisis del Ruhr y las deudas internas, hicieron que se elaborara una reforma del Plan, donde Alemania reacomodó su cuota por 59 años. Sin embargo, la imposibilidad de Alemania para hacer frente a estas deudas hizo que el Plan Dawes sólo fuera una iniciativa. En esos días Gustav Stresemann, Canciller de Alemania, lanzó una política de rehabilitación, con aciertos como el del Tratado de Lorcano y el ingreso de Alemania a la Liga de las Naciones. Con ayuda de préstamos, Alemania modernizó sus plantas, disponiendo de un aparato industrial superior al de sus necesidades. Entre 1924 a 1928, el número de empleados se quintuplicó, mientras que el de obreros se dobló.

Desde 1924, las exigencias económicas afectaron el desarrollo del cine alemán, pues, durante la inflación, la industria se las arregló para continuar sin perturbaciones serias. Las salas estaban siempre llenas porque la gente gastaba sus ingresos en ítemes de entretenimiento. Por su lado, la exportación de películas era igualmente lucrativa. Apenas se estabilizó el marco, la industria del cine manifestó un revés, motivado por la abrupta discontinuidad de las exportaciones (a esto se le llamó crisis de la estabilización).

Entre 1925 y 1924, compañías nuevas se fueron a quiebra, golpe fuertemente sentido por los accionistas. Hollywood aprovechó la situación e inundó a Alemania con producciones norteamericanas, estableciendo sus propias agencias, incluso construyendo salas de cine. Ante este escenario, el Gobierno Alemán decretó que, por cada film extranjero, debía presentar uno alemán, dando origen a los “*filmes de cuota*” (kontingentfilme), muchos de los cuales jamás se presentaron. En los comienzos del período del Plan Dawes, se notó marcadamente el cambio experimentado por el cine alemán. Como el contexto estaba plano, los personajes fantásticos se evaporaron, por lo que los filmes se volcaron al mundo exterior, haciéndose más realistas, enfocándose en la cotidianidad.

A nivel estético, los filmes eran algo indecisos, una posible explicación que propone Kracauer apunta al éxodo masivo de técnicos y directores hacia 1925.

3.8 Período Prenazi

En 1929, con el colapso del mercado bursátil de Nueva York, los préstamos a Alemania se suspendieron de manera abrupta, dando como fruto una desocupación enorme. La crisis económica llevó al colapso la coalición entre los socialdemócratas y los partidos burgueses en el Reichstag. La compleja situación social se vio reflejada en el cine.

Los realizadores de películas empezaban a hacer hincapié en los diálogos y las imágenes eran más bien acompañamiento. Este déficit visual fue un fenómeno asociado a la industria norteamericana más que a la alemana, pues estos resistieron con Pabst y Lang, quienes desarrollaron recursos para perpetuar la preponderancia visual. Este énfasis en los valores de la imagen persistió en la era nazi (tal como se puede ejemplificar con los noticieros alemanes). Mientras los nazis insertaban largas secuencias de imágenes omitiendo las palabras, los norteamericanos reducían las tomas exhibidas a ilustraciones escuetas, otorgando hincapié al comentario. Es necesario mencionar la presión de la censura regida por Heinrich Brüning, Canciller de Alemania, tras el hundimiento del gobierno de coalición Social Demócrata de Hermann Müller, en un esfuerzo de remediar la crisis económica causada por la Gran Depresión. La administración de Brüning cedía frecuentemente a los reclamos nazis y a la presión de grupos reaccionarios.

La pantalla alemana se convirtió en el campo de batalla de las tendencias políticas latentes de ese período. El cine alemán del período prehitlerista estuvo dominado por dos grupos: el primero atestiguaba la existencia de predisposiciones antiautoritarias y los filmes épicos, con tendencia protonazi, confirmados por los *filmes de montaña*, entendidos como otro intento para tener un género exclusivo de películas particularmente alemán, donde Arnold Fanck fue el principal protagonista. Este fue un género cinematográfico centrado fundamentalmente en el problema del *hombre enfrentado contra la naturaleza*.

Algunos críticos describen las películas de montaña alemanas como un género nacional-cultural germano, comparable al western americano. Los argumentos eran sumamente sencillos, por momentos casi rozaban la menudencia. Este tipo de películas plantearon dificultades especiales durante el proceso cinematográfico, no sólo para los técnicos sino también para los actores quienes tenían que trabajar al borde de sus límites físicos tras las inclemencias del clima. El poder de los filmes de montaña eran aliados de la doctrina nazi como tendencia a fuerzas autoritarias subyacentes. Este tipo de estrategias político-visuales fue predisponiendo a la masa al sistema que ofrecía Hitler. Un síntoma interior es el papel esencial de estas predisposiciones protonazis; parecían tocar a dos grupos en términos de identificación: a los jóvenes y a los desempleados, pues ambos grupos eran ajenos a los intereses fijos de clase, ergo, estaban particularmente más vulnerables a la propaganda que apuntaba hacia anhelos de la conducción de una Alemania totalitaria. Hitler supo cómo encauzar aquellos anhelos, en pos de su conveniencia. Es importante señalar que, para efectos de esta investigación, se hace fundamental insistir en este género, pues su desarrollo hace mucho sentido en el proceso del problema estético que presenta Leni Riefenstahl en sus trabajos como discursos metafóricos con alto contenido político. Estas montañas eran más bien simbólicas, pues el proceso de purificación de los hombres a través de la lucha con la dureza de los elementos de la montaña, constituye una noción muy cercana al culto, a la fuerza y la superación física, que formaría la base de la doctrina del nacionalsocialismo. La ideología neorromántica de Fank acercó a Leni Riefenstahl a un terreno donde luego le fue fácil exaltar a los nazis como hombres superiores. El carácter evidente de todas estas influencias no resta, sin embargo, originalidad y genialidad al talento de Riefenstahl.

Más tarde, con la influencia de Arnold Fanck, Leni Riefenstahl produce su propio filme "*La luz azul*", optando por una base argumental más sólida y un desarrollo de carácter fantástico, a diferencia de los últimos trabajos de Fanck. La película se desarrolla casi por completo en la montaña y su argumento tiene como base una leyenda. Los pueblerinos de una localidad dolomita ofrecen unos cristales brillantes a los turistas. Estos cristales deben sus nombres a una joven que los descubrió en la cima de la montaña, que dominaba el pueblo. Ella era la única capaz de escalar la famosa montaña. A esta base mitológica Leni intenta dar una expresión coherente y cohesionada con imágenes. Para eso usa un lenguaje alegórico, cargado de dramatismo, donde el diálogo se hace

