



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento Teoría e Historia de las Artes

**LAS AVENTURAS DEL BARÓN DE MUNCHHAUSEN:
Visualidad y cine alemán durante el Tercer *Reich***

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

Alumna: CATALINA BEATRIZ DIAZ CISTERNAS

Profesor guía: JAIME CORDERO GARCÍA

Santiago, Chile

Junio 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1	
CINE ALEMÁN.....	5
1.1 Prehistoria (1895-1914).....	5
1.2 Primera Guerra Mundial (1914-1918).....	8
1.3 Posguerra (1918-1924).....	9
1.4 Periodo estabilizado (1924-1929).....	13
1.5 Periodo pre-hitlerista (1929-1933).....	17
1.6 Tercer Reich (1933-1945).....	19
1.6.1 Ministerio de Educación Popular y Propaganda.....	19
1.6.2 Los siete puntos del cine de Goebbels.....	20
1.6.3 El manejo de la producción cinematográfica.....	22
1.6.4 Las producciones.....	23
CAPÍTULO 2	
EL CASO DEL BARON DE MUNCHHAUSEN.....	26
2.1 Orígenes.....	26
2.1.1 El guión.....	26
2.1.2 El director.....	26
2.1.3 Hans Albers.....	27
2.1.4 La ocasión.....	27
2.2 Realización.....	28
2.2.1 Agfacolor.....	29
2.2.2 Ostentación en tiempos de guerra.....	29
2.2.3 Trucos y efectos especiales.....	31
2.3 Descripción.....	30
2.4 Reflejos del pensamiento nazi.....	34
2.4.1 Nacionalismo.....	34
2.4.2 La mujer.....	37
2.4.3 Glorificación del <i>Volk</i>	37
2.4.4 Anti-semitismo.....	38
2.4.5 Anti-intelectualismo.....	39
2.4.6 La creación de un héroe.....	39
2.5 El guión y la crítica al nazismo.....	42

CONCLUSIÓN.....	43
BIBLIOGRAFÍA.....	46
ANEXO N° 1	
LA PROPAGANDA.....	48
A. Orígenes, etimología.....	48
B. Definición y función.....	48
C. Propaganda en tiempos de guerra.....	50
D. Joseph Goebbels.....	52
ANEXO N° 2	
CULTURA Y ARTE NAZI.....	53
A. Definición de cultura en el Tercer <i>Reich</i>	53
B. El verdadero arte visual alemán.....	55
C. Arte popular nazi.....	56
D. El arte degenerado.....	57
ANEXO N° 3	
FICHAS	
01. El estudiante de Praga (1913)	58
02. El gabinete del doctor Caligari (1920)	61
03. El Golem (1922).....	64
04. Las tres luces (1922)	67
05. Nosferatu (1922)	71
06. Dr. Mabuse, el jugador (2 partes) (1922)	74
07. Los Nibelungos (2 partes) (1924)	77
08. Tartufo (1925)	81
09. Fausto (1926)	84
10. La montaña del destino (1926)	87
11. Metrópolis (1927)	90
12. La caja de Pandora / Lulú (1929)	93
13. M (1931)	96
14. El testamento del Dr. Mabuse (1933)	98
15. El triunfo de la voluntad (1935)	100
16. Días de libertad (1935)	103

17. Olimpiada (2 partes) (1938)	105
18. El judío errante (1940)	108
19. El judío Suss (1940)	111
20. <i>Der Fuhrer's Face</i> (1942)	114
21. Los verdugos también mueren (1943)	116
22. Himno: <i>Deutschland, Erwache!</i>	118
23. Himno: <i>Horst Wessel Lied</i>	119

INTRODUCCIÓN

“Hitler nunca pensó en que el nacionalsocialismo pudiera presentarse a la opinión pública como si se tratase de vender una pasta de dientes o una marca de cigarrillos. El problema era mucho más complejo.”

- George L. Mosse

“Quien pretenda dominar a las masas, debe saber utilizar la llave que abre la puerta que conduce al interior de sus corazones. Su nombre no es objetividad, sinónimo de debilidad, sino el poder y la fuerza.”

- Adolf Hitler

El Tercer Reich se estructuró, desde sus inicios como el NSDPA (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), como una compleja maquinaria para la consecución de sus metas. Con la llegada del partido al poder, en 1933, sus anhelos estaban cerca de cumplirse. Pero para la obtención de sus deseos, el gobierno necesitaba del apoyo popular; es en este momento cuando se hace necesaria más que nunca la propaganda. Como la información que se entrega afecta directamente el actuar del receptor, la propaganda de este periodo no será sólo para la “difusión de una idea”¹, sino también para la manipulación y ocultamiento de la información.

Todos los organismos debían ser nacionalizados, sometidos al control del partido, para así estar coordinados con la concepción nazi del mundo (*Weltanschauung*) y bajo la voluntad de su *Führer*. De esta forma se crearía la sociedad perfecta. Todos los campos de la cultura fueron controlados: literatura, pintura, escultura, cinematografía y la educación en general. “Como «cultura total» tenía que animar los prejuicios nacionalistas del pueblo, vencer sus sentimientos de aislamiento y dirigir sus impulsos creadores por las sendas de la raza y la patria.” (Mosse, 1973, pág. 16).

El problema que se plantea en este trabajo es el caso del cine, considerado como un medio de comunicación masiva que utiliza más de un sentido para su recepción. El arte pictórico, la escultura, la arquitectura, la música o la literatura no son capaces de mantener la atención total del receptor, como sí lo hace el cine. Similar al teatro, el cine incluye visualidad y música por un tiempo determinado y sin los riesgos de alteración o improvisación

1 Como se establece en el Anexo nº 1

que permite el teatro. El cine filmado por Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* está lleno de símbolos de poder y nacionalismo. El cine es como una *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte completa; música, visualidad, pero sin movimiento por parte del receptor.

Como señala Panofsky: “*En una sala cinematográfica... el espectador tiene una butaca fija, pero sólo físicamente...; estéticamente está en continuo movimiento, y su ojo se identifica con el lente de la cámara que cambia continuamente de distancia y dirección (---).*” (Kracauer, 1961, pág. 13). Es decir, el espectador interactúa con lo que sucede en la pantalla. El cine es esencialmente experimental en su estética.

Me pareció importante incluir dentro de este trabajo un capítulo acerca del cine alemán antes del Tercer Reich, pues la imaginaria de cada pueblo se forma a través de generaciones y en el caso del cine alemán hay elementos que se repetirán a lo largo de su desarrollo. Es un intento para ingresar al cine alemán desde un ámbito más cercano, menos “extranjero” en un esfuerzo para entender la evolución de sus símbolos. Para esto, la investigación planteaba desde el comienzo ver películas alemanas anteriores al Tercer Reich. En el Anexo nº 3, esta intención se ve reflejada en fichas cinematográficas de films seleccionados.

Para realizar un estudio más acabado, decidí elegir un sólo film donde se engloban propaganda y entretenimiento. La elección del film recayó en *Las aventuras del barón de Munchhausen* del director húngaro Josef von Báky, filmada el año 1943. La elección se dio por varias razones:

1. El film fue encargado especialmente por Joseph Goebbels para el aniversario número 25 de la UFA y él supervisó gran parte del proceso.
2. Es un film de entretenimiento o *Unterhaltungsfilm*, lo que genera un mayor reto en su análisis que un film documental o claramente anti-semita.
3. Fue filmado y estrenado durante la guerra, pero ésta no se ve reflejada.
4. Fue el film más caro producido hasta esa fecha en Alemania.
5. Los actores, en los papeles principales, se encontraban en su mejor momento cuando se estrenó el film.
6. Fue creado para ser internacionalizado, por lo que la propaganda debía estar aun más oculta.
7. Es un film agradable a la vista, familiar.
8. El guionista, Erich Kästner tenía prohibido publicar desde 1934, pero se le otorgó un permiso especial para escribir este guión.

El análisis del film *Las aventuras del barón de Munchhausen* dentro del contexto del nazismo, considerando todas las aristas recién señaladas, me llevó a formular la hipótesis que esta película de entretenimiento posee, no una propaganda abiertamente ideológica sino implícita. Este trabajo busca desmitificar este film, quitándole su máscara de inocencia que muchos historiadores del cine han puesto sobre ella.

En su libro *El cine de Goebbels*, el historiador Rafael de España² dice del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*: “El despliegue de fantasía y espectáculo que ofrece el film, **ajeno a cualquier sermón propagandístico** sobre la realidad cotidiana, busca el mismo efecto de la morfina que se utiliza para aliviar los dolores de un enfermo terminal: mientras el mundo se hunde a su alrededor, el espectador puede consolarse viendo cómo el barón burla a sus enemigos poniéndose el anillo que le vuelve invisible y se mantiene joven y atractivo mientras sus amigos van envejeciendo y muriendo a su alrededor.”³ (España, 2000, pág. 144). Discursos como estos son lo que esta Tesis trata de ampliar y contradecir, a través del desarrollo de este trabajo, entendiendo que toda investigación será siempre provisional.

El objetivo general de este estudio consiste en conocer la forma de actuar de la propaganda, conocer el ambiente psicológico que se vivía en Alemania antes y durante el Tercer *Reich*, pero también entender la historia de los símbolos propiamente alemanes en el cine, para ser aplicados al cine del Tercer *Reich*, contribuyendo a la continuidad del relato con información del desarrollo técnico de éste.

El objetivo específico será desarticular el film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, pudiendo extraer de él la propaganda implícita, para quitar su máscara de film de evasión.

La metodología utilizada constó, en un primer momento, en la revisión del material bibliográfico disponible acerca de cine alemán, cultura alemana, arte alemán durante el Tercer *Reich*, propaganda y propaganda en tiempos de guerra. De esta forma pude conocer los antecedentes con los cuales contaba. Basándome en esa información se realizó una selección de films que se consideraron de importancia para cumplir los objetivos de esta Tesis. Fue imposible obtener algunos de los títulos seleccionados originalmente, sin embargo, el conjunto es bien representativo de las tendencias culturales de la época. Durante el tercer momento, se realizó un análisis de 20 largometrajes y 2 cortometrajes, de los cuales 20 eran de origen alemán y 2 de origen estadounidense. Luego de esta revisión, durante el cuarto momento, realicé un resumen de la historia del cine alemán basándome casi exclusivamente en la obra de Kracauer. A partir de este punto pude analizar *Las aventuras del barón de Munchhausen*, en un quinto y último momento.

2 Director adjunto del Centro de Investigación Film-Historia de la Parc-Cientific de Barcelona, editor de la revista Filmhistoria On-line y profesor asociado de la Universidad de Barcelona.

3 La negrita es mía.

El marco teórico consta del estudio de tres puntos: El cine alemán, la cultura alemana durante el Tercer *Reich* y la propaganda política. Para poder abarcar estos temas me ayudé de la lectura de tres libros: *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* de Siegfried Kracauer, *La pantalla demoníaca* de Lotte H. Eisner y *La cultura nazi* de George L. Mosse. Las lecturas complementarias ayudaron a establecer los conceptos de propaganda y cine en general.

Este texto pretende ser una aporte para la discusión de la supuesta inocencia de los films de entretenimiento en el Tercer *Reich* y la Segunda Guerra Mundial, otorgando una mirada distinta a los films de ficción; ¿estas películas estaban realmente creadas *sólo* para el entretenimiento y evasión de la población? Además, pretende dejar la puerta abierta a futuros debates en torno a los límites de la propaganda, pues abre nuestra mente a la revisión de otros films, incluyendo los actuales. Esta Tesis permite la reflexión acerca de la cultura: cuánto de ésta es moldeada y cuánto podemos decidir nosotros acerca de lo que deseamos como cultura nacional. ¿Hasta qué punto somos responsables de nuestro ideal de vida?

CAPÍTULO 1

CINE ALEMAN

El cine genera, representa y lidera las representaciones de una sociedad y su historia. Los films alemanes no deben ser sólo vistos como un registro de la sociedad alemana, sino también como una muestra de su cultura, de su pensamiento y su imaginario. La esencia de cada cultura está presente en cada una de sus formas de arte, pero el cine, en particular, habla acerca del pueblo y para el pueblo. Abarca una gran cantidad de público y genera una reflexión extrapolable a su propia realidad.

Sin embargo, el cine es también una imagen visible del país y de ahí surge su manipulación como forma de propaganda. Los nazis lo sabían muy bien. El cine es un instrumento reversible que sirve tanto para mostrar las ideas de un pueblo, como para introducir un imaginario en él. Es a la vez espejo y horma. (España, 2000, pág. 5).

La obra de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, será la que contribuya a la periodización en este capítulo y a la mayoría de su contenido y reflexiones. He decidido realizar una temporalización desde los inicios del cine alemán, pues es la historia del cine alemán la que nos ayudará a entender el cine del Tercer Reich y a reforzar la Tesis planteada respecto de *Las aventuras del barón de Munchhausen*.

Comenzaremos con la llamada prehistoria del cine alemán, para continuar con la división temporal mediante las dos guerras mundiales y dos hechos muy importantes para el cine: el colapso bursátil de 1929 y la llegada de Hitler al poder.

1.1 Prehistoria (1895-1914)

Casi dos meses antes de la primera exhibición de Lumière en 1895, los hermanos Skladanovsky presentaron su *Bioscop* en el *Wintergarten* de Berlín. Se trataba de un aparato, de su fabricación, que proyectaba fragmentos de escenas tomadas de la vida real. Esta proyección pasó inadvertida tras el proyecto de Lumière.

Hasta 1910, Alemania carecía virtualmente de una industria cinematográfica. Las proyecciones de films estadounidenses, italianos y franceses se daban bajo carpas en los *Wanderkinos*. Lentamente se fueron construyendo salas cinematográficas propiamente tales. Las temáticas de estos films se desarrollaban entre películas moralista y pornográficas que luchaban por la atención del creciente público.

Entre 1906 y 1908, los films aumentaron su longitud y se incorporaron los títulos impresos. En concordancia con los adelantos, nuevas salas se inauguraron durante esos años y aparecieron distribuidores de películas alemanes. Mucha de la gente que asistía a las salas cinematográficas no poseían una muy buena reputación. Las salas albergaban a “*obreros jóvenes, vendedoras, desocupados, holgazanes y gente rara, tenían mala reputación. Proporcionaban asilo para los pobres y un refugio para los enamorados.*” (Kracauer, 1961, pág. 25).

En 1908, la compañía francesa de cine *Film d'Art*, dio a conocer *El asesinato del duque de Guisa*; fue el primer film en transcribir el lenguaje del teatro al cine. Se trataba de un intento de experimentación cinematográfica que en Alemania se hizo muy popular. Muchos intelectuales alemanes dejaron de ver al cine como un medio menor y comenzaron a considerarlo como una herramienta artística que les permitía exponer sus ideas. Jóvenes actores del teatro alemán comenzaron a actuar en films y los directores de teatro vieron los frutos, pues muchos asistentes disfrutaban de ver a sus héroes de la pantalla en carne y hueso. La danesa Asta Nielsen fue en parte responsable del nuevo éxito del cine, por su gran calidad interpretativa y su belleza.

Hacia 1910, el teatro de la ciudad de Hilsheim había comenzado a perder el 50% de su clientela, que ocupaban las localidades más económicas. En los espectáculos de variedades y los circos la venta de entradas se había reducido de forma similar: el cine se había apropiado de muchos espectadores. Así la Projektion A.G., incluso antes de la guerra, tuvo un aumento en su cantidad de salas. Durante los últimos 4 años de la preguerra se construyeron grandes estudios en Tempelhof y Neubabelsberg que se conservarían por mucho tiempo como los principales y más grandes en Alemania.

Pero para la mayoría de la gente que provenía del teatro, el cine no era más que otro escenario y volcaban sus ideas en el mismo lenguaje, lo que resultaba tedioso para los espectadores. Reinhardt, el más importante director de teatro de su época, dirigió *Sumurum*, film que con sus 2000 metros de celuloide fue un fracaso, pues utilizaba los mismos códigos del teatro. Era sólo una transcripción sin siquiera primeros planos. Sin embargo, en 1912, los reformadores del cine (*Kinoreformbewegung*) acusaron al cine de ser una fuente de corrupción para la juventud, oponiéndose a la supuesta inmoralidad de los films, que no preservaban la integridad total de su modelo literario y mostraban en muchos casos imágenes moralmente inapropiadas, sexuales. Pero esta intención de apego al teatro y a la literatura no lograba entusiasmar a las masas, que deseaban otro tipo de exhibiciones. El cine sólo lograba atraer a las clases bajas a través de films humorísticos y melodramas acerca de temas populares.

En 1913 surgieron las películas de detectives, de influencia claramente francesa y popularizada por Estados Unidos. El público gustaba de los films de aventura y acción, experiencias que ellos no eran capaces de vivenciar por sí mismos y que los productores alemanes no eran capaces de imitar con el mismo dinamismo que sus

contemporáneos. Los films extranjeros llenaban las salas que desde 1912 se habían multiplicado. Los *westerns* fueron muy exitosos, especialmente para los jóvenes, quienes veían en la vida aventurera y decidida del héroe un escape para su tedio. El *cowboy* sólo tiene un claro camino por seguir, su destino está marcado y no necesita tomar ninguna decisión.