prescindible. Las crudezas de la naturaleza corresponden a los gestos con mayor relevancia dentro de la trama. En términos técnicos, la película muestra una considerable tensión que logra mantener al público muy atento: *“Naturalmente, de manera independiente a la escena artística, es necesario hacer una concesión a lo real. Es necesario introducir la sucesión de hechos, pero de una forma tal que transmitan la mayor impresión posible”*.⁵³ Es posible que dentro del tema de las montañas, se encuentre la base de la ideología nazi, que quedará explícita en filmes posteriores, donde la exaltación de lo esencial y el mito de la fuerza como el origen de la pureza del ser humano es la base de las teorías raciales nazi. Leni (Junta en la película) es la única con la destreza suficiente para evadir las durezas de la naturaleza. Esta formulación hace pleno sentido con un concepto clave dentro de la lógica nacionalsocialista; el *volkisch*, concepto que abarca cómo los alemanes buscan alinearse en un plano político e ideológico que se sitúa en el pasado común de los mitos germánicos. La noción de *volk* supera la noción de pueblo, más bien se caracteriza por una nostalgia, por una vuelta al pasado bucólico en la fusión pura entre el hombre y la tierra. Una unión esencial en la nueva concepción nacionalsocialista. La esencia del *volk* en *“La luz azul”* está encarnada en Junta, personaje principal, actuado por Leni, pues es la única que mantiene una unión esencial con el entorno de la montaña. Cuando el pueblo interfiere entre ambos, la esencia desaparece (Junta cae, pero comienza el mito). Junta se convierte en una leyenda. Es ahí donde se identifica con el *volk*.

La base racista es innegable, lo mismo que la exaltación de la fuerza, la pureza racial y la juventud. Es por esto que *“La luz azul”* está relacionada con el mito del *volkisch*, poniendo en marcha las primeras prácticas de su talento a favor de la doctrina nacionalsocialista.

3.9 De Propaganda y filmes nazis

Todas las películas nazis llevaron a cabo su propaganda cinematográfica directa dos tipos de modos: largometrajes sobre campañas, entre ellos *“Feuertaufe”* (Bautismo del Fuego) que trataba de la campaña de Poloni, y *Sieg im westen* (Victoria en el Oeste), que imprimía un cometido de las tropas alemanas en Francia. El otro modo era el formato de

⁵³ RIEFESNTAHL, Leni, Memorias, pág. 3 Köln, Evergreen, 2000.

semanario, incluyendo la compilación semanal titulada "*Blitzkrieg im Westen*" (Blitzkrieg en el Oeste). Las resoluciones oficiales y medidas administrativas alemanas se relacionaban con la formación y distribución de noticieros, pero también puede aplicarse a las películas documentales. Luego del inicio de la guerra, el Ministro de Propaganda y Cultura, Joseph Goebbels empleó todos los medios posibles para lograr que los noticieros fueran uno de los medios más gravitantes de persuasión. Tres principios se afirmaron en los noticieros de guerra alemanes:

- 1) Debían limitarse a mostrar tomas hechas en los campos de batalla.
- 2) Concernía la longitud de los noticieros. Luego de septiembre de 1939, fueron considerablemente alargados. El 23 de mayo de 1940, el "*Licht Bild Bühne*", diario cinematográfico editado en Berlín, anunciaba que desde entonces, éstos tendrían una duración de 40 minutos. Esto hizo posible producir en la pantalla muchos de los mismos efectos obtenidos por la constante y sostenida repetición de discursos.
- 3) Velocidad: más información en menos tiempo. En 1940, Goebbels señaló que los filmes debían dirigirse a toda clase de público. Los nazis fueron imponiendo sus registros de propaganda simultánea a toda la población de Alemania. Como políticas de difusión se enviaron por todo el país cines ambulantes con exhibiciones a bajo precio. Además, el Ministerio de Propaganda y Cultura decretó que cada noticiero del Reich debía ser a la misma hora. Sobre la exportación de filmes al extranjero, el Ministerio de Propaganda y Cultura preparó versiones de los mismos en 16 idiomas.

3.9 Recursos Fílmicos

Los nazis se las ingeniaron para desarrollar métodos efectivos para presentar sus ideas en la pantalla, explotando recursos de montaje, pues de cierta forma, estaban dirigidos y obligados a hacerlo de ese modo porque su propaganda debía diferenciarse de la propaganda de las democracias. Entonces los nazis debían suprimir la facultad de razonar socavando las bases de todo el sistema. La propaganda tendría la regresión

sicológica para marcar las voluntades de la gente, por lo mismo, se explica la abundancia de trucos y artificios necesarios para obtener los objetos adicionales de los que dependería el éxito de los filmes nacionalsocialistas.

El trabajo de Leni Riefenstahl intentó explorar cada medio de manera que el efecto total fuera el resultado de la concatenación de los distintos significados. Este manejo polifónico no se encuentra a menudo en los filmes de guerra democráticos. Otro recurso importante, utilizado en "*Olympia*", fue la explotación de las cualidades fisonómicas al contrarrestar, por ejemplo, primeros planos de los rostros de los afroamericanos con los soldados alemanes. La inserción del *leit motiv* con el propósito de organizar la composición y acentuar ciertas intenciones políticas mediante imágenes. La propaganda totalitaria lograba ingeniarse para formar comentarios más bien formales, evitando las manifestaciones hieráticas; sin embargo, por otra parte podría buscar plasmar la imagen que Alemania era piadosa, que buscaba la paz como fin superior, etc.

Los nazis se mostraban como querían ser vistos. Todos los filmes eran unánimes en enfatizar la supremacía del ejército sobre el partido. Las películas constantemente glorificaban a Alemania como poder dinámico. Los discursos de Hitler convencían a la gente a pensar en términos como la trascendencia, la gloria eterna, etc.

Goebbels, amante del cine, elogió "*El acorazado de Potemkin*" como modelo y señaló que la revolución nazi debía ser glorificada por filmes de una estructura similar. Las películas nazis no buscaban mostrar la realidad, sino subordinar su inserción y el método de ésta a sus inherentes propósitos políticos que constituyen la verdadera realidad de los filmes nazis. Es importante el recurso utilizado en los filmes nazis que caracterizaba las fuerzas y poderes del enemigo y propias, como una lucha entre la luz y la sombra, destinada a producir una rápida sucesión de tensiones.

3.10 Enfrentamiento con la realidad

Los propagandistas nazis practicaban la técnica de montaje en orden inverso, es decir, ellos no trataban de recrear la realidad con tomas sin significado, sino por el

contrario, buscaban eliminar cualquier significado real que la filmación improvisada pudiera transmitir.

Goebbels, experto en propaganda con sello retórico periodístico, definió la propaganda política moderna como *un arte creador*, dando a entender de esta manera que, para él, la propaganda era un ente autónomo más que un instrumento subordinado. Así, Goebbels confirmó que la propaganda nazi se extendía sobre todos los escenarios del pueblo para cubrir todos los ámbitos con propaganda política. Para dar paso a esta configuración del cuerpo en *“Olympia”*, se dedica a enfatizar la anatomía como un ejercicio que conlleva trascendencia, para ello utiliza recursos con tomas hacia los atletas alemanes sistemáticamente en movimiento.

Hay constantes travellings, de manera que el espectador no veía imágenes estáticas, más bien observaba tomas envolventes. El público se asemeja a masas que reflejan el transporte entusiasta y aparecen como configuraciones que simbolizan la docilidad del vulgo para ser modeladas y usadas a voluntad por sus conductores, con esquemas ornamentales geometrizarantes. Este film presenta una mezcla entre la realidad alemana y la realidad alemana distorsionada.

3.11 ENCARGOS DEL FÜHRER A RIEFENSTAHL

3.11.1 Sobre *“Triumph des Willens” (El Triunfo de la Voluntad)*

Tal como señala Leni Riefenstahl en su libro *“Memorias”*, con respecto a la filmación del *“Triunfo de la Voluntad”*, *“No era fácil hacer, a base de discursos, desfiles y otros actos semejantes, una película que no aburriera a sus espectadores. Pero introducir un argumento habría resultado ridículo. No encontré otra solución que la de hacer posible que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más polifacética posible. Lo más importante era hacer que se captasen de un modo no estático, sino dinámico”*.

Con esta obsesión por el dinamismo, Leni deja en claro manifiesto el tratamiento que busca para las imágenes. El *“Triunfo de la Voluntad”* fue, por lo mismo, uno de los mejores reflejos que Hitler pudo tener para llevar su postulado a un nivel de masas

generalizado. Bajo este punto, Goebbels fue el más consciente de la importancia de la *imagen* y el *cine para propagar sus ideas*, tal cómo el mismo planteó en su discurso pronunciado ante Filmkammer (citado de Leni Riefenstahl: La estética del triunfo, de María Inmaculada Sánchez Alarcón) *“el cine es uno de los medios más modernos para influir sobre las masas”*. En el terreno del cine, esta campaña se hace visible en 1933, año que Hitler le encarga a Riefenstahl su primer documental nazi, sobre el *“Congreso de la Victoria”*, en Nuremberg, que convocó a medio millón de seguidores al encuentro. De ello resultó *“La Victoria de la Fe”*, que testimonia fielmente el espíritu del régimen. Sin embargo, Riefenstahl dio una real dimensión y trascendencia al *“Triunfo de la Voluntad”*, film que mostró la celebración del congreso nazi, en septiembre de 1934. A partir de aquel momento Leni Riefenstahl *“se hace cargo del proyecto cinematográfico que debía reflejar `el orden, la unidad y la ambición del movimiento nacionalsocialista`, en términos expresados por el órgano de prensa de los nazis “Volkischer Beobachter”, el resultado final, cuyo título decidió el mismo Hitler, fue una película que constituye en momentos cumbre de la relación entre un líder y las masas”* (Leni Riefenstahl y la Estética del Triunfo”, María Inmaculada Sánchez Alarcón, profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación Universidad de Málaga).

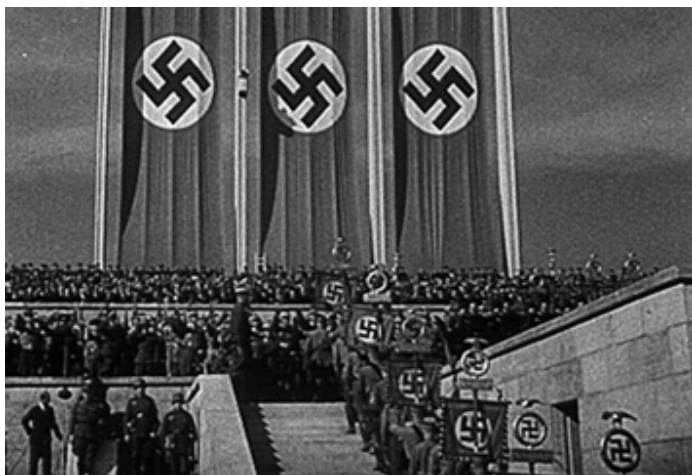


Imagen 16: Extracto de “El Triunfo de la Voluntad”, 1934. Fuente: www.filmarchiv.at

Goebbels fue el artífice de gestar en todo momento el mito hitleriano (Führerprinzip) y de la aplicación de sus conceptos, haciendo mayor ahínco en las ceremonias públicas de masas y el tratamiento sobre la figura del Führer. Este fue

primordial para el mito colectivo del nacionalsocialismo, más aún, retratando a Hitler como un personaje semidivino. “*El triunfo de la Voluntad*” fue la única película protagonizada por Adolf Hitler en todo el cine nazi. Su tema central fue la exacerbación de la imagen del líder, como puente de unión entre el pasado glorioso y heroico germano y un presente lleno de promesas para la nueva Alemania. La secuencia inicial en la que Hitler llega en aeroplano a Nuremberg, donde es proclamado por sus seguidores como un salvador, muestra al Führer como instrumento del que se sirve el destino para enlazar la nueva Alemania con su pasado y así terminar con el período oscuro que supuso el régimen anterior. Hitler se abría paso, mientras de fondo se escuchaba música de Mozart. En el aterrizaje del aeroplano, la luz se hace más resplandeciente. Este lenguaje simbólico se utiliza en cada plano donde la figura de Hitler siempre aparece fotografiada con la cámara situada en un ángulo bajo, con un marcado contrapicado. Se trata de un recurso individualizante por completo del entorno, cuyo fondo es, por lo general, el cielo. La connotación alegórica es indudable.

De esta manera, el Führer se presenta como una especie de liberador, ante la masa indiferenciada y geometrizada (menos los rostros del Führer y los líderes nazis), nadie más se distingue individualmente de la multitud. El espectador se sumerge entre los desfiles de svásticas y uniformes que constituyen el punto focal. En los planos medios y largos, el ángulo de cámara obstaculiza la distinción de cualquier otro rostro.



Imagen 17: Extracto de “*El Triunfo de la Voluntad*”, 1934. Fuente: www.decine21.com

Durante las escenas de masas, sólo se escuchan gritos de adhesión o marchas militares. En la organización de las escenas de la multitud, la simetría y la geometrización responden a una suerte de *orden divino*. A lo largo de la pantalla aparecen columnas ordenadas de uniformados sin rostro. Los planos aéreos retratan multitudes en formaciones perfectas. En todo este ritual, los símbolos tienen mucha trascendencia. En todas las secuencias predominan águilas imperiales, banderas, estandartes y cruces gamadas. Estos símbolos son el instrumento con el cual se identifica al líder de la masa. Para ello, Leni Riefenstahl usa un hábil mecanismo técnico: el esquema se repite siempre, aunque se hace más evidente en la secuencia final, durante el discurso en el salón de conferencias. La imagen enfoca a la muchedumbre, luego, en una panorámica muestra las svásticas y las águilas imperiales para retomar el enfoque hacia las masas y para terminar nuevamente en el Führer. Esta expresión de exaltación recargada sigue un patrón estudiado. No fue esta la opinión de Leni Riefenstahl. *“El triunfo de la Voluntad”* reflejó una asociación de elementos dirigidos hacia un fin: lograr la máxima adherencia de la masa hacia el nuevo mito nazi. Este propósito se manifestó mediante la evolución de los discursos de Hitler, que aparecieron a lo largo del metraje del film. El primero de ellos, en respuesta al jefe de las juventudes nacionalsocialistas Baldur von Schickel, la aparente simplicidad es menor en el segundo, apenas Hitler termina su discurso, la multitud se pone frenética a su disposición. Empieza así la excitación colectiva que llegará al paroxismo en el discurso final, por primera vez las palabras de Hitler se apoyan en un texto escrito.