También estaban en boga breves comedias extranjeras que generaban una especie de diversión visual. Los alemanes tampoco eran buenos para generar este tipo de humor; sus actores eran demasiado teatrales. El héroe de estas comedias era siempre salvado fortuitamente en un mundo gobernado por la casualidad. Esto es singular, pues al parecer los alemanes gustaban de este alivio de la carga de la vida, a pesar de que han sido siempre descritos como alejados de la noción de fortuna o suerte.

En 1913, el cine alemán tuvo un gran film. Se trata de *El estudiante de Praga*⁴ (1913). En este film surge un tema interesante: la preocupación profunda por el trasfondo del “yo”. Este film presenta la división de la conciencia del hombre mediante la experiencia de un estudiante que vende su reflejo en el espejo por una posición social acomodada. Su reflejo comete un crimen. Al extrapolar la partición del personaje, Kracauer nos dice que esta división es la de Alemania. Es el sector gobernante y la clase media. La escena en *El estudiante de Praga*, cuando dos personajes representados por el mismo actor juegan cartas entre ellos demostró que el cine, con sus facilidades técnicas, podía mostrar situaciones que para el teatro eran imposibles.



Ilustración 1: Fotograma de El estudiante de Praga, 1913

En *El Golem*⁵ (1915) y *Humunculus* (1916), los personajes son artificiales, con un origen antinatural y que terminan odiando a la sociedad. Podemos ver cómo a través de estos 3 films se presenta la imagen que se tiene del mundo. La sociedad dividida es un espacio asfixiante que a través de la separación de la personalidad puede ser superada.

Es que la república de Weimar presenta el siguiente dilema: “*En Alemania no existía una unidad social. La clase media estaba en un estado de inmadurez política, contra la cual temía luchar por temor a que luego peligrara su condición social ya insegura. Esta conducta retrógrada produjo un estancamiento psicológico.*” (Kracauer, 1961, pág. 44). Este estancamiento es el que reflejan los personajes de estos films, ellos buscan un escape a su condición dada desde su nacimiento.

4 v. Anexo n° 3, ficha n° 01

5 v. Anexo n° 3, ficha n° 03, en la versión del *remake* de 1920. El tema es el mismo.

1.2 Primera Guerra Mundial (1914-1918)

Antes de 1914 la Projektion A.G. ya se encontraba en crisis. Pero la guerra fue su salvación, pues con el cierre de las fronteras, fue ésta y otras productoras alemanas las que debieron satisfacer al público local. Se crearon más salas para los militares y las líneas de batallas vecinas, que exigían películas constantemente. En la euforia, surgieron nuevas compañías filmadoras, “*la cantidad de esas compañías se elevó de 28 en 1913 a 245 en 1919.*” (Kracauer, 1961, pág. 32).

La clase media comenzó a prestarle atención al cine y se construyeron lujosas salas cinematográficas. Además, ya no existía la exigencia de emular a las producciones extranjeras para alcanzar el éxito, pues no tenían competencia. A pesar de esto, el cine alemán no encontró su carácter nacional.

El gobierno comenzó a interesarse en el cine mediante los noticieros. Antes de la guerra, estos eran de los hermanos Pathé, Gaumont y Éclair, pero pronto el gobierno alemán se hizo cargo de su producción. Los noticieros nacionales reflejaban diversos sucesos de la guerra con la ayuda de tomas documentales y escenas filmadas para su uso propagandístico. Su fin era obtener material gráfico impresionante que sirviera como propaganda y como documento histórico. Eran reproducidos en Alemania y en los países aliados.

Las películas de ficción, entre tanto, se dedicaron a los dramas, los melodramas y las comedias. Todas contenían un gran nivel de patriotismo. Cuando la guerra se convirtió en una guerra de posición más que de acción, el público del cine se aburrió de los films que hablaban permanentemente sobre la guerra y el patriotismo. Los films, de a poco, fueron transmitiendo mensajes de tiempos de paz, pues al recobrar el público sus intereses normales, se acostumbró a la guerra estabilizada.

Numerosas películas surgieron en ese momento. Se aferraban a estereotipos como el teniente prusiano o la adolescente y se volcaron a la diversión sexual. Durante este periodo se llevaron al cine, de igual forma, “*novelas fuera de modas y dramas, teatralmente efectivos*” (Kracauer, 1961, pág. 34). Es decir, no hubo grandes variaciones en el cine alemán durante la primera guerra mundial, además de la introducción transitoria del tema patriótico. Lamentablemente fue imposible encontrar films de estos años para su análisis en este trabajo.

Pero, hacia el fin de la guerra, las experimentaciones temáticas y técnicas dieron su fruto. Grandes trabajos de la posguerra se dieron gracias a la preparación de la mayoría de los actores, operadores, directores y técnicos, que habían tenido tiempo de desarrollarse durante los años anteriores a la guerra y durante ésta. Ya desde un inicio, el cine alemán se destacó por su forma de trabajo, basado en equipos relativamente permanentes, que se

ajustan a las modas y nuevos estilos, a diferencia, por ejemplo, de los norteamericanos, que rotan en torno a actores-estrellas.

1.3 Posguerra (1918-1924)

Inmediatamente después de la guerra aparecen dos tipos de películas de gran éxito popular. El primero es un conjunto de films vinculados a la vida sexual, con intención pornográfica, aprovechando la cultura sexual desarrollada en la preguerra. La educación sexual alemana permitía que todos los estudiantes fueran instruidos en el uso de profilácticos y el peligro de las enfermedades venéreas. Bajo este tópico se justificó la creación de films con fuertes intenciones pornográficas ocultas bajo la excusa de la higiene. Estos eran muy populares y según los balances de la época, muchas salas de exhibición duplicaban sus ventas mensuales al presentar películas notoriamente sexuales.

Estos films atraían sobre todo a la multitud de soldados desmovilizados y a los jóvenes que había crecido durante la guerra; eran personas que pasaban el día buscando trabajo, jugando o simplemente callejeando. La supuesta estabilidad del periodo de entre guerras generaba una tranquila angustia, impulsando a los alemanes a ser atraídos por los excesos. Kracauer señala: “*Los excesos son, frecuentemente, un intento inconsciente de ahogar la conciencia de frustraciones íntimas y profundas.*” (Kracauer, 1961, pág. 56). De cierta forma, a los alemanes la tranquilidad después de la guerra y el sistema de república les entregaba una libertad que no entendían, les generaba una parálisis y los entregaba a los vicios.

En 1920, debido a la oposición que existía hacia estos films moralmente reprochables y a pesar de su gran éxito de taquilla, se promulgó una ley en la Asamblea Nacional que regulaba todas las materias cinematográficas del *Deutsches Reich*. Comenzó la censura.

Paralelas a las películas salaces se desarrollaron los films de espectáculos históricos. Estos films se afianzaron en los altos niveles del arte, aun si no llegaban a la perfección artística. Sus historias tenían mucho de propaganda, pues los momentos escogidos buscaban encaminar a un ideal de sociedad y se adelantaban a mostrar un bienestar económico alemán que después de la guerra no existía. La producción era muy costosa, pero la *Universum Film A.G.*, la nueva aglomeración de productores alemanes, podía permitírsela.

El éxito de taquilla de estos films alentaba al desarrollo de este tema. Lubitsch dirigió una serie de cuatro films muy costosos: *Madame du Barry* (1919), *Ana Bolena* (1920), *Sumurun* (1920) y *La mujer del faraón* (1922). Estas se convirtieron en las primeras producciones alemanas de posguerra en ser internacionalizadas. En Estados

Unidos fueron muy bien recibidas, destacando su gran realismo histórico y en Francia fueron rechazadas por ser acusadas de ser propagandísticas. Mucho del atractivo de estos films era que más que grandes hechos históricos, mostraban insidias personales en un contexto histórico.

Otro tema común en estos años, pero que no alcanzó a tener el éxito de los films de espectáculos históricos o las películas de temas lascivos, fue el de aventuras sensacionales de cualquier lugar, conocido o desconocido. Estaban inundados de fantasía. Para Kracauer estas películas demuestran los lamentos del alemán medio en su encierro voluntario y satisfacían los suprimidos deseos de expansión territorial que siempre habían rodeado a Alemania y que afloraban con cada guerra. Estos films ayudaron a los equipos de producción cinematográficos alemanes a desarrollar más una técnica especial, la de ambientar el film en distintos lugares: en la India, el Medio Oriente u otros lugares exóticos.

Desde 1921, Lubitsch continuó realizando sus comedias, entregándole al pueblo un momento risueño. Sin embargo, no todo era evasión; también aparecieron películas que entregaban una visión de la desolación de la posguerra. El cine, eso sí, servía más para entretener que para entregar un mensaje moralista incitando a la revolución.

*El gabinete del doctor Caligari*⁶ (1920), *Nosferatu*⁷ (1922) y *Doctor Mabuse, el jugador*⁸ (1922) presentan temas acerca de la incertidumbre que produce la manipulación psicológica, a través de la tiranía psicológica y la enajenación del yo. Caligari, el Doctor Mabuse y Nosferatu, utilizan la hipnosis para manipular las acciones de un otro y envuelven con su mirada, incluso mediante la telepatía. Logran que otro haga lo que ellos desean. Uno de los primeros textos que aparecen en el film *Nosferatu* señala “*Wait young man. You can't escape destiny by running away*” (diálogo del film *Nosferatu*, 1922). Esta frase es el reflejo del pensamiento total del creador. Alemania debe pasar por un periodo desastroso, no puede escaparse. La moraleja es que puede recuperarse mediante el amor, tal como se resuelve en este film. Al final de *Caligari* y *Nosferatu* toda la sensación de inseguridad es cambiada por la normalidad. Alan está en el manicomio, todo ha sido un delirio, la amenaza no era real. En el pueblo de Wisborg todo vuelve a ser como antes. En este tipo de films se confunde lo real con lo imaginario, muestran un mundo de contrastes entre el bien y el mal, donde los límites entre ambos están debilitados. En los tres films, sin embargo,



Ilustración 2: Fotograma de *Dr. Mabuse, el jugador*, 1922

6 v. Anexo n° 3, ficha n° 02

7 v. Anexo n° 3, ficha n° 05

8 v. Anexo n° 3, ficha n° 06

los personajes principales son malévolos y el caos está a la vuelta de la esquina. Son un reflejo de la relación del alemán con la tiranía absoluta.

En Alemania, la situación era escabrosa, con una política nueva; la República, una decepción por la pérdida de la guerra, el maltrato de casi todos los países extranjeros, la inestabilidad política y una inflación que respondía a una economía inestable. Las películas del periodo de posguerra son un monólogo de acomodación a la realidad imperante; es por eso que se experimenta en los temas y ambientaciones: son el reflejo de una acomodación psicológica del alemán medio. El film *La muerte cansada* o *Las Tres Luces*⁹ (1921) refleja la decepción en la que se vive. Tal como la joven protagonista, Alemania a pesar de sus intentos se encuentra con las manos atadas. No hay solución aparente y sólo resta someterse a su destino (el nombre del film en inglés es *Destiny*).



Ilustración 3: Fotograma de *La muerte cansada* o *Las Tres Luces*, 1921

Durante estos años, los alemanes, dice Kracauer, se encontraban en un estado de desamparo, pero en búsqueda de soluciones, por lo que muchos de ellos se enlistaron en partidos políticos o en la iglesia, lugares que generaban un supuesto refugio. Otros se introdujeron en la filosofía. Esto se debía en parte, a la percepción que el cambio de vida debía venir desde el interior y no de la situación exterior.

Los films de montaña reflejan esto último. Las montañas son un hermoso exterior, un marco, donde el interior del ser humano puede desarrollarse y encontrar la paz o el más profundo desasosiego. El doctor Arnold Fanck fue el productor más famoso de estos films. Mientras en la misma época, la mayoría de las películas eran filmadas en interiores, la vista de los exteriores grandiosos de los Alpes europeos eran una gran plataforma para el éxito de taquilla. Esta mezcla de sentimentalismo y hermosos exteriores serán cruciales para la formación del pensamiento nazi.

Otro tipo de films de propaganda fue la serie de Federico el Grande. Estos films mostraban al rey como el salvador de la nación prusiana, impulsando la idea de que el totalitarismo es el medio para el orden nacional. Era propaganda para la restauración de la monarquía. En 1922 se comienza a presentar la serie *Fredericus Rex*. Kracauer señala que presentaba poca verdad histórica pues mostraba a Federico II como un gobernante patriarcal con poder absoluto para mitigar injusticias legales, proteger el bienestar social y proteger a los pobres. Es representado como un héroe nacional.

9 En español posee ambos nombres, el original es *Der müde Tod*. V. Anexo nº 3, ficha nº 04

“Además, hay un continuo despliegue de desfiles militares y batallas victoriosas: precisamente el tipo de espectáculo que entusiasmaría a los patriotas en desgracia por sobre la guerra perdida, el desarme y esa tediosa confusión llamada democracia.” (Kracauer, 1961, pág. 138). Esta cita acerca de *Fredericus Rex*, nos muestra un presagio de lo que serán los films nazis, como el documental de *El triunfo de la voluntad*¹⁰ (1935), que con sus desfiles militares y civiles ensalzan al nazismo como la perfecta comunión del pueblo. Como es de esperar, *Fredericus Rex* tuvo un gran éxito, incluso en los barrios más pobres y a pesar de la fuerte oposición de la prensa, que era capaz de ver la propaganda implícita. En toda la serie se muestra la vida de Federico II como un andar entre la rebelión juvenil y la sumisión adulta; es el deber moral lo que lo hace someterse a la autoridad de Estado. La identificación del pueblo con el gobernante debía hacer que el pueblo se olvidara de sus afanes autonomistas y cediera a la grandilocuencia del *Reich* gobernado por un emperador.



Ilustración 4: Postal autografiada de Otto Gebühr como Federico II

Las llamadas películas de calle se internan también en este sistema. Son films que presentan a la calle como un espacio alienado, donde reina el caos y la degradación humana. El juego y las aventuras sexuales así la representan. Sin embargo, los personajes la conocen, para luego volver arrepentidos al sereno hogar. Se muestra a la anarquía como una cuestión sin futuro; sólo es un pasar que atrae pero no logra atrapar al sujeto. La policía ya no es mala, como en *El gabinete del doctor Caligari*, sino que es la salvadora de la conciencia moral del pueblo. Los personajes de estas películas pueden tener dos salidas: la sumisión o el suicidio. Al extrapolar esta visión de los personajes es posible entender de alguna forma la complejidad de la situación alemana. No había salida pacífica, sólo anarquía o sometimiento; es la cara oscura y negativa del alemán medio. En este espacio de desesperación surgen en 1924 las dos partes de *Los Nibelungos*¹¹. Este film presenta una leyenda épica germánica, donde el destino lleva a que al final del film casi todos los personajes mueran de manera dramática: se suicidan.

10 v. Anexo n° 3, ficha n° 15

11 v. Anexo n° 3, ficha n° 07

1.4 Periodo estabilizado (1924-1929)

Tras la estabilización de la moneda mediante el Plan Dawes, en el año 1924, reinó un optimismo económico. Se construyen más fabricas y se aumenta la cantidad de empleos. Sin embargo, la clase media se ve disminuida, pues sus sueldos venidos de la burocracia comienzan a parecerse cada vez más a los de los obreros; la clase media comienza a vacilar. Si bien antes de la estabilización del marco los films no se habían visto muy recortados en su presupuesto, esto se debía al gran gasto de dinero que realizaban las clases bajas para divertirse. Derrochaban su dinero, dejándose llevar por los excesos que veían en la pantalla como en los films de calle, en la velada pornografía y en las grandes masas movilizadas en los espectáculos históricos.

Durante este periodo se reduce el éxito de la filmografía nacional y comienzan a tornarse cada vez más ansiadas las películas norteamericanas, que hasta entonces, no tenían mucho interés en introducirse comercialmente en Alemania. Muchas productoras y distribuidoras cinematográficas alemanas quiebran. El gobierno alemán decreta que por cada film extranjero que se presentara debía producirse uno alemán como protección a la empresa nacional. A estos films alemanes se les llamó films de cuotas; no contribuían de gran manera al cine nacional, pero cumplían con su misión de permitir el ingreso de films extranjeros. Los estadounidenses estaban tan decididos a obtener la mayor cantidad de las así llamadas cuotas, que incluso producían sus propios films en Alemania.

El periodo estabilizado y la ausencia de la amenaza de una revolución social significó un retorno a la normalidad. Los personajes fantásticos y decorados irreales de la posguerra desaparecieron. Estéticamente eran indecisos y desapareció esa impresión tan alemana que los volvía característicos. Los temas se volvieron no-ficcionales, volcados al mundo exterior. Debido a la cuasi quiebra de la UFA, se produjo una gran migración de técnicos, directores y actores hacia Hollywood y un deseo de norte-americanizar los films para mejorar la exportación. Los films perdieron su carácter nacional.

Para Kracauer la decadencia del cine alemán se debe a una extendida parálisis interior. Es decir, las ansias de revolución refrenadas en la posguerra durante el periodo estabilizado dejan de existir realmente, neutralizando sus impulsos. Los films no alteran, entonces, el orden republicano, no son solidarios con él ni hay verdadera emoción que se vea reflejada.