Es así como el *“Triunfo de la Voluntad”* no puede considerarse como un fiel reflejo de la realidad con semejante tratamiento, pues hay una obvia búsqueda del efecto propagandístico que resultó efectiva no sólo para Alemania, sino para el resto del mundo. De todas formas, esta película fue vista de manera doméstica, como parte del plan estratégico de difusión.

3.11.2 Sobre Olympia

La celebración de los Juegos Olímpicos de 1936 se había confirmado ya en el año 1933, año en que Hitler asumió el poder. Fue entonces cuando vio en éstos, una

oportunidad única para demostrar su poder al resto del mundo y posicionar bien a Alemania en su calidad de anfitrión. Bajo esta lógica, en 1936 inauguró el nuevo Estadio de los juegos, plataforma que demostraba todos los pertrechos y atenciones que recibió este acontecimiento, donde la estrategia política se afirmó más que nunca, logrando instalarse de manera más definitiva en el imaginario colectivo.



Imagen 18: Fragmento de “Olympia”, 1938. Fuente: www.riefenstahl.org

Leni Riefenstahl fue la principal cineasta del partido nacionalsocialista. Rodó “*Olympia*” en 1936, pero se exhibió en 1938, cinta que fusiona el arte y la realidad, donde el ejercicio de la exaltación del *cuerpo* es evidente y muy bien logrado, capturando la esencia de la ideología nazi, combinándola con técnicas fílmicas innovadoras para la época, donde se desplegó un gran montaje y elevadas cifras de dinero, que hicieron posible el registro de las Olimpiadas de Berlín de manera magistral, con imágenes que son constantemente citadas hasta nuestros días. Este film tenía una técnica de edición impecablemente aplicada, que disponía de material fílmico fotografiado con tiros de cámara a nivel del suelo, con lo que se captaba la musculatura de los alemanes, creando una imagen de poderío atlético que en los juegos de Berlín representaron al régimen nacionalsocialista. “*Olympia*” despliega la misma estética monumental de “*El Triunfo de la Voluntad*”, una película propagandística centrada en el desarrollo del congreso del Partido Nacionalsocialista en 1934, celebrado en Nuremberg. La película incluye imágenes de

miembros uniformados del partido desfilando, donde se presenta a los ministros y hombres más cercanos a Hitler mediante discursos firmemente estudiados y elaborados. El tópico principal de “*El triunfo de la voluntad*” era el regreso de Alemania en las filas de las potencias mundiales, presentando a Hitler como figura principal y gestor absoluto de esta *nueva nación*. Todas las escenas, así como la música y el montaje, están fríamente estudiadas. Leni Riefenstahl supo captar el *movimiento*. Para ello contrató a operadores quienes usaron cámaras con rieles. Con la ayuda de Albert Speer, principal arquitecto del Tercer Reich, se pudo incorporar un ascensor en el asta de la bandera, enfatizando la supremacía del ejército. Humanizando a las tropas, familiarizando al espectador con imágenes cotidianas (jugando con sus niños, esposas, etc.), las escenas apuntaban a actitudes comunes, llevando consigo la propaganda totalitaria, posicionándose en el inconsciente, resucitando el éxtasis del pueblo.



Imagen 19: Fragmento de “*Olympia*”, 1938.
Fuente: www.riefenstahl.org

Con 30 cámaras a su disposición y alrededor de 120 técnicos que le permitieron hacer las constantes panorámicas y travellings, pudo envolver al espectador con los esquemas ornamentales de orden geométrico, claramente haciendo alusiones a un orden espiritual, supremo y soberano, propio del *Mesías*, como Hitler añoraba que lo recordaran. Carl Diem, (iniciador de la moderna tradición de la antorcha olímpica de relevo) tuvo la misión de iniciar el “*documental*”, ordenándole que el comienzo del film mostrara una carrera de antorchas a través de Europa, desde la antigua Olimpia en Grecia, hasta la Olimpia en Berlín. Para ello, Leni Riefenstahl puso carriles circulares alrededor del estadio, explotando las cualidades fisonómicas por contraste, creando en cierta forma imágenes de propaganda aspiracional.



Imagen 20: Fragmento de “*Olympia*”, 1938. Fuente: www.riefenstahl.org

En la primera secuencia, un corredor desnudo, “*sumamente atlético*” lleva la antorcha desde Grecia hasta Berlín, trasponiendo imágenes de un ejercicio metafórico para fundir ideales antiguos con los modernos, presentados por el Tercer Reich.



Imagen 21: Fragmento de “*Olympia*”, 1938. Fuente: www.riefenstahl.org

Donde los nazis realmente proyectaron su imagen hacia el exterior, fue en “*Olympia*”, pues buscó retratar a los alemanes como reales héroes, tal como Riefenstahl señala en sus Memorias “...*vi que entre jirones de nubes, surgían lentamente las antiguas*

ruinas de los lugares clásicos de Olympia, y desfilaban los templos y esculturas griegas, Aquiles y Afrodita, Medusa y Zeus, Apolo y Paris, luego aparecía el Discóbolo de Mirón. Soñé que éste se transformaba en un ser humano de carne y hueso y en movimiento retardado, empezaba a balancear el disco...”

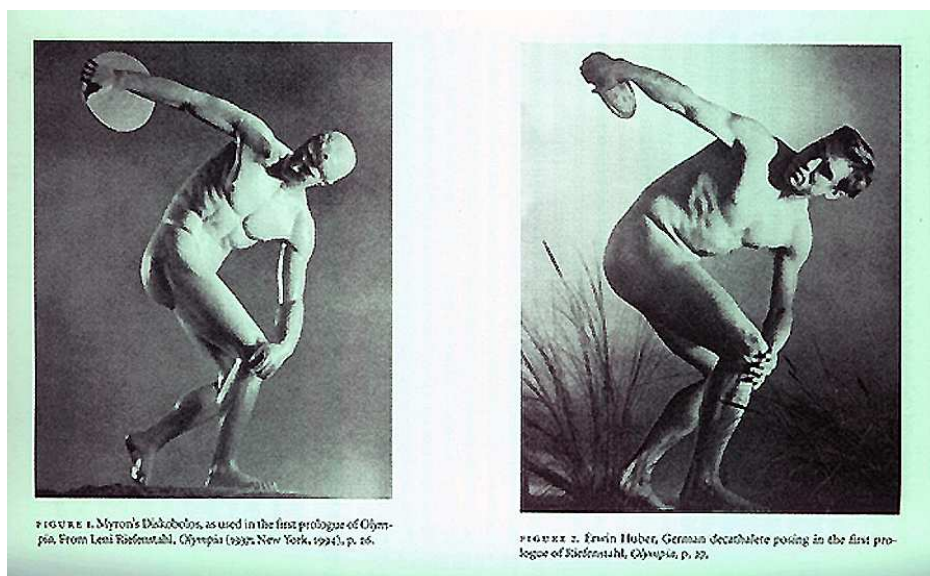


Imagen 22: Fragmento de "Olympia", 1938. Fuente: www.criticalinquiry.uchicago.edu

Esta fue su primera idea del comienzo y momento más importante de su documental sobre los Juegos Olímpicos. Estos se celebraron sólo unos meses después de la remilitarización de la zona del Rin, en 1936. Es la instancia en que el régimen nazi empezaba su etapa imperialista que desembocaría en la Segunda Guerra Mundial.

A fin de contrarrestar el efecto, los Juegos Olímpicos buscaban ser un ejemplo para el exterior, como la mejor vitrina del orden nazi. Alemania iba a dar a los visitantes extranjeros la impresión de un país organizado y pacífico, con gran interés en la cultura y el deporte, una prensa libre, sin carteles antisemitas tanto en hoteles como restaurantes. La pretensión de integrar los Juegos Olímpicos en una campaña de limpieza de la imagen tuvo gran éxito según W. Schirer, corresponsal de prensa norteamericano. Incluso podría decirse que los Juegos Olímpicos significaron el cúmulo en la técnica persuasiva de las masas del aparato nacionalsocialista. Si bien Riefenstahl mantuvo hasta el fin de sus días

que la película no fue un encargo nazi, más bien fue un encargo del Comité Olímpico Internacional, y por lo mismo, el gobierno no tuvo ninguna jurisdicción, cuando menos resulta ilógico que Goebbels, un hombre tan preocupado por la estrategia y difusión propagandística no aprovechara la oportunidad para expandir la imagen del nacionalsocialismo, que se difundiría por todo el mundo bajo el aparente aspecto inofensivo que otorga la categoría de documental. Incluso, se han descubierto documentos que respaldan el vínculo directo entre la producción de *“Olympia”* y el régimen nazi. A pesar de la dimensión de propaganda internacional, *“Olympia”* desarrolló ciertos aspectos ideológicos destinados a los alemanes, en particular, hizo ahínco en los conceptos de salud y fuerza, que eran fundamentales dentro de doctrina nazi de la superioridad de la raza aria. Estos conceptos se remontan, según las teorías que Hitler formula en *“Mein Kampf”*, a la Grecia Clásica. Hitler siempre pensó y defendió que los griegos habían alcanzado la cumbre de la civilización humana en todos los campos. En su opinión, la tribu Doria que había llegado a Grecia por el norte, era de origen germánico, para llevar a término esta concepción en su país. Hitler se propuso defender un ideal de fuerza y salud que él consideraba cercano a los griegos. En 1937 señaló en uno de sus discursos: *“la nueva era de hoy está produciendo un nuevo arquetipo humano, las mujeres y los hombres son más saludables. Hay un nuevo sentimiento acerca de la vida...nunca estuvo la humanidad tan cerca del mundo antiguo en su apariencia externa y en su manera de pensar como está hoy”*.

Las dos partes que conforman *“Olympia”* (Fiesta de los Pueblos y Fiesta de la Belleza) fomentan el carácter fundamental de la fuerza y la belleza de la raza, bajo la concepción nazi. El prólogo de la primera parte es donde más se realizan estos principios. Los casi 20 minutos iniciales deambulan entre ruinas helénicas de *“Olympia”* para culminar con la llama olímpica en el Estadio de Berlín, entre aclamaciones y loas. Es por tanto una forma de calificar a los nazis como herederos de los valores de la antigüedad clásica, pero además, el metraje del prólogo hace un estudio de la percepción física y del movimiento del cuerpo humano. Hombres y mujeres desnudos son el principal objeto de una cámara que busca, desde diversos ángulos, expresar la belleza humana y el movimiento de los cuerpos atléticos. Los planos cortos, desde un ángulo bajo, presenta a los atletas como semidioses, alternándolos con panorámicas de un paisaje austero. Este tramo es clarificador de lo que se consideraba *el ideal de la raza*.

Una vez comenzada la sucesión de acontecimientos propios de la competencia, el documental entra en lo que puede considerarse su parte más descriptiva, sin embargo, la carga dinámica no disminuye nunca. La alternancia entre panorámicas del público hipnotizado por el espectáculo, los planos cortos de los atletas y las tomas aéreas que transmiten la sensación de espectacularización, la película no disminuye su carga de dramatismo. Sin embargo, a pesar de no ser tan evidente en la parte central del filme, se transmite una idea favorable al propósito propagandístico nazi. Los juegos suponen un mayor número de victorias nazis que de otras nacionalidades. La cámara hace mayor hincapié en los cuerpos de los lanzadores de jabalinas alemanes que en el triunfo del norteamericano de raza negra Jesse Owens. No obstante, hay que explicar que Jesse Owens no queda fuera del metraje del filme, recurso que hubiera resultado sumamente obvio y burdo. Todo el tratamiento estético de *“Olympia”* supone una decidida transformación de la realidad, donde Riefenstahl puso en jaque todo su talento creativo en la consecución de imágenes. *“Olympia”* no es un documental, es un vehículo de propaganda realizado con gran genialidad, donde las imágenes se apoyan en la música y los sonidos de la multitud (mezclados posteriormente en un estudio).

Tras estos momentos cumbres de su trabajo, Leni, luego de la Segunda Guerra Mundial, dio un giro abrupto: *“desde el final de la guerra me había abandonado todo rayo de felicidad. La vida se había convertido para mí en una insoportable lucha por la existencia, nacida de intrigas y la discriminación política”* como explica en su libro *“Memorias”*. El final de la guerra y la derrota de Hitler, dejaron al mundo sumido en el caos. Durante los años de guerra hubo atrocidades tremendas, pero el horror del descubrimiento de los campos de concentración supuso que cualquier esbozo de nazismo fuera un grave estigma. Leni Riefenstahl tuvo que cargar con ese peso desde su detención por parte de los Aliados, tras la liberación de Alemania.