Los films de este periodo pueden clasificarse en tres grandes grupos. El primero da fe del estado de paralización. El segundo ilumina las tendencias y nociones que son afectadas por esta parálisis. El tercer tipo revela el mecanismo interno del alma colectiva.

El primer grupo presenta una indiferencia con el “sistema”. Sólo se ocupa de generar entretenimiento dentro de una neutralidad. Como en los primeros años de la posguerra, vuelven a aparecer los films sexuales, de aventuras y cómicos con temáticas de cuarteles. Ignoraban la realidad social. Existía una tendencia escapista que consistía en transformar lugares geográficos existentes en sitios imaginarios donde todos los deseos eran satisfechos. El paraíso favorito era Viena, por lo que cualquier opereta era traspasada a la pantalla para poder movilizar al alemán desde su mundo republicano a los días de la extinta monarquía de los Habsburgo.

Los *Kulturfilme*, documentales que mostraban otros países y culturas fueron de gran popularidad en Alemania y el extranjero, a pesar de tomar temas cortos como ejes centrales. Ejemplos de estos temas son: manadas de búfalos salvajes en México, mujeres japonesas abanicándose, ritos de cultos orientales, etc. Un folleto de los *Kulturfilme* de la UFA señala: “*El mundo es hermoso, su espejo es el Kulturfilm.*” (en Kracauer, 1961, pág. 170) Estos documentales estarán vigentes hasta el fin de la época nazi.

Las llamadas películas Zille, que prosperan en 1925 y 1926, se interesaron en los incidentes de la vida real. Heinrich Zille era un dibujante berlinés que se especializó en retratar a los personajes de las zonas proletarias de Berlín. Estos pueden ser muchachas desgraciadas, niños desnutridos, entre otros. Estos films como *Los desheredados* (1925), presentan una salida a sus problemas y ese es un final feliz. Con este fin se produce un desligamiento de la realidad, pues ese no es el final que se daría en la vida real, pero contribuyen a vigorizar el sueño de redención social. Se trataba de neutralizar la indignación social mediante un feliz cierre de la historia.

Dentro del grupo de films que hacen eco de la paralización encontramos a *Fausto*¹² (1926), un film que presenta la historia, con un triste final; de un hombre entregado a los placeres ofrecidos por el demonio (Mefistófeles). La paralización del protagonista (entregándose a los excesos) lo lleva a olvidarse de la miseria que hay en el mundo, incluso de la peste que desencadenó la venta de su alma. Su única solución es el suicidio junto a su amada. Lo que podría haber sido un gran problema “*metafísico entre el bien y el mal estaba totalmente vulgarizado.*” (Kracauer, 1961, pág. 177). La historia de *Fausto* estaba basada en Goethe, pero más que un monumento cultural es un despliegue de artificios. *Tartufo*¹³ (1924) por su parte, basado en *El hipócrita* de Molière, hace un esfuerzo por caracterizar el ambiente de hipocresía en Alemania, pero la parálisis lo llena todo y no llega a tener ningún tipo de profundidad.



Ilustración 5: Fotograma de *Fausto*, 1926

12 v. Anexo n° 3, ficha n° 09

13 v. Anexo n° 3, ficha n° 08

La muy famosa *Metrópolis*¹⁴ (1927), con su enormes decorados y su gran arquitectura, que incluso organizaba a las formaciones de hombres cual ornamento, muestra de igual forma el deseo oculto de dejar las cosas como están. A pesar de que la revolución se ha completado, el “gran hermano” Joh Fredersen, no ha perdido su poder ni ha de ceder mucho a las peticiones de sus empleados, que de cierta forma, ni siquiera las conocen.

El segundo tipo de películas del periodo de estabilización permite entender el contenido psicológico paralizado de los alemanes. Al no haber una salida directa, el mensaje se dio a conocer de manera deformada en forma de sueños. La segunda versión del *Estudiante de Praga* (1926) representaba nuevamente la dualidad del sujeto y su confusión. El conflicto estaba dado por la perturbación que generaban las instituciones republicanas y las predisposiciones autoritarias aún latentes, reprimidas. En 1936, los nazis presentaron un tercer *Estudiante de Praga*.

En este segundo grupo existía una tendencia a romantizar mediante la exaltación de las fuerzas de la naturaleza. En films como *Fuerza de la niebla* (1927) se veía a la naturaleza como indomable, en contra de la sistematización de ella. Los films nazis poseen esta misma característica tal como los films de montaña, que seguían produciéndose. La vinculación entre la tierra y el pueblo es tan ardua como la del *Führer* y su rebaño. En *La montaña del destino*¹⁵ (1926), Leni Riefenstahl como actriz protagonista se convierte en la fuerza del mar, mientras que su novio es la fuerza y entereza de la montaña; el film es una idealización del honor y del individuo por sobre los intereses materiales e incluso el amor de una mujer. Una paradoja en el contexto de lo *völkisch*; el film está lleno de escenarios grandiosos.



Ilustración 6: Fotograma de La montaña del destino, 1926

Una nueva oleada de películas de calle se produjo simultáneamente con la problemática entre sumisión y anarquía. El retorno al sistema es indudable. Sin duda hubo también films para los jóvenes, que acentuaban el derecho a la rebelión. Para Kracauer reflejan el deseo de regresión de los adultos.

14 v. Anexo n° 3, ficha n° 11

15 v. Anexo n° 3, ficha n° 10

En Alemania, durante la estabilización se desarrolla la *Neue Sachlichkeit* o la nueva objetividad, con la desilusión como base emocional. Se relaciona en su negatividad con el cinismo y la resignación y en su esfera positiva con el entusiasmo por la realidad inmediata. Es el deseo de tomar los sucesos objetivamente, sin revestirlos de idealismo. Este término fue entregado por el director del museo de Mannheim, Gustav Hartlaud, en relación con el nuevo realismo en pintura. Está relacionado con el tercer tipo de películas del periodo estabilizado. Sin embargo, la objetividad no implica un compromiso: la parálisis sigue existiendo. Pabst era tan valiente para mostrar la realidad sin un velo, pero no tenía la intención de hacer una crítica. Un ejemplo es *La caja de Pandora*¹⁶ (1929), que muestra el ambiente de promiscuidad sexual que rodea a una chica que destruye a todo aquel que se le acerca, incluso a sí misma.



Ilustración 7: Fotograma de *La caja de Pandora*, 1929

Durante este periodo se produjo una especie de experimentación del montaje. Se generó entonces un gran número de películas de *cross-section*, donde la fotografía busca ser una representación real de la vida. Karl Freund, guionista de *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) habla acerca de su modo de grabación: “*Es el único tipo de fotografía que es realmente un arte. ¿Por qué? Porque con él uno puede fotografiar la vida. Estos grandes negativos donde la gente sonríe estúpidamente, hace muecas, posa... ¡Bah! Eso no es fotografía, sino una lente veloz. Fotografiar la vida. Realismo. ¡Ah! Eso es fotografía en su más pura forma...*” (citado en Kracauer,



Ilustración 8: Fotograma de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927

1961, pág. 217). *Berlín, sinfonía de una ciudad* es una compilación de imágenes de Berlín grabadas con una cámara oculta y musicalizadas: es una melodía de imágenes. Pero no hay profundidad en el mensaje, no hay crítica ni emoción volcada en este film. La superficialidad es representativa de la nueva objetividad y *Berlín, sinfonía...* fue un éxito: lo que el público quería era estabilidad, no crítica.

En 1928 se produjeron nuevas elecciones del parlamento alemán, el *Reichstag*. Comienza a despertarse el espíritu político y social. La parálisis existente comienza a ceder terreno a los sentimientos de repudio a la guerra y deseos de acercamiento internacional. Incluso la UFA abandona sus films neutrales y carentes de emociones. Surgió, entonces, una pequeña cantidad de películas de ideas socialistas desde la “Asociación Popular de Cine-Arte” (*Volksverband für Filmkunst*) recién formada en 1928. La función de esta asociación consistía en organizar

16 v. Anexo nº 3, ficha nº 12

a aficionados del cine con ideologías similares para la reproducción de films llenos de crítica social. Como era de esperar, esta asociación resultó pasajera. Fue censurada por los socialdemócratas mediante el *Reich*. Muchos de los films generados bajo el amparo del socialismo tenían claras influencias soviéticas, pero se diferenciaban en la increíble tristeza que muestran, muy distinta a la exaltación del pueblo soviético por la revolución. En Alemania no había más que resignación.

1.5 Periodo pre-hitlerista (1929-1933)

1929 resultó un año de gran significado para los alemanes pues generó una ruptura en el ascenso económico. El colapso bursátil de Nueva York quebró la ilusión que había generado el plan Dawes y se volvió a la inestabilidad económica. Los films de ese periodo dan bastante luz acerca de la situación psicológica de los alemanes en ese momento.

La llegada del cine sonoro, ese mismo año, produjo que las dos compañías alemanas con patentes se fundieran en la Tobis-Klangfilm, debido a lo cual lograron competir con los grupos norteamericanos. A estas alturas, Alemania era el productor número uno en Europa. La llegada del sonido no es un tema trivial, pues refiere un cambio absoluto en las formas de representación tanto de actores como de cámaras y montaje.

Desde un comienzo hubo técnicos que se lamentaban y que no veían ningún tipo de éxito en el horizonte del cine sonoro, pues el cine mudo había llegado a su más alto nivel, ingresando a las profundidades del inconsciente del ser humano. El diálogo, nuevo instrumento primordial del cine sonoro, sólo podía navegar en la superficie, relegando a las imágenes a un segundo plano. Además, el idioma alemán por su constitución sonora dificultaba el entendimiento, deformando las palabras por la baja calidad del audio. Ahora sabemos que, a pesar de la superficialidad del diálogo y las dificultades técnicas, el éxito llegó. Pero incluso durante el nazismo, el cine alemán siguió dándole mucha importancia a la imagen, como *Olimpiada*¹⁷ (1938), en donde la cámara es la protagonista y los relatos una excusa para mostrar un gran ingenio artístico y técnico.

Los musicales, grandes hitos del primer cine sonoro, utilizaron la opereta para canalizar los deseos escapistas de la población. Así, grandes cantantes fueron reclutados para cantar en la pantalla, haciendo emocionar al público extasiado con la combinación entre belleza visual y auditiva. Kracauer señala que muchas de estas producciones estaban calculadas para tranquilizar a los desempleados. Muchos personajes en estos musicales son desocupados, pero no se quejan de su destino, lo asumen con una gran sonrisa. La suerte se convierte en el

17 v. Anexo n° 3, ficha n° 17

vehículo del éxito, tal como en las primeras comedias estadounidenses, a pesar de que esta noción es extraña para la idiosincrasia alemana.

Los films socialistas siguieron prosperando, pero muchos de ellos fueron censurados por los grupos reaccionarios. La estabilidad económica tanto como la política habían desaparecido. Estas películas pedían por la paz y deseaban mostrar la irracionalidad de la guerra. Surgieron films en donde los soldados eran absolutamente humanizados, incluso llegando, en algunos casos, a ayudar a sus enemigos.

Se produjo en el año 1932 el único film comunista: *Vientres helados* y miles de organizaciones izquierdistas se ofrecieron para participar en las escenas de conjunto. El cine era una herramienta efectiva de propaganda y los trabajadores lo sabían. *Vientres helados* relata la dura historia de una chica inserta como única trabajadora en una familia de desocupados. Tras mucho esfuerzo logra mejorar su situación económica, casi al final del film participa en una competencia atlética por su trabajo y el pueblo comienza a cantar. La canción final reza así: “*Adelante, nunca rendirse..., no resignarse, sino determinarse a cambiar y mejorar el mundo.*” (Kracauer, 1961, pág. 290). La libertad de Anni, la protagonista, se da al madurar socialmente. Este film comunista muestra el mismo mensaje positivo que no concuerda, para nada, con la revolución.

Las películas de misterio, los melodramas, las farsas militares y los *Kulturfilm* continuaron como en el periodo de estabilidad. Los únicos films que sí variaron, pero manteniendo su base estética, fueron los *cross-section*: simplemente se volvieron más optimistas. Ruttmann, director de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, dirigió esta vez *La melodía del mundo* (1930), uniendo imágenes de distintos países y culturas; dividiéndolos en secciones temáticas. En la sección religiosa culmina con masas adorando a distintas divinidades. Podemos ver cómo hay aquí una intención de unión con el resto del mundo, y a pesar de que no hay más que superficialidad y ausencia de contenido específico, exalta la vida.

A pesar de los esfuerzos por mantener la neutralidad frente al estado imperante, luego de 1930 la situación se vuelve tensa y la máscara de la nueva objetividad comienza a caer. *El ángel azul* (1930) y *M¹⁸* (1931) son un gran ejemplo de esta tendencia, pues penetran en las profundidades del alma colectiva. El gran actor alemán Jannings representa en *El ángel azul* a un profesor que llega a la humillación por una mujer. Dos personajes divisan su caída, el bedel de la escuela donde otrora enseñaba y el payaso



Ilustración 9: Fotograma de *M*, 1931

del circo. Ellos no hablan, no intervienen, sólo son observadores de esta especie de vergonzoso régimen autoritario. En *M*, los delincuentes de la ciudad son quienes detienen al asesino de niños, no la policía. Pero este asesino, quien luego aparece citado en *El judío errante*¹⁹ (1940) como un judío degenerado, no es culpable de serlo, es su inmadurez quien lo obliga a seguir sus impulsos. Es como Cesare, está manejado por el deseo de matar. Ambas películas nos presentan un dilema entre anarquía y autoridad.

Durante esta época, los jóvenes desocupados se encontraban tan desesperados que eran capaces de someterse a un orador comunista y al otro día a uno nazi, pues la situación era desesperante (Kracauer, 1961, pág. 294). En *El testamento del Dr. Mabuse*²⁰ (1933), Lang, quien no pudo ver presentada su obra hasta el año 1943 en Estados Unidos, relató cómo había puesto en evidencia los procedimientos terroristas de Hitler. El film no fue exhibido en Alemania, ya que fue rápidamente censurado por Goebbels apenas asumió el poder. Este film muestra que, a veces, hay máscaras que deben ser quitadas y que la manipulación puede venir de dónde menos se espera.

Durante el periodo pre-hitlerista surgió otro grupo de películas. Estas glorificaban al individuo e ignoraban a las masas sufrientes, glorificando al héroe de guerra o al conductor (*Führer*) omnipotente como un rebelde consumado o potencial. Marcan el inicio de los films de propaganda nazi, pues reflejan su ideología. En *Ocho muchachas en un bote* (1932), la entrenadora de remo se ofrece a ser la responsable de Christa, una estudiante embarazada y su futuro hijo. Claramente refleja la noción nazi de repudio a la familia, glorificando las asociaciones juveniles.

Los films de montaña siguen siendo muy populares, confirmando el crecimiento de las tendencias pro-nazis. Adorando su tierra, mostrando al pueblo, valorando el poder de la naturaleza y sus mitos; rechazan el materialismo burgués imperante.

1.6 Tercer Reich (1933-1945)

1.6.1 Ministerio de Educación Popular y Propaganda

El 11 de marzo de 1933 se crea el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*. Este ministerio estaba encargado “de todo alimento intelectual de la nación, de la propaganda del Estado, de la cultura y la economía, de la información al público alemán y extranjero y de la administración de todos los organismos creados para estos fines.” (Del decreto fichado el 30 de junio 1933. Citado en España, 2000, pág. 11).

19 v. Anexo n° 3, ficha n° 18

20 v. Anexo n° 3, ficha n° 14

Para la regulación de la industria del cine, se promulgaron una serie de leyes que pretendían dirigir a las productoras del cine al entusiasmo nazi. En Marzo de 1934, la *Lichtspielgesetz* o ley del cine creó un nuevo cargo dentro del ministerio: el *Reichsfilm dramaturg*, que supervisaba literaria e ideológicamente todos los proyectos filmicos. Además, se revisaron todos los films anteriores a 1933, para descartar todo rastro de supuesto judaísmo e ideologías contrarias al nuevo régimen.

Las películas se clasificaron según su calidad; ésta era otra forma de censura, pues no era la calidad lo que se premiaba en realidad, sino la concordancia con los supuestos estéticos y políticos nazis. Los films se disponían por *künstlerisch* (artístico), *volksbildend* (educativo²¹) y *staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll* (especialmente importante desde el punto de vista político y artístico). En 1941 se creó una clasificación excepcional, la de *Film der Nation* (film de la nación). Estas categorías permitían la rebaja de impuestos para los films concordantes con el régimen (España, 2000, pág. 14).

1.6.2 Los siete puntos del cine de Goebbels

El 25 de abril de 1935 se inaugura el Congreso Internacional de Cine, en Berlín. A este congreso son invitados grandes personalidades de la industria del cine provenientes de 20 diferentes países. El discurso final fue dado, como cabía esperar, por Joseph Goebbels y en él se establecieron siete puntos de la esencia del cine alemán (en España, 2000, pág. 16-18).