El rechazo hacia Riefenstahl se vio agravado por sus constantes contradicciones, sobre todo, la polémica se centró en el financiamiento de los dos grandes trabajos de la afamada directora alemana. Según sus declaraciones reiteradas, ella y su Compañía fueron las únicas responsable de las finanzas de *“El Triunfo de Voluntad”*. Su principal fuente para cubrir los gastos fue el contrato de distribución de la película, firmado por la productora Tobys. En cuanto a *“Olympia”*, Leni mantuvo hasta el final que fue un encargo

del Comité Olímpico Internacional. En contradicción con estas declaraciones, se encontraron numerosos documentos que desarticulan su versión, invalidándola. Tales documentos, que quedaron registrados en el Ministerio de Propaganda y Cultura, demostraban su nexo directo con el nacionalsocialismo. Declaraciones de Goebbels, fechadas en la época corroboran que éste jamás fue contrario al film, como la directora siempre afirmó. Incluso en uno de sus propios textos titulado *“Al margen de la película sobre el Congreso del Partido”*, publicado en 1935 por las ediciones centrales del Partido Nacionalsocialista, su actitud no fue tan reticente como siempre pretendió. *“Durante la Manifestación del Servicio Nacional del Trabajo, el sol había desaparecido detrás de las nubes pero cuando el Führer llegó, los rayos del sol atravesaron el cielo, el cielo hitleriano”*⁵⁴

“Olympia” fue objeto de polémica, pues tras su producción se encontraron proyectos ministeriales en los que se demuestra que ambas partes del film fueron financiadas en su totalidad por el gobierno del Tercer Reich. A su vez, se conservan cartas de la propia Riefenstahl que avalan lo anterior, donde solicita presupuestos para la realización de diversas actividades. Según se detalla en estos documentos, el dinero le fue entregado a la directora en varias tandas durante los dos años de su realización.⁵⁵ Todos estos hechos aportaron a aumentar el número de personas que cuestionaron a Riefenstahl con la mayor severidad. Desde el inicio se le sometió al más absoluto ostracismo. Sus proyectos fueron derribados uno tras otro y la directora jamás pudo terminar su película (*“Tierra Baja”*, su último film, que acabó de montar en 1953, pero todo el material fue obtenido antes de la guerra). Se le atribuyeron otros crímenes no comprobados, como el que usó en sus rodajes gitanos destinados a morir en campos de concentración. Incluso se le negó el derecho a aparecer en público *“el que una de las principales propagandistas de Hitler, como Riefenstahl fue incuestionablemente con su*

⁵⁴ LEISER, Edwin En SÁNCHEZ A, María Inmaculada, “Le varité sur Leni Riefenstahl et Le Triomphe de la volonté”.

⁵⁵ Los documentos de la administración nazi referidos a la producción de estas dos películas se reproduce en las revistas Cinema 69, número 133, 1969, Ecran número 19, 1973, Film Quaterly, vol. 28, número 1 de 1974. Dato extraído de Maria Inmaculada Sánchez Alarcón y su publicación. Leni Riefenstahl y la estética del Triunfo.

“Triunfo de la Voluntad”, pueda hoy aparecer en un festival de cine alemán, recibiendo una bienvenida oficial, es realmente escandaloso. Uno no tiene que recordar las persecuciones de Auschwitz para que esto sea obvio” (Ulrich Gregor en “A come back for Leni Riefenstahl?” extraído del texto “Leni Riefesntahl: la estética del triunfo”, María Inmaculada Sánchez Alarcón)

3.12 Lang y su propuesta femenina en María de “Metrópolis”

“Metrópolis” se produjo en el segundo período de la República de Weimar (1919-1933), en la fase de estabilización, que comienza en 1924 y que abarca posteriormente cinco años, en los cuales se alcanzó cierto equilibrio social y económico gracias a acuerdos corporativistas de producción en serie, copiadas del modelo estadounidense. En 1929 resurge la caída económica, el desempleo y la polarización de la política. La clase media y los intelectuales de derecha se acoplaron bajo las líneas del nacionalsocialismo, facilitando su triunfo, identificando la destrucción de la República, seguida del *“nacimiento de una nueva nación”*, eterna promesa nazi que anclaba sus raíces en el siglo anterior, anhelando un poder totalitario. El filme debutó el 10 de enero de 1927 en el UFA Palast am Zoo de Berlín. La copia íntegra constaba de 4.189 metros y ésta versión sólo se exhibió en Berlín un par de meses. La propia UFA la acortó, dejándola en 3.241 metros y la distribuyó así por el resto de Alemania. En Estados Unidos se estrenó una versión de 3.170 metros, recortada por el dramaturgo Channing Pollock en 1927. Lang llamó a este corte *“sucedáneo mutilado”*.

Gracias al éxito de *“Los Nibelungos”*, UFA no reparó en gastos para el rodaje de *“Metrópolis”*, que fue uno de los más largos y costosos de su historia, película autodenominada *“una operación de marketing”*. La gran inversión en dinero, tecnología y esfuerzo la convirtió en uno de los filmes más caros de la historia del cine alemán, pensada para competir con las megaproducciones hollywoodenses.

Este filme gustó tanto a Hitler como a Goebbels, hecho explicable por su tiempo histórico, situando la película entre la cultura tradicional romántica de la burguesía alemana y la naciente ideología modernista, fruto de la nueva fase de la revolución industrial. No se pretende alinear a *“Metrópolis”* como una película protonazi, pero para

comprender esta obra, conviene no desvincularla completamente de su contexto, en el cual se trata de redefinir la “cultura alemana propia” como distinta del resto de Europa, pues se quería crear un nuevo producto artístico, empleando el cine como un instrumento capaz de competir con la industria soviética, industria que por lo demás distribuía sus películas por el Viejo Continente con ayuda del Partido Comunista Alemán, a través de la distribuidora Prometeo, compitiendo directamente con las superproducciones de Hollywood.

“*Metrópolis*” formó parte de la rama fantástica del cine alemán de los años 20, aunque no propiamente del *Expresionismo*⁵⁶, con el que tiene en común ciertos temas: como el creador y la criatura, la animación de lo inorgánico y lo apocalíptico. Lo separa de él la concepción del espacio fílmico y su lenguaje cinematográfico. Más bien la estética de Lang se inclina por el Futurismo, presentando un gusto particular por las máquinas, aunque sin desprenderse de su caparazón romántica.

La animación de lo inorgánico o lo que no tiene voluntad, contrastado con lo que sí tiene voluntad como parte pensante, resuena en la trama de “*Metrópolis*” con dos personajes: El científico y el visionario. El primero consiste en la conversión del robot Futura, por parte de su creador Rotwang en una mujer viviente, María, que a su vez tiene una doble: la obrera cristiana, también apodada María. En el gesto de dar vida (alma) a la máquina, se esconde un acto de usurpación el papel de Dios. En “*Metrópolis*” la criatura artificial de María traiciona a los obreros y a los ricos, siembra la confusión en la ciudad y está a punto de acabar con los niños al instigar la destrucción de la central eléctrica. Es al mismo tiempo una mujer fatal, heredera de las hembras maléficas de finales del siglo anterior, cuando la misoginia occidental se volvió más opresiva e insultante para las mujeres, que empezaban a recorrer un largo camino de liberación y participación política sin grandes apoyos sociales, ni siquiera los partidos, ni sindicatos e intelectuales. La robot María es, pues, una esclava y seductora.

⁵⁶ Desde el expresionismo emergen tópicos frecuentes, como el de imágenes de lo espectral de un modo simbólico y pictórico, así como lo sombrío se automatiza. La metáfora de la dualidad de los hombres buenos y malos es capaz de desligarse del objeto para sembrar mal en el mundo.