Estos eran:

Primero. *El cine como todas las artes, tiene sus propias leyes, que en modo alguno son las del teatro (...) La influencia del teatro sobre el cine debe evitarse a toda costa.* Esta afirmación clarifica un punto que, hasta entonces, no estaba tan claro: el cine tiene su propio lenguaje.

Segundo. *El cine no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, por esto no quiero decir que se deba prescindir del público; al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación de sus gustos.* El cine debe recibir el apoyo del público, debe ser exitoso, pero no por ello exento de contenido ideológico.

21 Traducción mía, originalmente decía “instrucción”

Tercero. (Derivado del punto anterior) *Mantener una claridad artística y técnica al mismo tiempo que se entretiene y educa al público no implica caer en un esteticismo vacío ni escenificar mundos ficticios que nos alejen de la realidad. El cine ha de ser un arte popular en la mejor expresión de la palabra, y por ellos representar las auténticas vivencias del pueblo, sus alegrías y sus penas, todo aquello que pueda conmover.* Es decir: nada del arte por el arte, el cine debe contener material educativo para el pueblo y debe representar el espíritu de lo *völkisch*. Además, de forma implícita crítica a muchos de los grandes éxitos del cine alemán de los años 20. El cine debe estar acorde con el anti-intelectualismo que los nazis proclaman.

Cuarto. *Como todas las artes, el cine no puede sostenerse por sí mismo, y su rendimiento está en el placer espiritual que provoca. Por ello el Estado tiene la obligación de subvencionarlo, igual que debe construir edificios públicos, teatros o museos para resaltar el espíritu artístico del momento.* Goebbels señala, en este punto, que el cine sólo debe generar placer y no debe ser un negocio, esta información está manipulada, pues realmente Goebbels quería controlar toda la industria del cine; lo logró en 1942.

Quinto. *El cine es un arte de su tiempo. Aunque las películas transcurran en otros países u otras épocas, los argumentos deben adaptarse a la mentalidad de la sociedad en que se producen.* Este punto es significativamente importante, pues clarifica la tesis planteada: el cine de entretenimiento (*Unterhaltungsfilme*) contiene propaganda, a eso se refiere con “adaptarse” a la mentalidad de la sociedad. *Las aventuras del barón de Munchhausen* ejemplifica este punto del discurso de Goebbels.

Sexto. *El cine ha de ser la expresión de la cultura de un pueblo y de este modo servirá de nexo de unión entre los diversos países y les ayudará a comprenderse mutuamente.* El verdadero mensaje aquí es que el cine alemán debe mostrar, a través de sus películas, la superioridad cultural, económica y militar del Tercer Reich.

Séptimo. *Las películas deben desarrollar sus intrigas de la forma más sencilla y natural posible: nada de truculencias, payasadas o rebuscamientos narrativos.* Esta es una repetición del tercer punto y su explicación es la misma.

En estos 7 puntos del discurso de Goebbels vemos cómo existe una gran claridad en sus planteamientos y al mismo tiempo, una manipulación de la información que se entrega. Este discurso fue dado a una multitud local y extranjera, por lo que la información fue aún más difundida. Es un ejemplo más de la propaganda política. En realidad Goebbels deseaba un cine exitoso, con una gran cantidad de público dispuesto a recibir su mensaje, lucrativo, manejado por el Estado y que introdujera los ideales nazis.

1.6.3 El manejo de la producción cinematográfica

Los nazis sabían muy bien que el cine alemán era un arma para obtener sus metas ideológicas. Por un lado permitían dar una visión de Alemania al mundo y, a la vez, podía imponer e incrementar la aceptación del nazismo en su propio país. Pero para poder cumplir esta doble función, el éxito de taquilla era indispensable. Se necesitaba de la aprobación del público y la crítica. Debían producirse entonces buenas películas, con grandes interpretaciones, buenos guiones y visualmente atractivas. Sin embargo, esto no fue siempre compatible, pues entre más políticos resultaban los films, menos público tenían asegurado. Sin embargo hubo algunas películas que lo lograron, como los documentales de Leni Riefenstahl. El cortometraje *Días de libertad*²² o el famoso *Triunfo de la voluntad* son un ejemplo de éxito propagandístico y popularidad.

A fines de marzo de 1933, la UFA despide a todos sus empleados de raza hebrea. Debido a que muchos de los grandes talentos del cine alemán eran judíos, se produce un éxodo de importancia. Sin embargo, con algunos directores y actores se tuvo un trato especial y fueron pasadas por alto sus raíces judías.

De esta forma se produjo una gran decadencia de la producción cinematográfica, que en la temporada de 1936-1937 tocó fondo. El cine alemán hasta antes de la llegada de Hitler al poder había sido el primero en Europa y segundo en el mundo. Los factores que desencadenaron esta crisis fueron tres. El primer factor fue la migración de los productores y directores más talentosos, como Pommer o Pabst. El segundo fue la caída de las exportaciones, debido al boicot internacional al cine alemán por su ideología. El tercer motivo fue el aumento en el costo de la producción cinematográfica debido a las nuevas demandas tecnológicas y de mercado. Además, hubo un gran incremento salarial para las estrellas y directores que permanecían en el país, pues no había gran competencia para ellos.

El *Reich* se hizo cargo de manejar la situación de crisis del cine mediante proteccionismo, concentración de producción y recuperación de las exportaciones. Hubo subvención, pero sólo los films de propaganda tenían la ayuda asegurada. Además, se redujeron las importaciones de cine norteamericano. “*Repasando la lista de películas distribuidas en Alemania durante la época nazi: de 64 producciones americanas en 1933 (31% del total de estrenos) se pasa a 20 (13,7%) en 1939, y en 1940 salen las 5 últimas películas de Hollywood que verán los alemanes hasta después de la guerra.*” (España, 2000, pág. 21). Se generó una ley que indicaba que ningún film alemán podía permanecer menos de una semana en cartelera.

22 v. Anexo n° 3, ficha n° 16

Goebbels quería poner todas las productoras a disposición del Estado, pero sin comprarlas ni asimilarlas a la fuerza, por lo que los bancos se hicieron cargo de concretizar su deseo. Para 1937, el Estado obtuvo el 72,6% de las acciones de la UFA. Así, el Estado se fue haciendo cargo de las productoras de forma legal. En 1942 se crea un verdadero *trust* cinematográfico dirigido por el Estado, es llamado UFI (UFA-Film GmbH) en el que quedaban absorbidas todas las productoras existentes. El cine alemán se hizo rentable para el Estado.

La recuperación de las exportaciones se dio al abrirse nuevos mercados de la mano de la expansión territorial para la obtención del *Lebensraum* o espacio vital que Alemania tanto deseaba. Nuevos públicos pudieron ver cine alemán.

En 1937, se prohíben las críticas de prensa con la excusa de que el pueblo era quien debía juzgar el arte. Pero era claro que el *Reich* no quería aceptar ni la más mínima opinión.

1.6.4 Las producciones

El cine alemán durante el Tercer *Reich* puede dividirse en tres tipos. El primero es el cine de propaganda explícita, como los noticieros *Wochenschau* o los films de largometraje sobre las campañas de guerra. La *Wehrmacht* o ejército se esforzaban para poder filmar sus campañas de avance y así tener animada a su población y producir desasosiego entre sus enemigos²³. Estos noticieros eran vistos en Alemania y los países gobernados. Los aliados también podían acceder a ellos. Estos informativos, de diez minutos aproximados de duración, eran montados para obtener un sentimiento en especial en los espectadores. Así, los tanques alemanes parecían estar siempre a la ofensiva y los ejércitos extranjeros muy exhaustos. Las ciudades alemanas bombardeadas no se mostraban.

El material que se recolectaba podía ser o no publicado, pues muchas veces se filmaba como registro, pero nunca se han encontrado material alemán sobre los campos de exterminio. Kracauer señala acerca de los documentales de guerra: “*Toda su factura muestra que están destinados a impresionar a la gente más que a instruirlos; parecen estar publicitando la eficiencia de una enorme empresa.*” (Kracauer, 1961, pág. 332) Es decir, la propaganda es más importante que la información. Esta decisión es muy común en los gobiernos totalitarios y en el nazi especialmente, pues está basado en el anti-intelectualismo. Estéticamente la imagen impresiona y el relato instruye, pero es claro que el relato no es muy completo. Tal como en los films mudos, la cámara es más importante pues llega al inconsciente del público, especialmente el alemán.

23 v. Anexo nº 2

También existían films documentales que buscaban ilustrar a la población. Es el segundo tipo de películas durante el Tercer Reich. *El judío errante* fue considerado documental, pues contenía imágenes reales de ghettos judíos en Polonia. Este film pretendía proteger a los ciudadanos alemanes de los “peligrosos” judíos ocultos en la sociedad, mantenerlos al tanto de las monstruosidades que producía el pueblo hebreo y mostrarles cuán distintos eran sus valores al los del Tercer Reich. Dentro de este grupo se encuentran también los documentales de Leni Riefenstahl *Olimpiada* y *El triunfo de la voluntad*. Son documentales que presentan una ideología y un *Weltanschauung* propio del nazismo.

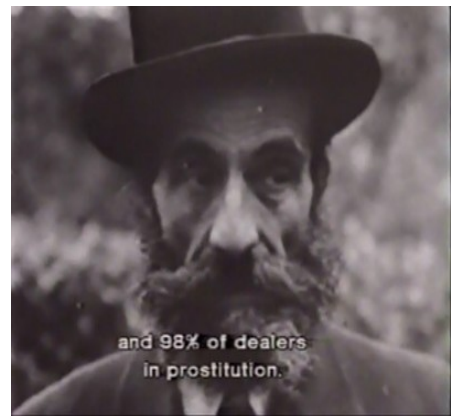


Ilustración 10: Fotograma *El judío errante*, 1940

El tercer tipo de films nazis, y el que más nos interesa, son las películas de entretenimiento o *Unterhaltungsfilme*. Ya he señalado que Goebbels quería obtener éxito con los films y es por esto que no siempre era posible introducir mensajes de propaganda explícita, la mayoría de las veces resultaba muy tediosa. Es por esto que se privilegiaban los films de diversión. Por supuesto que esta decisión tenía una segunda intención. Goebbels acostumbraba a hacer la distinción entre el 20% de films de buen presupuesto con claras intenciones propagandísticas y el 80% de películas buenas, de entretenimiento con un alto nivel artístico. Los films de entretenimiento no eran sólo comedias o musicales sin mensaje ideológico, los poseían de igual forma, sólo que de forma velada. Presentaban una visión de mundo moralmente correcta para la ideología nazi, muestran de que forma debe vivirse la vida. No debemos olvidar que el nazismo predicaba un nuevo mundo a través de una sociedad sacrificada y amable. El *Volk* es estéticamente hermoso y vive en concordancia con su suelo y su raza.

El cine era muy popular durante el Tercer Reich, gran cantidad de público lo seguía. En 1942, *La ciudad dorada* fue un enorme éxito del cine nazi. Este drama vendió 12.5 millones de tickets (Hake, 2002, pág. 67). La protagonista era Kristine Söderbaum, *star* alemana que presentaba el ideal de la mujer aria. Una mujer hermosa, atlética y con coraje. En el *Düsseldorf Allgemeine Zeitung* de agosto de 1934, la actuación y belleza de Paula Wessely, otra belleza nazi, es comparada con la fórmula de las *stars* hollywoodenses. “Verían entonces que la fórmula habitual, según la cual el público de cine pide rubias platino, muchachas con una máscara de maquillaje alrededor de los ojos y un aspecto



Ilustración 11: Postal de Kristine Söderbaum, 193-

sexy hasta los dientes, es una fórmula pobre.” (Mosse, 1973, pág. 211). Las mujeres alemanas son “reales”, no como la degeneración pintada y perfumada de Hollywood.

La función de los actores alemanes era apreciado por el *Reichsministerium*. En 1937, Hans Albers, uno de los actores alemanes favoritos ganó RM 562.000. Un obrero ganaba RM 2.500 por año. Su trabajo era reconocido. Se coleccionaban postales de los artistas alemanes y su vida era expuesta en las revistas. Era una distracción planificada.

Durante este periodo se revivió la exaltación de Federico II con *El rey soldado* (1935) o *El gran rey* (1942), predicando la primacía del Estado sobre el individuo. también la exaltación al pueblo alemán se dio por el film biográfico alemán *Robert Koch, el vencedor de la muerte* (1939), científico que descubrió el bacilo de la tuberculosis. Lo que estaban haciendo los films alemanes era manipular la historia, a través de biografías o *biopics*, tal como lo habían hecho los espectáculos históricos años antes. La intención era relacionar a los grandes personajes alemanes con el *Führer*.

El cine anti-semita fue bastante prolífico. Hasta hoy destacan varios films como *Ohm Krüger* (1941) y *El judío Süß*²⁴ (1940). Estos films son cercanos a los documentales de información, pero con un trasfondo narrativo y ejemplificador que “sacan a la luz” el sentir y la depravación judía.

El cine propagandístico se dio en todos los países en guerra. Los aliados produjeron un cine anti-nazi desde un comienzo. Tras el ingreso de Estados Unidos a la guerra, la producción de propaganda cinematográfica aumentó considerablemente. Hasta antes del bombardeo de Pearl Harbor, Estados Unidos se había negado a mostrar el peligro nazis en sus films. La tendencia propagandística estadounidense fue la de producir films de entretenimiento (además de los documentales y noticiarios) con la participación de estrellas de cine, cantantes, deportistas y personajes de dibujos animados (Clark, 2000, pág. 103). Disney realizó, por su parte, una campaña basada en la estigmatización de los ideales nazis. *Der Fuhrer's Face*²⁵ (1942) fue un cortometraje protagonizado por el Pato Donald donde, a través de un sueño, Donald se da cuenta de lo agradecido que está de vivir en “América”. Al final del cortometraje, Donald enfundado en un pijama estampado como la bandera de E.E.U.U., abraza a una miniatura de la estatua de la libertad. Otro gran representante del cine anti-nazi fue el propio Fritz Lang, quien ya separado de su esposa y co-guionista Thea von Harbou, aportó con films como *Los verdugos también mueren*²⁶ de 1943.

24 v. Anexo n° 3, ficha n° 19

25 v. Anexo n° 3, ficha n° 20

26 v. Anexo n° 3, ficha n° 21

CAPÍTULO 2

EL CASO DEL BARÓN DE MUNCHHAUSEN

2.1 Orígenes

2.1.1. El guión

La historia del Barón de Münchhausen tiene un origen múltiple. Se trata de un texto anónimo, escrito en inglés el siglo XVIII y editado por Rudolf Erich Raspe (1737-1794). Gottfried August Bürger (1747-1794) tradujo y reescribió el libro al idioma alemán en 1787. El libro trata sobre la vida del barón alemán Friedrich Hieronymus von Münchhausen (1720-1797). El barón es un personaje real, que sirvió a los rusos y luchó contra los turcos. Gustaba de contar aventuras imposibles, que lo convirtieron en un personaje famoso en su época. Muchos pensaron que la edición anónima había sido escrita por él, pero no ha podido certificarse.

El guionista del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, en su edición de 1943 es Erich Kästner (1899-1974). En 1931 se había estrenado el film *Emilio y los detectives* basado en su novela y guión, esta novela es un clásico del cine y la literatura infantil. Kästner formó parte de la *Neue Sachlichkeit* y hasta 1933 era considerado un prolífico crítico, poeta y novelista en Berlín. En 1934 se le prohibió publicar al impedirsele formar parte de la *Reichskulturkammer*. Varias de sus novelas fueron quemadas en actos públicos por ser pro-democráticas. Fue un gran pacifista y uno de los pocos intelectuales que permanecieron en Alemania, a pesar de haber sido censurado. Kästner es mundialmente conocido por sus novelas infantiles.

En 1942, con el seudónimo de Berthold Bürger y bajo la estricta vigilancia de Goebbels, se le permitió escribir el guión de *Las aventuras del barón de Munchhausen*. De todas formas, dentro del guión hay elementos que podemos interpretar como anti-nazistas; los veremos al final de este capítulo. Dos meses antes del estreno de la película se le quitó su permiso de escritura, y ni su nombre ni su seudónimo aparecieron en los créditos. Antes de la versión de 1943, se habían filmado 9 películas basadas en el mismo libro, pero ninguna tuvo mayor resonancia y la mayoría se encuentra perdida.

2.1.2 El director

El director húngaro Josef von Báky (1902-1966) fue el encargado de dirigir *Las aventuras del barón de Munchhausen* en 1942. Su carrera en el cine había comenzado como distribuidor cinematográfico, luego se convirtió en director asistente de Geza von Bolvary. Su trabajo como director comenzó con musicales y

comedias; su primer film fue *Intermezzo* (1936). En 1941 dirigió su primer éxito comercial llamado *Annelie*. Al final de su vida había trabajado como director o director asistente en más de 40 películas.

2.1.3 Hans Albers

Hans Albers (1891-1960) era, para la fecha de estreno de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, el más famoso rostro masculino del cine alemán. Su carrera había comenzado en el teatro de la mano Eugen Burg, un actor judío quien fue su maestro y patrocinador. Con *Jahreszeiten des Lebens* (1915) comenzaría su larga carrera cinematográfica, que lo llevaría a actuar en más de 160 films hasta su muerte. Para 1943, Albers ya había participado en más de 120 películas. Durante el Tercer Reich, su trabajo fue fuertemente reflejado en sus ingresos²⁷. La elección de Hans Albers para el papel del barón de Munchhausen no fue, entonces, arbitraria. A pesar de su gran éxito durante el Tercer Reich, Albers no formaba parte del partido y trabajó en teatro durante este periodo para mantenerse alejado de la propaganda explícita. Su compañera de vida, Hansi Burg (hija de su mentor, Eugen Burg) era judía. Se dice que por respeto a él, a Hansi se le permitió exiliarse sin mayores problemas.



Ilustración 12: Fotograma de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943

2.1.4 La ocasión

Para el *Jubiläum* de la UFA, en sus 25 años, Goebbels quiso que se filmara una gran película alemana, que pudiera competir con los mejores films de Hollywood. Al elegirse un tema de época, el film podía mostrar todos los recursos de la UFA incluyendo Agfacolor, trucos fotográficos, un vestuario y ambientación majestuosos, su enorme presupuesto y al más famoso actor del cine alemán: Hans Albers. Se invirtió mucho dinero en *Las aventuras del Barón de Munchhausen*: fue el film más caro grabado hasta ese momento, con un costo de 6,6 millones de marcos de costo de producción (más de 5 millones de dolares actuales).

Para la fecha del estreno, las tropas alemanas se retiraban de África y eran vencidas en Stalingrado. Sicilia era invadida y la guerra volvía a Europa. Goebbels sabía que la guerra no estaba en su mejor pie, pero el pueblo no, y la máscara de fortaleza debía continuar. El 3 de marzo de 1943 se presentó en el cine Palast am Zoo, donde fueron estrenados los mejores films de los años 20 y 30. Asistieron cerca de dos mil invitados, se excluyó al

27 v. cap. 1.6.4

guionista, pero resultó ser un gran acontecimiento. La sala cinematográfica Palast am Zoo fue destruida poco después por la guerra.

En marzo del 1943, todavía se podía ver la película en su versión original de 134 minutos. Tres meses después de su estreno, se cortó una escena que mostraba el teatro en la corte de Braunschweig. Desde entonces, esa escena se da por desaparecida. Hubo un corte adicional en 1953 y las restauraciones llevaron a diferentes versiones. La copia en la que nos basamos para este análisis es la restauración de la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung con 110 minutos de duración.

2.2 Realización

Las aventuras del barón de Munchhausen debía mostrar claramente el gran presupuesto que le fue asignado. A pesar de que se rodó durante la guerra, no hay rastros de ella en todo el film. Este *Unterhaltungsfilm* posee características que lo hacen único en su rodaje y en su mensaje.

El film se grabó en los estudios UFA de Tempelhof, donde fueron construidos magníficos escenarios. Este estudio, junto con el de Babelsberg, eran los más famosos de Europa. También se grabó en Venecia, lo que creó gran expectación en el público.

El equipo técnico se conformó de la siguiente forma:

Director	Josef von Báky
Guión	Erich Kästner (sin crédito)
Productor / Productora	Eberhard Schmidt / UFA
Música	Georg Haentzschel
Actores principales	Hans Albers, Wilhelm Bendow, Brigitte Horney, Michael Bohnen, Ilse Werner, Ferdinand Marian, Leo Slezak
Escenario/Decorados	Emil Hasler, Otto Gülstorff
Fotografía	Werner Krien
Efectos especiales	Konstantin Irmen-Tschet (encargado)
Vestuario	Manon Hahn

2.2.1 Agfacolor

Durante el Tercer *Reich*, la UFA rodó cerca de 260 películas. *Las aventuras del Barón de Munchhausen* fue el cuarto largometraje en Agfacolor que se realizó en Alemania. El sistema Agfacolor contenía 3 emulsiones en el mismo trozo de celuloide, lo cual contrastaba con las tres tiras que necesitaban sus competidores Technicolor o Kodachrome. Los costos de copiado y reproducción se reducían enormemente con el uso de la película Agfacolor.

Comparado con el blanco y negro, este sistema requería de mucho esfuerzo de parte de los realizadores, pues la transición al color seguía generando confusión. La iluminación debía ser más intensa, pues la película Agfacolor tenía ISO5, es decir, era poco sensible a la luz. Los negativos debían ser revisados continuamente para comprobar que todo estuviera bien grabado.

2.2.2 Ostentación en tiempos de guerra

No se escatimó en gastos para producir el film. Goebbels quería un film que mostrara la grandeza de Alemania, incluso en tiempos de guerra, y la fuerza que seguía teniendo el cine alemán. En el documental *Munchhausen: una película y su historia*, editado por la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau, se comentan muchos de los grandes gastos que se hicieron para realizar el film. Durante la guerra había varios artículos restringidos en Alemania, como el hilo fino o las velas. Sin embargo, en las escenas donde se recrea el Palacio Imperial de San Petersburgo, filmadas en estudio, cientos de velas iluminaban el salón de fiestas. La mesa central tenía dimensiones de 3x25 metros y estaba repleta de porcelana de Meissen real y cubiertos de plata en donde comían cerca de mil extras.

A pesar de la prohibición de malgastar el hilo fino, la diseñadora de vestuario creó trajes para los más de mil extras que trabajaron en la película. Esto incluía, no sólo fastuosos trajes rococó, sino también elegantes uniformes y accesorios. Al desplazarse el equipo a Venecia, se enviaron dos vagones desde Postdam hasta Italia, sólo para llevar el vestuario de los extras.

Ilse Werner, la princesa d'Este en el film, comenta en el documental cómo el viaje fue unas verdaderas vacaciones para todos quienes trabajan en el equipo de grabación. En Italia no había problemas de abastecimiento de alimentos y todas las actividades se realizaban con normalidad. En la escena en que el barón y la princesa llegan en góndola a Venecia, los puentes están llenos de flores, lo que era muy poco común en tiempos de guerra. En *Munchhausen: una película y su historia* un técnico en sonido narra como en una escena en la posada alemana, en viaje a Rusia, Hans Albers come una presa de pollo. Para él y sus compañeros la filmación de esta escena es muy recordada, pues durante la guerra se hacía muy difícil conseguir carne.



Ilustración 13: Fotograma de Las aventuras del barón de Munchhausen, 1943. La llegada a Venecia.

Todo este mecanismo de ostentación pretendía generar una imagen ficticia de Alemania. No debía mostrarse la real situación alemana durante la guerra. La máscara de una nación fuerte e ideológicamente correcta no podía caer. Todo el sistema de la cultura nazi ocultaba la devastación al extranjero y a la propia población alemana.

2.2.3 Trucos y efectos especiales

En cuanto a los trucos, los norteamericanos eran significativamente mejores. Las películas en tiempos de guerra, habían entrenado a los alemanes en la fabricación de maquetas y el montaje; pero si un equipo estadounidense tenía a cientos de personas trabajando en un solo film, los alemanes sólo tenían a una docena de técnicos para los trucos. No era falta de dinero, sino de capacitación.

Por ejemplo, para una sola toma se creó todo un mecanismo. Mientras Munchhausen vuela en la bala, se hace un *travelling* para mostrar el acercamiento al palacio turco. Se construyó una grúa y una maqueta en forma de tambor para filmarla. Mientras el tambor giraba, la cámara se acercaba sobre la grúa.

Pero, sin duda, lo que más complicó a los técnicos, es la conocida escena de vuelo sobre la bala de cañón. Para crear esta escena, Hans Albers usó un corsé, que lo mantenía en el aire. Uno de sus guantes tenía cosida la bala de cartón, para que no se soltara. Lamentablemente la retro-proyección, no pudo eliminar la sombra que se generó sobre el fondo azul cielo. A pesar de los grandes gastos que significaba la producción de efectos

especiales, Alemania no pudo competir con los norteamericanos, pero lo intentaron y los resultados fueron muy interesantes e impresionaron al público.

2.3 Descripción:

El film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, comienza en el castillo de Bodenwerder, con una fiesta ambientada en el siglo XVIII. La primera toma, corresponde a un primer plano de un cuadro sobre la chimenea del castillo: es el barón Munchhausen (Hans Albers) vestido con uniforme de gala. La baronesa (Käthe Haack) está de cumpleaños y todos bailan música cortesana. El barón baila con una joven llamada Sophie von Riedesel (Marina von Ditmar); ella se siente atraída por el barón y se le insinúa en el salón de billar, pero él se resiste amablemente. Luego de darle un beso, Sophie se escapa, y le pide que encienda la luz de afuera. En ese momento, mediante una toma en que Albers mueve el interruptor, nos damos cuenta de que se trata de una fiesta de disfraces. En realidad, nos encontramos en la actualidad (194-). Todos se encontraban disfrazados. El novio de Sophie, el barón von Hartenfeld (Hans Brausewetter), antes de marcharse va a visitar un salón con miniaturas, todas relacionadas con su héroe, el antiguo barón de Munchhausen. Desde niño conocía sus historias y está muy interesado en la vida del barón. El gran cuadro ubicado en el salón, corresponde a un antepasado del barón, pero ambos barones son muy similares. Frente al interés de Fritz von Hartenfeld, el actual Barón de Munchhausen le concede una cita para contarle historias de su antepasado.

Al reunirse el barón, la baronesa, Sophie y Fritz en el jardín del castillo, comienza un largo *racconto*. Parece que el barón estuviera contando la historia de su antepasado, pero es ciertamente un recuerdo. La historia comienza cuando el barón está llegando a su ciudad natal: Bodenwerder, en la Baja Sajonia. Allí se reencuentra Munchhausen con su padre. La historia comienza a adquirir tintes de fantasía. El barón le muestra a su padre varios inventos nuevos y la miniatura de Louise la Tour. El personaje de Christian Kuchenreutter (Hermann Speelmans), es el criado del barón y un padre de familia, es un hombre gracioso e inteligente. Varias escenas fantásticas son mostradas: Kuchenreutter está siendo afeitado y se coloca una pomada mágica en los bigotes e instantáneamente le crecen largos vellos, todos ríen. Otra escena muestra unas cuantas prendas de vestir que han sido contagiadas con la rabia de un perro: ladran y se mueven, la ropa quiere escapar del armario y atacar a la gente.

Llevando apenas 3 horas en su casa, el Barón es llamado por el príncipe Anton Ulrich (Hubert von Meyerinck). El príncipe desea que lo acompañe a servir a la zarina rusa Katharina II (Brigitte Horney). Ella le ha propuesto el mando de un regimiento. El barón acepta y viaja a Rusia. En viaje, en una humilde posada, se

encuentra con el conde Cagliostro (Ferdinand Marian). El conde le ofrece, mediante trucos, hacerlo rey. Munchhausen no acepta pues va contra sus principios y se despiden.

El barón llega a San Petersburgo, donde se celebra el carnaval de invierno. La escena muestra a los rusos celebrando con grandes excesos, el vino y la comida sobran. En pleno carnaval, tropieza con una hermosa campesina y se entiende que duermen juntos. Al otro día, la zarina Katarina II invita a príncipe Ulrich y a Munchhausen a cenar, pero el barón no asiste, pues debe encontrarse con la campesina. Poco después de declinada la oferta, recibe un mensaje en el que la campesina le indica que siga al mensajero. Lo conducen hacia el palacio y se percata de que la campesina y la zarina son la misma mujer. Viven un romance secreto durante meses. En un momento, el barón se entera de que apresarán al conde Cagliostro y va a advertirle, por lo que el conde le concede un deseo. Munchhausen pide: *“Desearía siempre permanecer tan joven como soy hoy... hasta que yo pida hacerme viejo.”* (diálogo del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943). Cagliostro le regala también un anillo que lo hará invisible por una hora. Unos meses después, ya terminado el romance con Katarina, el barón es enviado por orden de la zarina cerca de Otschakow, en Turquía.



Ilustración 14: Fotograma de Las aventuras del barón de Munchhausen, 1943

Allí se reencuentra con un enemigo, el príncipe Potemkin, con quien se había batido a duelo en Rusia. El príncipe, sin que el barón se de cuenta, enciende la mecha de un cañón en donde el barón se encuentra sentado. Munchhausen es disparado contra el palacio turco que vigilaban y es apresado. El visir decide regalarlo al sultán como esclavo. Munchhausen es bien tratado en Turquía, pues es considerado un hombre inteligente y cuenta con el respeto del sultán. Pasados algunos meses, el barón ve a la princesa italiana d'Este (Ilse Werner), quien fue secuestrada y está en el *harem* del sultán. Munchhausen se encuentra con Kuchenreutter y su mensajero, quienes habían sido también apresados.

Para liberarse, Munchhausen hace una apuesta con el sultán y le ofrece traerle un mejor *torkay* (o torkaji , una bebida alcohólica) que el que el sultán ya posee desde Viena, en una hora. A cambio, el sultán debe liberarlos, a él y a sus criados, como también a la princesa d'Este. Munchhausen cumple con su parte de la apuesta, pues su mensajero, el hombre más rápido del mundo, va hasta Viena y regresa. Sin embargo, el sultán quiere engañarlos, y le entrega a Louise la Tour, quien había sido apresada de igual forma que los criados, en lugar de la princesa. Munchhausen, con el anillo que el *Graf Cagliostro* le había regalado, desaparece mágicamente y libera a la princesa del *harem*.



Ilustración 15: Fotograma de Las aventuras del barón de Munchhausen, 1943. El sultán probando el torkay.

El mensajero, Kuchenreutter, el barón y la princesa viajan en barco a Venecia. Al llegar es carnaval y son recibidos en el Gran Canal. Los enamorados deben mantenerse escondidos, pues el hermano de la princesa los persigue. La princesa es nuevamente secuestrada y llevada a un convento, donde es visitada por el barón. La princesa se encuentra desesperanzada y le pide que la olvide y escape, pues lo siguen. Lo acusan de haberla secuestrado. Efectivamente, el príncipe d'Este desea batirse a duelo con el barón. Se encuentran en una isla en uno de los canales y Munchhausen gana el duelo hábilmente. Él y Kuchenreutter son perseguidos por los canales, pero logran escapar al ver el globo aerostático de Blanchard y se subirse en él. Huyen y surcando el cielo llegan hasta la Luna.

Alunizan. La luna es un lugar extraño: crecen trompetas y contrabajos de los árboles. En la Luna cada día es como un año terrestre. Kuchenreutter comienza a envejecer rápidamente. Luego de pasado todo un día, conocen a una pareja de selenitas. La mujer tiene rasgos terrestres, pero tiene la capacidad de separar su cuerpo de su cabeza. El selenita, en cambio, no tiene rasgos humanos. Con el acelerado paso del tiempo, Kuchenreutter, se hace rápidamente viejo y muere en la Luna, convirtiéndose en humo.



Ilustración 16: Fotograma de Las aventuras del barón de Munchhausen, 1943. En la Luna.



Ilustración 17: Fotograma de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943.

Allí termina el *racconto*. La escena vuelve a la actualidad. Munchhausen confiesa, entonces, su secreto: él nunca ha muerto, su antepasado y él son la misma persona. Y sólo ahora ha tomado la decisión de envejecer. Sophie, asustada desea irse y Fritz la sigue. Dejan al barón y su mujer solos. El barón explica la razón por la cual piensa que es su hora de envejecer: él no quiere que ella envejezca sola; la ama tanto como para morir con ella. Munchhausen dice entonces: “*Por mi propia voluntad, devuelvo al destino el gran don que me otorgó. La eterna juventud me hizo medio dios... pero sólo medio hombre.*” (diálogo del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943)

Los barones miran por la ventana a la joven pareja que se va en su auto; Munchhausen ya ha envejecido. La última escena muestra cómo el criado lleva del salón las velas. Imitando el principio de la película, el retrato del barón toma vida y sopla para apagarlas. La emoción que produce el triunfo del amor, se transforma en risas por su última hazaña. Del humo de las velas que se apagan, surge la palabra *Ende* (fin).

2.4 Reflejos del pensamiento nazi

El pensamiento nazi se basa en pilares que son repetidos constantemente para su introducción total dentro de la cultura alemana y para la creación del hombre nuevo. Varios de estos tópicos, están presentes en *Las aventuras del barón Munchhausen*.

2.4.1 Nacionalismo

El nacionalismo es uno de los puntos más importantes dentro del pensamiento nazi. El barón de Munchhausen es un hombre patriótico, que a pesar de que visita muchos lugares y conoce el mundo, desea volver al hogar. Su patria (*Heimat*) es donde él logra descansar al final de sus días. Es su lugar de origen y de retorno. Es el retorno al inicio que se da en muchos films alemanes. En las películas de calle, por ejemplo, el hombre sale de su hogar, conoce la calle y regresa a su hogar arrepentido. El barón hace lo mismo, y sólo conoce la tranquilidad en su propia tierra, porque allí está su conexión con ésta. Como en el cuadro *Heimkehr* o Regreso a Casa



Ilustración 18: Hans Adolf Bühler, *Regreso a casa*.

de Bühler, expuesto en la Gran Exposición de Arte Alemán en 1940, Munchhausen retorna en busca de cobijo. Es el rebelde, que al final, se somete al sistema.