Es tal la ambigüedad de María, representando a la amada y la madre que su ambivalencia es perturbadora y oscilante. En el filme hay una secuencia que retrata esta dualidad. Freder toca el piano en el lugar más alto de la Metrópolis, entonando: *“rostro austero de la Virgen, dulce rostro de la madre”*, refiriéndose al rostro enigmático de la Virgen María, encarnada por la *“María buena”*, que acababa de vislumbrar en los Jardines Eternos, rodeada de niños. La adoración de Freder hacia María virginal es evidente; sin embargo, ésta responde con lejanía, gélida, distante al igual que una Santa. Como mujer, se mueve entre dos polos: uno virginal-maternal, otro erótico-provocativo.



Imagen 23: Extracto de “Metrópolis”, María Buena.

Fuente:

www.follow-me-now.de/html/body_metropolis.html

Imagen 24: Extracto de
“Metrópolis”, Falsa María. Fuente:
www.bizoum.com/cloudbusting/leicester.html

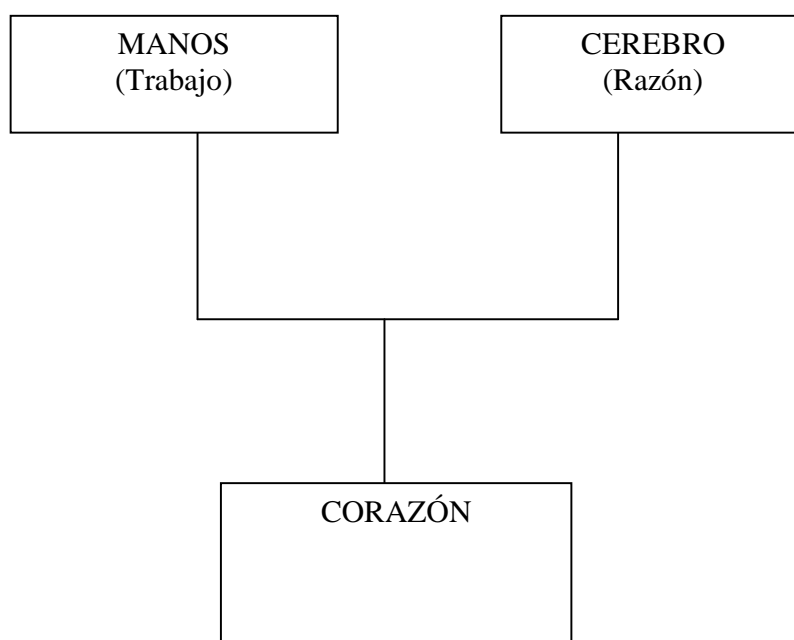


Se podría decir que Lang concibe lo femenino como automático y objeto de placer narcisista, en la Falsa María, quien es la culpable de seducir, no los seducidos, quienes han sido timados por las veleidades de la mujer provocativa, que es al mismo tiempo

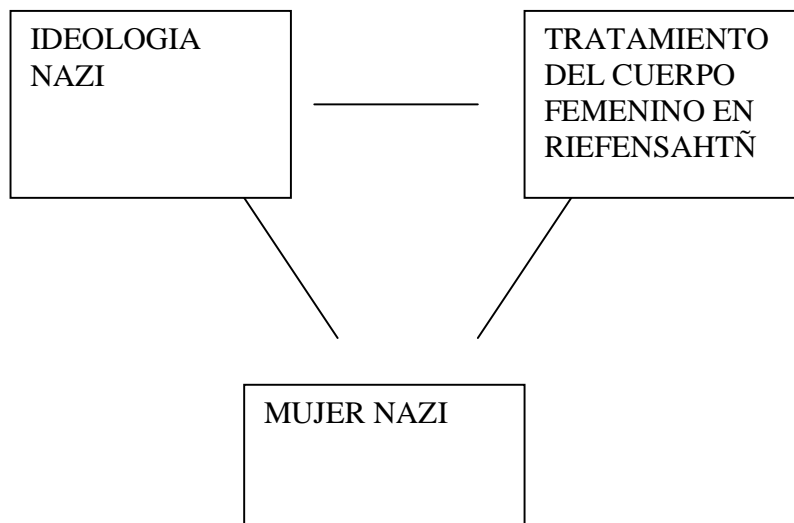
buena y mala, con la inconsciencia propia de la *femme fatale* o bien desde el otro extremo, una mujer maternal virginal, con lo cual no sólo cae en las concepciones similares de los futuristas, claramente misóginos, sino que hace de ambos polos nociones tan exageradas como Leni Riefenstahl.

El personaje doble de María resume dos tópicos temáticos del expresionismo: el de la *femme fatale* y la animación de lo mecánico entendido en una forma siniestra, es decir, inesperada, formación que pertenece en tiempos síquicos. Esta idea aberrante consiste en la suplantación de vida por la materia inerte como obra de un científico, emulando divinidad.

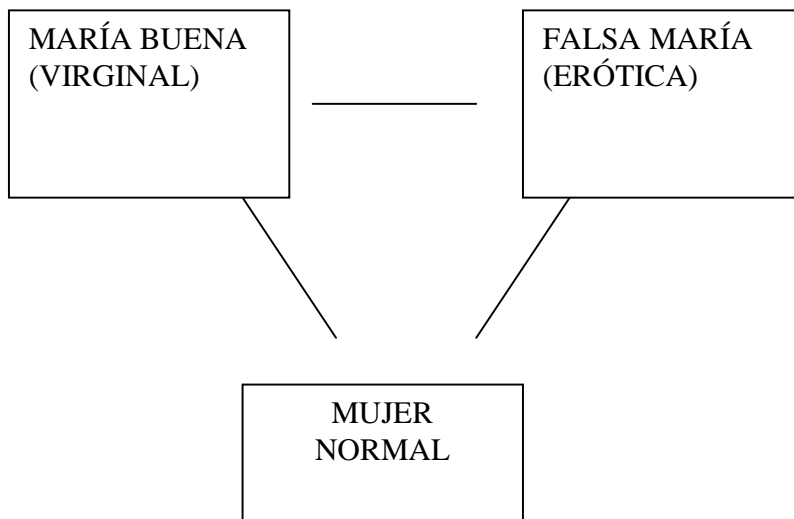
Bajo el lema "*Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein*" (mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón), que debe interpretarse como la necesidad de que la capacidad de amar del Ser Humano reúna a la razón y la fuerza, se reconcilian el magnate Fredersen y los trabajadores de "*Metrópolis*" gracias a Freder, que encarnarían los tres términos de la siguiente ecuación:



Esquema 1: Del desenlace de "*Metrópolis*", "*Mittler zwischen Hirn und Hand muss das Herz sein*" (mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón)



Esquema 2: Sobre los principales factores que influyen en la concepción de la mujer en Leni Riefenstahl.