Durante el film, Munchhausen conoce 4 lugares distintos: Rusia, Turquía, Italia y la Luna. Veremos aquí como el nacionalismo se muestra en los distintos lugares, exceptuando la Luna. El film crea una caricaturización de los diferentes países. Así, reafirma la supremacía del *Reich* alemán.

Rusia se presenta como un lugar poderoso, lleno de riquezas. La comida crece de los árboles, el vino brota de las fuentes en la calle. La mayoría de los rusos se encuentran ebrios en su Festival de Invierno. La escena donde Munchhausen llega al palacio de Catalina Segunda es impresionante. Una larga mesa se encuentra rebosante de comida para miles de invitados. El pastel, que todos esperan, tiene dentro un enano tocando el piano; hay miles de velas que iluminan el lugar. Como postre, a cada invitado se le ofrece una piedra preciosa. Este derroche busca generar un desprecio emocional hacia ese país. En Alemania los espectadores pasaban hambre, y si Rusia es tan abundante, ¿merece ganar la guerra? La paradoja es de la siguiente forma: la abundancia es caos, la humildad y moderación es riqueza moral.

Desde junio de 1942, Alemania había ingresado al territorio de la Unión Soviética. La Rusia imperial y la Unión Soviética son relacionadas omitiendo los tiempos históricos, a pesar que, durante el siglo XVIII el Primer *Reich* apoyó al imperio Ruso en la expansión de sus fronteras. Los tiempos habían cambiado, por lo que no era necesario sostener una imagen positiva de Rusia. Además, San Petersburgo es mostrada como una feria. Tal como en *El gabinete del doctor Caligari* la feria ejemplifica el caos, es el desorden que atrapa en sus excesos; es el desequilibrio, lo que menos desea el nacionalsocialismo.

Por otro lado, Katarina II ratifica la monarquía a través de una gobernante firme que sabe guiar a su pueblo y que no permite que pasen hambre; los nazis, por su tendencia anti-democrática, gustaban de ensalzar el totalitarismo. El totalitarismo es protección, esa es la metáfora.

Turquía es mostrada a los espectadores como una caricatura hasta los extremos. Todos los turcos en el film son gordos, rabiosos y toman decisiones arbitrarias. El sultán es irracional en los castigos físicos a sus servidores, los maltrata. Nuevamente se muestran los excesos: para llevarle una bandeja al sultán más de 20 esclavos negros la van pasando de mano en mano, y el mismo sultán posee 12 esposas y 307 concubinas. Se hiperbolizan las costumbres. El eunuco que custodia el *harem* le pregunta a Munchhausen si le gustaría tener tantas mujeres, el responde que de una en una, pero no todas juntas: Munchhausen es racional dentro de este país de excesos. Es por esto que, es considerado un hombre astuto. El sultán le promete liberar a la princesa d'Este si

el barón le trae un mejor *torkay* (o *torkaji*) que el que ya posee. Al ganar el barón la apuesta, el sultán quiere engañarlo entregándole a Louise la Tour. A través de la sinécdoque, se entiende que todos los turcos son deshonestos. En muchos films alemanes se establece el honor y la promesa como valores fundamentales. Por ejemplo en *Los Nibelungos*, Bechlam llega a matar a su yerno para no romper su promesa. En el *Judío Suss*, el romper un juramento es tanto más grave que un asesinato.

Mientras Munchhausen se encuentra en Turquía, el sultán le ofrece convertirse en visir debido a su gran inteligencia, para eso el barón debe convertirse en turco. A esto, responde él: “*Si vienes de Bodenwerder, no puedes convertirte en turco. Todo el mundo tiene una patria, al igual que tiene una madre.*” (diálogo del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943) Lo que Munchhausen está indicando, es que no es posible olvidarse del suelo, de la raza y de la sangre. Los principios del propio pueblo no se pueden olvidar, a pesar de que se viva en otros países. Al tiempo que Albers habla, un *close-up* enmarca su rostro emocionado.



Ilustración 19: Postal de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 194-.

A pesar de encontrarse en festival, en Italia no hay caos. El país es mostrado como un lugar equilibrado en contraste con Rusia y Turquía. Pero Venecia es un lugar de diversión, no de reflexión como lo es Alemania. Los italianos son fuertes, centrados. Entendemos que la relación con Mussolini impidió que los italianos fueran caricaturizados. Sin embargo, en el film vemos que Italia no está a la altura de Alemania; Munchhausen vence al príncipe de Venecia, tiene la capacidad de matarlo, pero no lo hace. El príncipe e Italia forman una sinécdoque. El barón deja, entonces, al príncipe sin honra: de todas formas debe suicidarse, debe auto-destruirse.

Las escenas ambientadas en Alemania no son muchas, sin embargo, podemos ver cómo hay un ambiente de estabilidad; no existen grandes ostentaciones de dinero, como en los otros países retratados. En viaje a Rusia, Munchhausen se detiene en una posada alemana, esta comida contrasta con la cena en San Petersburgo. La sensatez de los alemanes, su superioridad moral, impide la ostentación. Incluso en la fiesta de la baronesa, todo se mantiene en equilibrio. Ella, por su parte, representa a su tierra; es fuerte y distinguida. Munchhausen sólo conoce el verdadero amor en una mujer alemana.

2.4.2 La mujer

Dentro del film hay 6 mujeres que requieren de nuestra atención. Tres de ellas podrían ser clasificadas de licenciosas: Katarina II, Louise la Tour y la mujer de la luna, son personajes de gran coquetería. No se limitan sólo a una pareja, sino que desean poseer varias en su vida. Ellas se separan de la imagen moral de la mujer aria.

La princesa d'Este, la baronesa y la esposa de Kuchenreutter, por el contrario, representan los valores de la mujer alemana. Son humildes y compañeras de su pareja, lo respetan. El papel de la mujer descansa, para los nazis, en la dirección de su casa y la crianza de los niños. Deben mantenerse sanas y esbeltas, pero no acercarse a la falsa belleza basada en el maquillaje y lo artificial²⁸.

La princesa italiana es una metáfora de la novia del soldado, se sacrifica por la felicidad de su hombre y no espera nada a cambio, ni siquiera una vida junto a su amado. Ella queda confinada a un convento, donde no podrá conocer a otro hombre, pero su decisión es noble, pues es un acto de abnegación. Tal como Kristine Söderbaum en *El judío Suss* (1940), como Ellen en *Nosferatu* (1922) o la joven amante de *Las tres luces* (1921), la mujer debe ser bondadosa, incluso para sacrificarse por su amado o su familia. A pesar de que la princesa no se casa con el barón, se intuye que la relación de ambos no es a través de la lujuria, sino del amor.

La baronesa es quien recibe el regalo del sacrificio de la princesa d'Este, pues puede tenerlo en tiempos de paz. Ella es una mujer callada, llena de gracia, que sabe mantener su lugar. El lugar de la mujer nazi es detrás del hombre, cuidando de su familia y engendrando hijos sanos para el *Reich*.

La esposa de Kuchenreutter es la alegoría de la mujer del pueblo en la imagen nazi, procrea niños arios, es trabajadora, humilde y sabe recibir a su marido con una sonrisa y buena disposición. Es fiel a su hombre y no se queja de su suerte, lo acepta con optimismo y gracia. Es la idealización de la mujer campesina nazi.

2.4.3 Glorificación del Volk

El mundo campesino toman un papel importante en la cultura nazi. Su vida es el ejemplo de la falta de ostentación y de trabajo duro. El campesino trabaja con sus manos para la patria, relacionándose directamente con los tres pilares del nacional-socialismo: sangre, raza y suelo. Son ellos quienes generan el alimento para sus compatriotas. Los campesino representan lo contrario al mercader. Fueron ensalzados en los diferentes ámbitos de la cultura: en la literatura, las artes plásticas y el cine.

28 v. cap. 1.6.4

En *Las aventuras del barón Munchhausen* Kuchenreutter no es un campesino, es un sirviente, pero pertenece al *Volk*; Bodenwerder es un pueblo, por lo que la agricultura es la base de su sustento. Kuchenreutter es muy inteligente, inventa un rifle que dispara a una distancia increíble. Se relaciona de forma amistosa con el barón, a pesar de que provienen de distintas clases sociales. Incluso el barón se enamora de una campesina rusa sin saber que es, en realidad, la zarina. Los nazis dieron gran valor al trabajo físico y promovían la horizontalidad de los tratos, aun que claramente, la única élite que ellos querían era la del partido.

Kuchenreutter sacrifica a su familia por estar con su barón, pues él es su héroe y su conductor (*Führer*). Kuchenreutter aparece como el ejemplo a seguir, según el pensamiento nazi, pues es humilde, inteligente y fiel.

2.4.4 Anti-semitismo

Las aventuras del barón de Munchhausen es una película de entretenimiento, creada para ser internacionalizada y poder competir con Hollywood. El anti-semitismo, por estas razones, no se muestra de forma explícita. Sin embargo, Ferdinand Marian quien representa al ambicioso *Graf* Cagliostro había actuado en 1940 como el judío Süss Oppenheimer en *El judío Süss*.

Ambas películas están ambientadas entre 1730 y 1750. El inicio de ambas son similares, con un primer plano de un retrato de un militar del siglo XVIII. De esta forma, desde el comienzo, *Las aventuras del barón de Munchhausen* remite al *Judío Süss*. La actuación de Ferdinand Marian como el ambicioso conde Cagliostro, se nos hace evidente. Por metonimia entendemos que el origen judío del *graf* lo predispone a la vileza, a la perversidad. Como hemos dicho, el anti-semitismo no podría mostrarse de manera explícita, pero sí a través de una insinuación como esta, mediante un actor.



Ilustración 20: Fotograma de Las aventuras del barón de Munchhausen, 1943. El conde Cagliostro y el barón Munchhausen.

2.4.5 Anti-intelectualismo²⁹

El “hombre nuevo” es el sujeto que aleja de las mentiras del intelecto y se centra en los deseos de su corazón. Ernst Röhm dice: “*Solamente la pasión produce el conocimiento, y crea la sabiduría.*” (en Mosse, 1973, pág. 127)

Al comienzo del film el barón de Munchhausen se describe en tercera persona. Dice: “*Todo el mundo sabe de él. Pero nadie le conoce... (---) Era un persona copernicana (---) Aprendemos en la escuela que esta preciosa Tierra que habitamos es redonda. Lo aprendemos y lo sabemos, pero no lo sentimos. (---) Está en tu mente, pero no en tu corazón. Tú corazón no lo siente. En absoluto. Sólo aquel que siente en la sangre cuando cabalga en el bosque, combate al enemigo o abraza a una mujer... o recoge una hermosa flor... sólo el que siente profundamente en su sangre que todo está pasando... en una pequeñita estrellita entre millones de otras estrellas. (---) Sólo el que siempre siente esto, es verdaderamente un ser humano. Todos los demás son mamíferos que caminan erguidos.*” (Barón de Munchhausen en *Las aventuras del Barón de Munchhausen*, 1943).

En este sentido el barón de Munchhausen nos presenta un personaje pasional. No se relaciona con la ciencia, sino con su corazón. Además, tiene fuertes sentimientos de amor hacia su patria. En todo el film no se hace alusión a la prolífica situación intelectual del siglo XVIII, en donde está ambientada la mayor parte de la película, simplemente se omite.

El sentimiento y la emoción son el canal por el cual se propaga el pensamiento nazi, por esta razón es importante revitalizar y justificar su importancia continuamente.

2.4.6 La creación de un héroe

Los nazis fabricaron una gran cantidad de héroes y mitos durante el Tercer *Reich*. La emotividad que ellos buscaban se veía aumentada con el entusiasmo que producían los héroes. Un héroe mítico es aquel que inspira a los hombres.

Los militares son fácilmente nombrados héroes, pues están, sobre todo, adocotrados a un pensamiento ya entregado. Son nombrados héroes, pues siguen las órdenes del régimen. Para Ernst Röhm, comandante de la SA, apresado y asesinado por los nazis en la “noche de los cuchillos largos”, el 30 de junio de 1934, las virtudes del

29 v. Anexo nº 2

soldado eran: “*exposición simple, desafío, pasión y odio; un soldado es siempre efectivo*” (Mosse, 1973, pág. 119).

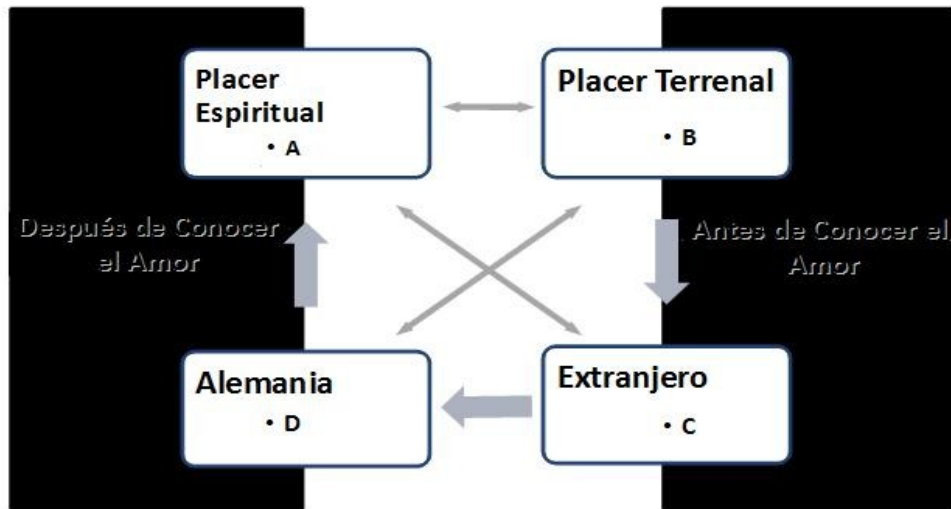
Munchhausen es un soldado, un oficial, que representa los más importantes principios morales nazis. Para el barón, la guerra es su hábitat natural. Se siente cómodo en esa situación. A pesar de que lucha por otro ejército (el ruso), lo hace sirviendo a su país. Es un hombre honrado, que no se deja llevar por la ambición, su mayor cualidad es la lealtad y la fidelidad a su rey. Munchhausen posee un título nobiliario y respeta la jerarquía imperial. Cuando el conde Cagliostro le ofrece, mediante artificios, llegar a ser rey, Munchhausen le responde: “*Nunca estaríamos de acuerdo en lo principal. Usted quiere gobernar; yo quiero vivir. Guerras, países, mujeres... necesito todo eso. Usted abusa de ello.*”³⁰ (diálogo del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943). Entre la necesidad y el abuso está la diferencia entre la pura ambición y la necesidad; la *Lebensraum* no es codicia, es el derecho histórico alemán. Además, el barón no está interesado en gobernar, pues sabe que no le corresponde alterar el *status quo* de la monarquía.

La historia del barón de Munchhausen se presenta como un mito. Es la parábola del hijo pródigo.

“También dijo: Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo a su padre: Padre, dame la parte de los bienes que me corresponde; y les repartió los bienes. No muchos días después, juntándolo todo el hijo menor, se fue lejos a una provincia apartada; y allí desperdició sus bienes viviendo perdidamente. Y cuando todo lo hubo malgastado, vino una gran hambre en aquella provincia, y comenzó a faltarle. Y fue y se arrimó a uno de los ciudadanos de aquella tierra, el cual le envió a su hacienda para que apacentase cerdos. Y deseaba llenar su vientre de las algarrobas que comían los cerdos, pero nadie le daba. Y volviendo en sí, dijo: ¡Cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen abundancia de pan, y yo aquí perezco de hambre! Me levantaré e iré a mi padre, y le diré: Padre, he pecado contra el cielo y contra ti. Ya no soy digno de ser llamado tu hijo; hazme como a uno de tus jornaleros. Y levantándose, vino a su padre. Y cuando aún estaba lejos, lo vio su padre, y fue movido a misericordia, y corrió, y se echó sobre su cuello, y le besó. Y el hijo le dijo: Padre, he pecado contra el cielo y contra ti, y ya no soy digno de ser llamado tu hijo. Pero el padre dijo a sus siervos: Sacad el mejor vestido, y vestidle; y poned un anillo en su mano, y calzado en sus pies. Y traed el becerro gordo y matadlo, y comamos y hagamos fiesta; porque este mi hijo muerto era, y ha revivido; se había perdido, y es hallado. Y comenzaron a regocijarse.” (Lucas 15:11-24)

30 Los verbos necesitar y abusar generan un juego de palabras en alemán (*brauchen* y *missbrauchen*).

Munchhausen es quien deja a su padre para vivir los placeres, tal como el hijo menor en la parábola. Conoce el exterior, lucha, conoce los placeres, pero vuelve a su hogar a vivir en la tranquilidad. El padre de la parábola es Alemania, su patria. Munchhausen es un héroe para los alemanes, pues es quien regresa a vivir en su tierra.



Su desplazamiento podemos verlo en el siguiente cuadro.

Su recorrido es el de la humildad: /B/ → /C/ → /D/ → /A/

Es decir, el barón se mueve entre la búsqueda de la felicidad terrenal en el extranjero y la búsqueda de la felicidad espiritual en Alemania. El éxito, el verdadero amor lo conoce con la baronesa. Dice el barón: *“Ese mismo tiempo que traza líneas en la cara de la mujer que amo, como no he amado antes en mi vida. No quiero mantenerme joven mientras tu envejeces. No quiero seguir viviendo cuando tú hayas muerto. Hasta ese punto te amo.”* (diálogo del film *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943) Decide entonces, dejar de ser inmortal para poder gozar el placer espiritual. Pero este placer espiritual es igual a la muerte, pues al elegir envejecer su elección es la muerte. Es un suicidio. Como en *Las tres luces*, Munchhausen parece decir *“El que pierde su vida, la gana.”* (inter-título del film *Las tres luces*, 1921). De esta forma emula el final de los clásicos del cine alemán: *Nosferatu*, *Fausto*, *Las tres luces*, *Los Nibelungos*, *El judío Süß*, entre otros sin registrar en este trabajo.

2.5 El guión y la crítica al nazismo

A pesar de la gran vigilancia que Goebbels sostuvo sobre el film, hay tres elementos, que según mi consideración, quedaron fuera de su censura.

a) En el documental *Munchhausen: una película y su historia*, se muestra una escena como indicadora del pensamiento del guionista Kästner. En la Luna, Kuchenreutter duerme unas horas y como el tiempo transcurre de diferente forma, las cerezas han madurado. Christian despierta y dice: “¿Si, barón? ¿Cerezas maduras? ¿He dormido durante tres meses?” (diálogo de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, 1943) Este diálogo puede ser interpretado como el despertar de la ilusión del nazismo. Lamentablemente Kuchenreutter fallece al poco tiempo, desapareciendo sin dejar rastro, lo que no deja una sensación muy esperanzadora.

b) En mi opinión hay una escena que muestra más claramente el pensamiento del guionista. En Venecia la princesa d’Este conversa con el barón:

Princesa: *¡La felicidad! Creía en ella, cuando era niña, como los niños creen en los cuentos de hadas (...) ¿Qué pasó con mi niñez, con sus cuentos sobre la felicidad?*

Munchhausen: *Luego me viste a mi, y tu ventana se cerró.*

Princesa: *Cuando todo parecía perdido, la victoria fue nuestra.*

Munchhausen: *Nunca olvides mi amor... que el destino no nos da felicidad, sólo nos la presta.*

Princesa: *Y el interés es alto. A veces nos cuesta la vida.*

La felicidad no es más que una fantasía, aseveración acorde con el pensamiento alemán, y el nazismo es una ilusión. ¿Qué es lo que Munchhausen puede entregarle a la princesa? Sólo ilusión, tal como lo hace el nazismo. En algún momento caerá el telón y la representación de estabilidad y unión nacional desaparecerá como Kuchenreutter, convirtiéndose en humo. Y el precio será muy alto.

c) En la primera y última escena del film, se muestra al retrato de Munchhausen guiñando un ojo al espectador. Al final del film, el retrato sopla las velas que tiene el criado en su mano. De cierta forma, lo que el retrato dice es: esta es una fantasía, no es real. Y eso es lo que es la propaganda, una fantasía. Considero que el “guiño” de Munchhausen es un mensaje hacia la propia industria cinematográfica. En el Tercer *Reich*, el cine es un negocio controlado por el Ministerio de Educación Popular y Propaganda desde el año 1942. Es decir, la industria *es* el Estado nazi. Esta última escena le quita peso al total de la historia, pues a pesar de siempre sabemos que todo es una ilusión (el cine no es más que ilusión), la emoción que deja la expresión de amor de Munchhausen hacia la baronesa, su sacrificio, se diluye con ese gracioso gesto.

CONCLUSIÓN

La hipótesis que planteamos en la Introducción era que los *Unterhaltungsfilm* o film de entretenimiento, formaban parte de la propaganda. Poco después de la popularización del cine en Alemania en el año 1910, este empezó a ser utilizado para la propagación masiva de información. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, el gobierno alemán hizo eco de esta posibilidad y comienza a crear noticieros o *Wochenschauen* que antes estaban a cargo de productoras como Pathè, Gaumont y Éclair. A través de los noticieros, el gobierno mostraba su visión del conflicto bélico. Deseaban inculcar patriotismo y resignación ante el cambio de vida de los ciudadanos. Los espectáculos históricos de los años 20 y la larga serie de Federico II, que perduró hasta el fin del régimen nazi, utilizaron al cine como medio para la difusión de ideas totalitarias y anti-democráticas. Podríamos decir, entonces, que los films de entretenimiento con fines propagandísticos fueron utilizados desde poco después del inicio del cine y se siguen produciendo hasta la actualidad.

A lo largo de este trabajo se establecieron las nociones que manejaban la construcción de la cultura totalitaria del nazismo. El Tercer *Reich* es construido como un sistema aglutinante de conceptos, que a través de un régimen totalitario llevó a la población a creer en él. La propaganda busca llegar a la mayor cantidad de público, con la mayor efectividad. El manejo total de la cultura así lo permite. No existe un forzamiento, sino genuino entusiasmo, pues la función de la propaganda es modificar las opiniones y conductas del interlocutor “*utilizando la manipulación de signos y no de fuerzas.*” (Durandin, 1990, pág. 25).

El desarrollo del cine alemán, resumido en el capítulo I, entregó las herramientas técnicas y los signos que permitieron un gran éxito del cine nazi, pues mostraba continuidad con los temas desarrollados durante toda la historia del cine alemán. Por ejemplo, el Festival de Invierno en San Petersburgo dentro del film *Las aventuras de Munchhausen* remite al caos, pero sin conocer las películas de calle, *El gabinete del Dr Caligari* o *Dr. Mabuse, el jugador*, no es posible que este concepto se comprenda en su totalidad. El suicidio como sumisión al sistema es un tema que se repite constantemente en el cine alemán y que el nazismo continúa aplicando a sus films, pues forma parte de la cultura popular alemana. Las fichas cinematográficas del Anexo n° 3 sirven, entonces, para validar empíricamente lo señalado. Conocer la visualidad del cine alemán y su imaginario, aunque sea superficialmente, nos permite ingresar en la visualidad del Tercer *Reich*.

Es imposible analizar una película separada de su contexto, pues los códigos de cada lenguaje se generan por repetición en un lugar y un momento. El cine es espejo y horma de un pueblo y su pensamiento. Espejo en tanto muestra una sociedad, y horma en tanto la educa en un nuevo imaginario. El mismo nombre del ministerio

manejado por Goebbels, Ministerio de Propaganda y Educación Popular, nos indica que ambos conceptos se engloban en un mismo organismo dentro del pensamiento nazi.

A pesar de que en esta Tesis no se planteó como meta lograr entender la masacre humanitaria que se realizó durante el régimen nazi, si podemos entender, a través de esta revisión visual, cómo los alemanes no fueron capaces de ver lo que sucedía y el ambiente que se respiraba en la Alemania nazi; una mezcla de terror y euforia. En el Anexo n° 2 se explicó cómo en los regímenes totalitarios la información se confunde con la propaganda. Eso fue lo que sucedió en la Alemania nazi. Toda información que era entregada pasaba por un filtro de manipulación. Por ejemplo, la información de los *Wochenschauen* se encontraba fuertemente distorsionada mostrando a las tropas alemanas *siempre* ofensivas y fuertes, a pesar de las deplorables condiciones en las que, muchas veces, se encontraron los soldados.

A través de la revisión que se ha hecho en el capítulo II de *Las aventuras del barón de Munchhausen*, pudimos ver que todos los principios de la ideología nazi se encuentran insertos en esta película de entretenimiento. Kracauer señala: “*La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y fue, por supuesto, importante para los nazis no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes; al hacerlo así contribuían al establecimiento de una “muralla occidental” intelectual contra la peligrosa invasión de ideas democráticas.*” (Kracauer, 1962, pág. 348). En el film, se ve una clara tendencia a adornar el totalitarismo, tratando de evitar las influencias democráticas extranjeras y la re-introducción de la leyenda del barón de Munchhausen, bien conocida en Europa, muestra la **supremacía del pueblo alemán** a lo largo de la historia. Los nazis, quieren mostrar el brillo eterno que les acompaña: el pueblo alemán ha estado, históricamente, lleno de valores inmutables. Y para certificarlo debe mostrar la aberración de otros pueblos para que, por comparación, surja el nacionalismo.

Pues la información implícita en *Las aventuras del barón de Munchhausen* coincide con la que se entregaba en la propaganda. Es decir, el cine es sólo otro medio de sugestionar a las masas. Tal como dice su definición, propaganda es “la expansión de una idea para ser difundida”. Y este film creado especialmente para ser divulgado en el extranjero, pretendió influir en un gran público que al recibir este mensaje nazi, vería en esta ideología la prosperidad que este sistema le prometía. Son los **reflejos del pensamiento nazi**.

Ya en 1935 Goebbels señalaba que “*El cine no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas (---) el cine puede ser un útil instrumento de educación de sus gustos.*” (España, 2000, pág. 16). Es decir, que un film sea de entretenimiento, no significa que sólo sea eso, también debe contener un mensaje ideológico que “eduque” al espectador. *Las aventuras del barón de Munchhausen* presenta una ambiente refinado, con

bellos escenarios, hermosos y costosos trajes y románticas historias de amor que con novedosos trucos que llevan a este film a ser “bello”. Para muchos este film es un clásico del género de fantasía europeo y seguramente lo es, pero hay que tener precaución en considerar su mensaje ideológico. La “belleza” que vemos en en *Las aventuras del barón de Munchhausen*, sería la máscara tras la cual se esconde el mensaje propagandístico.



Cuadro 1.

Como vemos en el Cuadro 1, *Las aventuras del barón de Munchhausen* sería la conjunción de distintos elementos propagandísticos mas un bello contexto que oculta lo anterior. Apelando a la emoción del pueblo, a la sorpresa, la ilusión y el amor. Como diría el propio Hitler en un discurso: “*Sólo se puede alcanzar el triunfo y dominar el espíritu de un pueblo si, además de atacar la voluntad mediante una dirección adecuada, se destruyen al mismo tiempo los cimientos del adversario.*” (en Mosse, 1973, pág. 42). En conclusión, la hipótesis planteada, aun que siempre provisional, podría ser justa.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHEL, Gustav, Historia del arte alemán, **En:** La nostalgia de lo inalcanzable: El siglo XIX y el presente. México, Fondo Cultura Económica, 1953. pp. 167-198.

BAZIN, André, ¿Qué es el cine?, **En:** La evolución del lenguaje cinematográfico. Madrid, RIALP, 2004. pp. 81-100.

CLARK, Toby, Arte y propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la cultura de masas. **En:** Introducción, Arte propaganda y nazismo, La propaganda en el Estado comunista, Propaganda y guerra. Madrid, Ediciones Akal, 2000. pp. 7-16, 47-122.

DUBOIS, Philippe, Fritz Lang, el arte premonitorio. Le Monde Diplomatique, número 20: 36-37, Febrero 2001.

DURANDIN, Guy, La mentira en la propaganda política y en la publicidad, **En:** La noción de verdad, El motivo de la mentira, Los destinatarios de la mentira, Los objetos de la mentira, Los signos de la mentira. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990. pp. 11-75.

EISNER, Lotte H. La pantalla demoníaca. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988.

ESPAÑA, Rafael de, El cine de Goebbels. Barcelona, Editorial Ariel S.A, 2000.

GARCIA, Emilio C. ed. Historia Universal del cine, v.9, **En:** La técnica cinematográfica en los 40, El cine documental. Madrid, Editorial Planeta, 1982. pp. 1135-1138, 1152-1169.

GARCIA, Emilio C. ed. Historia Universal del cine, v.4, **En:** El cine alemán. Madrid, Editorial Planeta, 1982. pp. 392-420.

HAKÉ, Sabine, German national cinema [en línea] Google books, <http://books.google.cl/books?id=21Y9AAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=true>, fragmentos [consulta: marzo 2010]

IMDb, Internet Movie Database [en línea] <<http://www.imdb.com>> [consulta: Abril 2010]

KRACAUER, Siegfried, De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1961.

MOSSE, George L. La cultura nazi: La vida Intelectual, cultural y social en el tercer Reich. **En su:** Hitler marco la pauta, ¿De que revolución se trata?, Fabricación de mitos y héroes et. Hacia una cultura totalitaria. Barcelona, Ediciones Grijalbo S.A., 1973. pp. 9-36 et. 119-211.

ROMÁN, José. El cine alemán y la tendencia expresionista, Santiago de Chile, Programa de Magíster en TEHA, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004.

SÁNCHEZ Alarcón, María Inmaculada, Leni Riefensthal: la estética del triunfo [en línea] Revistas Universidad Complutence de Madrid <<http://revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS9696110301A.PDF>> [consulta: Abril 2010]

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, Enciclopedia del holocausto [en línea] <<http://www.ushmm.org/museum/exhibit/focus/spanish>> [consulta: Abril 2010]

ANEXO N° 1

PROPAGANDA

A. Orígenes y etimología

Etimológicamente, el término propaganda proviene del latín *propagare* que significa “perpetuar, acrecentar, extender”. Hay autores que señalan que proviene del latín moderno que indica “para ser divulgado”.

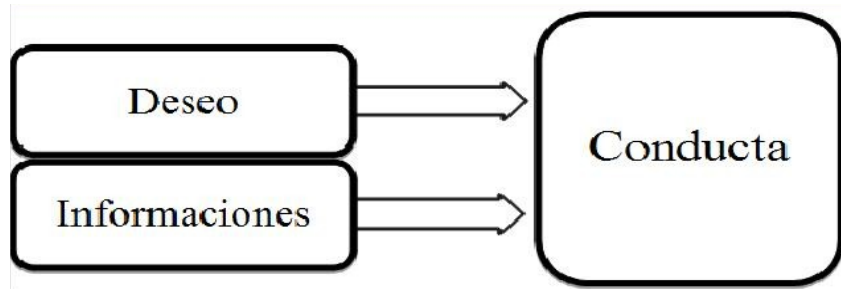
El término propaganda fue utilizado originalmente en el siglo XVII, cuando se publicó la *Congregatio de Propaganda Fide*, en 1662. Este escrito, promulgado por el papa Gregorio XV, tenía como intención contrarrestar las ideas de la Reforma Protestante y difundir las ideas de la Iglesia Católica acerca de la evangelización.

La palabra propaganda siguió siendo utilizada en todas las lenguas europeas durante los siglos XVIII y XIX, con una percepción de neutralidad. Esta condición sólo cambió en el siglo XX con su nuevo uso durante la guerra. En la Primera Guerra Mundial, se usó la propaganda, en un primer momento, para aumentar los reclutamientos del ejército luego del rápido aniquilamiento de la infantería y otras categorías militares. Fue en ese momento que la palabra propaganda comenzó a tener una carga negativa.

B. Definición y función

Entenderemos propaganda, de aquí en adelante, como expansión de una idea con el fin de ser difundida. La propaganda genera una influencia. Su función y propósito es modificar las conductas del receptor, tanto como su opinión mediante signos y no fuerzas (Durandin, 1990, pág. 25).

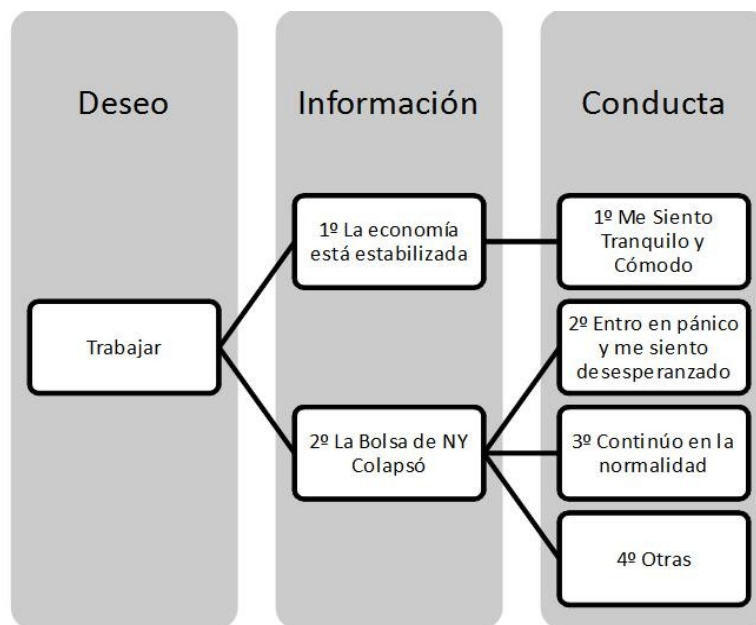
Si los hombres tan sólo obedecieran las indicaciones que se les da, no sería necesaria la propaganda, bastaría decir “ve a pelear con quien te indico”o “tu vida debe ser como yo te digo”. Pero las relaciones humanas son recíprocas y para asegurar la obediencia se debe entregar algo a cambio. Así, la propaganda genera y manipula deseos.



Cuadro 1 (en Durandin, 1990, pág. 22).

Explicación del *Cuadro 1*: Los deseos en conjunto con la información generan una conducta. Esto quiere decir, que al modificarse una información, la conducta varía como resultado de este cambio. Los deseos también pueden ser manipulados o generados, por lo que al haber una variación en estos, también varía la conducta. Deseo e información pueden ser cambiados al mismo tiempo o de forma separada.