Esquema 3: La propuesta de Lang con la protagonista de *"Metrópolis"*, si bien oscila de dos extremos, al menos concibe una gama de pasiones más amplias, de las cuales se puede rescatar el equilibrio entre ambos polos, haciendo de su caricatura, un ejercicio interesante de las pasiones femeninas; no así Leni Riefenstahl, que presenta un "tipo de mujer", que no se escapa hacia ningún extremo, se mantiene petrificada a la orden del partido.

CAPITULO IV :

4.1 CONCLUSIÓN

En el orden nacionalsocialista, todos los aspectos de la vida fueron gradualmente subordinados a fines políticos. Desde juguetes, libros, poemas, artículos para el hogar, hasta la prensa oficial, las emisoras radiales y el cine, para así infiltrarse completamente en los aspectos de la vida alemana, penetrando gradualmente el subconsciente de la Nación. Estos objetos, llenos de una carga ideológica, constituyen signos que permiten persuadir con más facilidad al receptor, a quien el mensaje nazi le llega por todos los ámbitos que conforman la cotidianidad. Los nacionalsocialistas trabajaban más que la negación en sí, las afirmaciones sustitutivas, pues sólo puede destruir bien lo que se reemplaza.

Tras la estrategia persuasiva en "*Olympia*" de Leni Riefenstahl, se esconde una organización donde el signifiante, cuyo significado esta lleno de una nueva simbología, pasa a ser fundamental para el desarrollo de la difusión del nazismo. El *cuerpo femenino* conformado por Riefenstahl está informado de una *nueva corporalidad*, que rechaza la deformación de la proporción y la experimentación, tanto la problematización del *corpus* como soporte artístico. Esto se entiende porque el nacionalsocialismo se quiso hacer cargo de una "*concatenación de la Tradición Clásica*", donde ellos mismos se autodefinían como "*la sucesión lógica del mundo heleno*". Composiciones reposadas, diseño simétrico y no realista, apelaban a la perfección racial, la que respetaría un canon estético sostenidamente en el tiempo. Para instalar esta idea, el arte tuvo como nunca un rol preponderante. Se encargó de posicionar la fuerte idea de la mujer como promotora de la vida aria, bajo la lógica nazi de la nación próspera y fértil. La mujer fue estereotipada, caracterizada de cuerpo perfecto y totalmente fiel a su familia, siempre sobria y jamás provocativa, equilibrada y en todo momento moderada, correcta pero sumamente fría.

Leni Riefenstahl toma el *corpus* de la mujer en los filmes encargados por el gobierno nacionalsocialista, concibiendo en la *proyección de éste*, un cuerpo donde no existen las polaridades ni matices, más bien el *cuerpo femenino* pasa a ser una suerte de ente neutro, limpio de cualquier carga sexual y erótica. La reflexión de este problema

quedó probada en diversos documentos y registros de obras de arte y el cine alemán que fue gestando el Tercer Reich. Este tratamiento buscaba imprimir el sello de la *nueva mujer del sistema* en el cual reposaba la Nación, pues como la familia era el eje articulador del orden nazi, desde ahí comenzaba la sucesión del orden nacionalsocialista, la *mater* era quien sostenía los pilares de la principal estructura social, lo que finalmente derivaba en el soporte del *Volk*, como la encargada de tener hijos sanos y fuertes quienes trabajaran en un futuro para seguir promoviendo las ideas de Hitler. Es así como la mujer pasa a ser un soporte con un nuevo significante para fines ideológicos

Finalmente *la mujer* que propuso Leni Riefenstahl en sus trabajos encargados por el Führer, se desarrollaron bajo la óptica exigida por el partido. El nazismo quiso proyectar esa imagen, pudo hacerlo y finalmente la instaló al servicio del Reich. Tiene pleno sentido pensar en el tipo de arte que se creó al servicio del nazismo, pues se des-naturalizó la naturaleza, deformándola para conformarla y darle un fenotipo incluso con leyes genéticas, con experimentos que fueron infructuosos pero que escondían la perversidad y obstinación del nacionalsocialismo para perpetuar sus ideas racistas.

Leni Riefenstahl tuvo la tarea de documentar las imágenes con las que el nacionalsocialismo quiso ser recordado por la historia, pero el cine realizado durante los años del gobierno del Tercer Reich tuvo otras expresiones; la propia mitificación de la revolución nacionalsocialista; la recreación de episodios históricos que reflejaron la perversidad de los *“enemigos”* y las virtudes del pueblo y ejército alemán, biografías de personajes históricos, la exaltación del campesinado y los valores de sangre y suelo, entre otros. Leni Riefenstahl sí participó premeditadamente del régimen fascista, instaurando principalmente el mito de la *“superioridad aria”* y en ensalzamiento de Hitler, considerado en sus obras como un Dios. Estos gestos claramente políticos fueron tomados por la artista con premeditación y deliberación, por lo que jamás en las obras encargadas a Leni durante el Tercer Reich podrán ostentar neutralidad, ni mucho menos ingenuidad, pero a su vez, tampoco se puede negar la calidad de esta artista, ni su brillante aporte en la industria cinematográfica. Maravillosa y terrible, la vida de Leni Riefenstahl ha sido uno de los grandes enigmas de la historia del cine. Satanizada y admirada por igual, el estigma de haber sido la artista del Tercer Reich jamás la abandonará su imagen, mucho menos su genialidad.

4.1 Bibliografía

-ADAM, PETER "El arte del Tercer Reich", Edición Española Tusquets, S.A, Barcelona, 1992

-BENJAMIN, WALTER "El autor como productor", traducción y presentación de Bolívar Echeverría, Itaca, 2004, México.

-BENJAMIN, WALTER "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Ed. Itaca, México 2003.

-BURKE, PETER "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico", Primera edición Biblioteca de Bolsillo, 2005, Barcelona.

-ECHEVERRÍA BOLIVAR, "Arte y Utopía", Introducción a Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (trad. de Andrés E. Weikert). Ed. Itaca, México 2003.

-EIBEL, ALFRED, "El cine de Fritz Lang", Selección de textos, Primera edición en español, Ediciones Era, México, 1968.

-EISNER, LOTTE, "La pantalla diabólica, panorama del cine alemán" Ediciones Losange. Traducción Luis Federico Coco, Buenos Aires, 1955.

-HITLER ADOLF "Mi lucha", Editorial Latina Americana, México, 1960

-KRACAUER, SIGFRIED "De Caligari a Hitler", Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, S.A., 1985.

-RAMIREZ, JUAN ANTONIO "Corpus Solus", Ediciones Siruela, Madrid , 2003.

-RIEFENSTAHL, LENI "Memorias" Köln, Evergreen, 2000

-PEDRAZA, PILAR "Metrópolis, Estudio crítico", Ediciones Paidós, Buenos Aires, 2000.

-SANCHEZ ALARCÓN, MARÍA INMACULADA "Leni Riefenstahl y la Estética del Triunfo"

-SONTAG, SUSAN "Bajo el signo de Saturno", traducción de Juan Utrilla Trejo., Ed. Edhasa, Barcelona, 1987.