Los distintos gobiernos necesitan de la aprobación pública para la realización de sus deseos de poder, por lo que muchas veces seleccionan o manipulan, también, las formas de entrega de información. Para esto, se utilizan diversos medios de comunicación de masas: prensa, carteles, radio, televisión y por supuesto el cine.



Cuadro 2 (Tomado y modificado de Durandin, 1990, pág. 22).

Explicación *Cuadro 2*: Como he indicado la información que se entrega influye en la conducta de los receptores, es una herramienta de la propaganda. Al variar la información se afecta la conducta del receptor. Pero cada información puede generar diferentes conductas, por lo que las reacciones también deben ser controladas. Los noticieros, por ejemplo, sirven para controlar, pues entregan información e interpretación.

La búsqueda de la manipulación en la propaganda política, es la búsqueda de a una mentira ocultada bajo la máscara de la información. Es importante, entonces, definir mentira: *“La mentira consiste en dar voluntariamente a un interlocutor una visión de la realidad, diferente de la que uno mismo tiene por verdadera.”* (Durandin, 1990, pág. 19). Es decir, la mentira se define en relación con la noción de verdad o realidad del interlocutor.

Existen diferencias entre la propaganda en estados democráticos y totalitarios, como también en la generada en momentos de guerra. En los gobiernos totalitarios, hechos y actos, fuerzas y faltas, no siempre se muestran en su totalidad. El control de la información es mayor, hasta el punto que se hace difícil distinguirla de la propaganda. Es evidente, que es más fácil engañar a una población mal informada que a otra bien informada. En democracia y en tiempos de paz no se señala este término directamente, por la interpretación negativa y de manipulación a la que se asocia.

C. Propaganda en tiempos de guerra

La propaganda en tiempos de guerra varía en algunos aspectos con la de tiempos de paz. Los receptores de esta propaganda aumentan y también la importancia de su recepción. Durante toda la historia bélica siempre se han engrandecido las propias fuerzas y se ha propagado información falseada. Estos métodos tenían como objetivo principal aumentar la confianza de la tropa, mantener el apoyo de la población e intimidar al enemigo. La propaganda de guerra comenzó en la Primera Guerra Mundial, en Alemania se hizo especialmente a través de los noticieros.

En el caso de Alemania el cambio en la forma de difundir ideas fue radical, pues a pesar de que existían muchos adeptos del partido NSDAP, los nazis querían aumentar su aprobación y así recibir apoyo para sus acciones como, por ejemplo, las campañas antisemitas.

Existen 4 tipos de destinatarios de la propaganda manipulables en tiempos de guerra. Este anexo pone énfasis en la propaganda durante la Segunda Guerra Mundial y con un sólo destinatario: el propio pueblo alemán. Sin embargo, resulta importante establecerlos, estos son: los enemigos, los amigos, los neutrales y la población propia (Durandin, 1990, pág. 29).

La propaganda en tiempos de guerra busca que en el país de origen los habitantes se adapten a las nuevas circunstancias, para así conciliar sus prioridades, sus normas morales y su nueva situación con la necesidad bélica (Clark, 2000, pág. 103).

El mensaje propagandístico nazi estaba basado en tres pilares: anti-comunismo, anti-capitalismo y anti-semitismo. En el primer punto, se declara en contra de la política democrática y de la Unión Soviética. El “terror rojo” fue para los nazis un enemigo peligroso del que debían proteger a su población. Para muchos alemanes la democracia era elegir a un conductor (*Führer*) que los llevara por un camino ya determinado por él.

El segundo punto se refiere a un rechazo a la acumulación de bienes a favor del beneficio individual. Culpaba al libre mercado de ser el desencadenante de la fuerte crisis económica que afectaba a Alemania. El nazismo estaba en contra de la aristocracia, por su condición de comerciantes.

El tercer punto, se refiere a un desprecio por la raza hebrea, basada en un odio a los judíos o anti-semitismo, históricamente arraigado en Europa. Las razones de su desprecio eran la acumulación de capital de los judíos y su condición de intelectuales y comerciantes. El film nazi *El judío errante*³¹ es un excelente ejemplo de este anti-semitismo, allí se crítica a la población judía asimilándola con ratas que destruyen los lugares en donde habitan. Los judíos manejaban, en Alemania, casi en su totalidad los diarios, bancos y esferas del arte, por lo que su eliminación suponía múltiples beneficios para la rápida obtención de los ideales del régimen nazi.

“Cuando el arte funciona como propaganda de guerra, suele hacerlo como significante general de la identidad de la nación, simbolizando sus costumbres y herencia cultural. En algunos casos, los valores del legado artístico se pueden preservar dentro de la cultura de masas.” (Clark, 2000, pág. 103). La sugestión de las masas a través de la cultura debía obtenerse de una forma integral. Es por esto, que este campo estaba totalmente controlado: literatura, pintura, escultura, teatro, cine y la educación en general.

31 v. Anexo n° 3, ficha n° 18

D. Joseph Goebbels

El ministro de Educación Popular y Propaganda asumió su cargo al tiempo de la creación de su ministerio, en el año 1933. Era un hombre delgado y pequeño, que había sufrido osteomielitis de niño, lo que le provocaba una cojera. Físicamente no se acercaba al ideal de belleza aria. Estudió filosofía, literatura, historia, arte y lenguas clásicas en varias universidades alemanas. Se doctoró en filosofía en Heidelberg en 1921, mismo año en que Hitler asumía la presidencia del partido. Estaba casado con Magda Goebbels, una hermosa divorciada de clase alta con la que tuvo 6 hijos. El 22 de abril de 1945, al ser inminente la derrota de la guerra, su mujer asesinó a sus 6 hijos y luego ambos se suicidaron. Ordenaron que sus cuerpos fueran quemados.

Goebbels era un intelectual y político que sabía manejar muy bien todos los aspectos de su ministerio; además aconsejaba al *Führer* en sus decisiones. Era un gran orador, por lo que además de ser ministro, entregaba gran cantidad de información al pueblo, mediante sus discursos. Es considerado uno de los padres de la propaganda mundial.

En la convención del partido Nacional Socialista del año 1934 Goebbels señala: *“Ojalá que la llama brillante del entusiasmo no se extinga nunca. Esta sola llama da luz y calor al arte moderno de la propaganda política. Levantándose de las profundidades del pueblo, este arte debe siempre volver a él y encontrar allí su fuerza. El poder basado en las armas puede ser bueno; es, sin embargo, preferible y más satisfactorio ganar el corazón del pueblo y conservarlo siempre.”* (Citado en Kracauer, 1961, pág. 195).

ANEXO N° 2

CULTURA Y ARTE NAZI

A. Definición de cultura en el Tercer Reich

La cultura es, para el régimen nazi, la herramienta para igualar los engranajes de la nación. Los ámbitos de la sociedad alemana deben ser coordinados, puestos en orden para el sometimiento a las ideas del partido y su *Weltanschauung* (visión de mundo). Todos los aspectos del hombre deben ser dominados; su vida privada y su vida pública deben ser nacionalizadas: esta es la *Gleichschaltung* o coordinación.

Los valores morales del nazismo, en los que se sentaba el mejoramiento de la sociedad, eran la santidad de la familia y el matrimonio, la dedicación al trabajo físico, la no ostentación de dinero y el servicio al pueblo a través de las distintas organizaciones en las que cada ciudadano debía pertenecer. Para esto, las juventudes hitlerianas, las madres alemanas y otras organizaciones buscaban difuminar la línea entre política y vivir cotidiano. Cada alemán debía sentirse parte de su país y del cambio que le correspondía vivir a su nación y a sí mismo.

La verdad es dada como algo inmutable y ya entregado, no se duda de ella. Esta seguridad tiene su base en la supuesta superioridad de la cultura alemana, por sobre la de otros países. Al revitalizar un pasado mítico y las antiguas tradiciones se ayuda a superar el caos existente y a entregar una base estable para el desarrollo del “hombre nuevo”. Este debía ser culturalmente centrado, fecundo, para que el proceso de su creatividad activara su germanismo. La cultura debía llegar al corazón, a través de la propaganda, y ratificar los tres pilares del nazismo: tierra, sangre y raza.

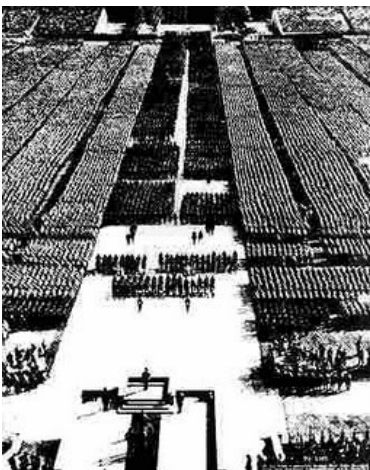


Ilustración 21: Fotograma *El triunfo de la voluntad*, 1934

Para lograr la unidad de los valores morales del nazismo, las celebraciones oficiales aumentaron en cantidad y en grandiosidad. Congregaban a la gente de un modo planificado para conferirles un sentimiento de identidad, de identificación con el grupo, un compromiso y para hacerles susceptibles a las manipulaciones emocionales. A estos verdaderos espectáculos emocionales se les llama *Gesamtkunstwerk*. La *Gesamtkunstwerk* se compone de música, visualidad y movimiento: es la obra de arte completa.

En *El triunfo de la voluntad*³², filmación del congreso del partido en 1934, se muestran grupos de gente reunidos en formas geométricas, rodeados por enormes banderas. Antes de dar su discurso, Hitler sale de la multitud de soldados como un elegido, en concordancia con sus discursos plagados de términos religiosos.



Ilustración 22: Hitler junto a una niña en el Día del Arte Alemán, 1939

Se buscaba la identificación del sujeto con el partido y el propio *Führer*. Esto podemos verlo, en este extracto de un discurso de Hitler: “Y cuando nosotros [los líderes del partido] no estemos, vuestra tarea será sostener rápidamente la bandera que una vez izamos al viento. Y yo sé que queréis y podéis hacerlo; porque sois carne de nuestra carne y sangre de nuestra sangre; y el espíritu que se inflama en vuestras mentes es el mismo espíritu por el que nosotros estamos también dominados.” (Clark, 2000, pág. 51). *Ein Volk, ein Führer, ein Reich* (un pueblo, un conductor, un imperio) es lo que se festeja en cada celebración oficial. Los nazis señalaban, que Hitler sabía lo que era ser alemán, pues era estadista y poeta. Para lograr esta identificación, todos los ámbitos de la cultura debían ser revisados y alterados.

La arquitectura nazi produjo edificios monumentales que debían perdurar por largo tiempo. Estos reflejaban el deseo de fundamentar formalmente su ideología y el *Reich*. La literatura buscaba reforzar la idealización de las clases obreras y agricultoras, que tuvieron mucha importancia en la llamada “Nueva Alemania”, mezclando propaganda con historias de amor y patriotismo. El teatro dejó las influencias de Reinhardt, para revivir obras de los grandes clásicos alemanes como Goethe o Schiller. La música se redujo a las obras maestras de música alemana como Bach, Beethoven, Wagner o Bruckner. Mahler y Mendelssohn fueron considerados como no arios y prohibidos. Igualmente censurados, fueron el *jazz* y el *swing*, pues estaban relacionados con la *Verniggerung* o tendencia negroide³³. Los nazis querían limpiar al arte alemán de las influencias externas, como la negroide, el judaísmo, el capitalismo, el bolchevismo y de esa forma, acercarlo al *Volk*.

Para los nacionalsocialistas, la cultura no se da a través del intelectualismo, sino a través del espíritu en una concepción romántica del arte. El arte que admiten los nazis no posee ningún tipo de progreso, se presenta como inmutable e ingresa al sujeto a través de la emoción. “Al pueblo le agrada la pintura sencilla y fácil de entender y las novelas con argumentos sugestivos que contienen una buena dosis de sentimentalismo.” (en

32 v. Anexo nº 3, ficha nº 15

33 Traducción mía.

Mosse, 1973, pág. 20). La purificación del arte de Goebbels estaba basada en el sano instinto del pueblo, que gustaba del arte clásico acorde a sus principios morales. Según los nazis, el pueblo tendía a gustar del arte ario, rechazando naturalmente al arte moderno. Además, el artista debe crear para el pueblo y no para sí mismo o el comercio y el pueblo es quien debe juzgarlo. Nadie debía decir que el pueblo no entendía el arte de su nación.

El anti-intelectualismo imperante era muy fuerte, ni los universitarios podían mantenerse ajenos al trabajo físico, debían compartirlo con el resto del pueblo. *“El servicio laboral es una excelente defensa contra el peligro del intelectualismo. El trabajo manual hace demandas no sólo a la fuerza física de uno, sino también al carácter propio, y así da lugar a una transformación de los atributos mentales y ayuda el pleno desarrollo de la mente.”* (Wilnaer Zeitung, 21 de agosto, 1942 en Mosse, 1973, pág. 162-3). El mando del partido no admitía más élites que el mismo. De cierta forma, esta era la manera de contentar a los trabajadores con sus bajos sueldos y penurias.

Para los nazis, el verdadero arte alemán debía ser re-descubierto. Su pensamiento se basa en un arte nacional, es decir, el arte no es reflejo de su tiempo, sino de su gente y su raza, su espíritu es eterno. Por eso existe arte griego o romano, decía Hitler, pues son el espíritu y la raza de un pueblo lo que se muestran, no su momento histórico. Los románticos alemanes, por otra parte, eran considerados como grandes representantes del alma alemana, pues se conectan con la espiritualidad y la naturaleza: esa es la esencia del arte.

B. El verdadero arte visual alemán

El fascismo alemán no creó ningún estilo de arte nuevo, como si lo hizo el socialismo soviético. Bajo el nazismo, los diversos tipos de arte existentes fueron adaptados con nuevos temas o puestos en contextos que los hicieran políticos. Sangre, tierra y raza son los lemas que deben mostrarse en el arte y estos deben inspirar al sujeto. La belleza helénica debe preponderar, tal como lo hace la raza aria.



Ilustración 23: Ivo Salinger, El Juicio de Paris, 1939. Óleo sobre lienzo, 160x200. Deutsches Historisches Museum.

Desde 1937 a 1944, se realizó la Gran Exposición de Arte Alemán. Su primera inauguración se realizó en la Casa del Arte Alemán, en Munich, construida para esa ocasión y que fue uno de los grandes monumentos levantados por el Tercer *Reich*. En la exposición de arte alemán más del 40% de las obras tenían como tema la naturaleza, pero también eran numerosos los cuadros dedicados a la vida aldeana, campesina y a la familia. Su apertura estuvo acompañada de un gran desfile de carrozas y de seguidores vestidos con trajes históricos (Clark, 2000, pág. 65). El arte alemán se mostraba como un arte de tradiciones. Anualmente, el 14 de julio, se celebró el Día del Arte Alemán de forma similar. En 1937, se presentó al mismo tiempo la Gran Exposición de Arte Alemán y la exposición de Arte Degenerado, la antítesis del arte alemán y por lo tanto foráneo.

El arte nazi nada tenía que ver con el arte moderno. Privilegiaba la figura humana atlética, aria y mostraba los supuestos valores del pueblo. El cuadro *El juicio de Paris* de Salinger, es un ejemplo de los planteamientos estéticos nazis. En 1937, Hitler señalaba en un discurso: “*Nunca ha estado la Humanidad tan cerca como ahora de la Antigüedad, en su apariencia y sensibilidad. Las competencias y las pruebas deportivas han fortalecido a millones de cuerpos jóvenes, ofreciéndonos una forma y un temperamento como no se había manifestado ni se habría pensado tener en tal vez miles de años.*” (en Clark, 2000, pág. 67).

C. Arte popular nazi

No sólo el arte académico tenía espacio en el Tercer *Reich*, también lo tenía el llamado arte popular o arte de masas. Los afiches y las canciones populares servían de igual modo para entregar los mensajes del partido. Los afiches mostraban las acciones del pueblo, apelando al clamor popular y defendían los valores de la familia alemana. Llamaban a formar parte de las organizaciones y a apoyar al *Führer*; además de promover las fiestas nacionales. Las canciones nacionales populares llamaban a luchar por Alemania en contra de los “enemigos” de la nación. Ejemplos de esto son *Deutschland, Erwache!* (Alemania, ¡despierta!)³⁴ o *Horst Wessel Lied* (la canción de Horst Wessel)³⁵.



Ilustración 24: Afiche "Ahora tenemos un futuro mejor, por eso agradecemos al Führer el 4 de Diciembre", 193-

34 v. Anexo nº 3, ficha nº 22

35 v. Anexo nº 3, ficha nº 23

D. El arte degenerado

El arte moderno era rechazado por muchos aspectos. Para los nazis, este tipo de arte, no era reflejo de su cultura, al no ser identificable con ningún país. Es decir, el arte moderno puede ser de un artista alemán o francés sin distinción. Lo asociaban al liberalismo y al marxismo, por una parte, porque es un bien de comercio y por otra, porque la URSS aprehendió el arte moderno e incluso creó un estilo propio. El expresionismo alemán era también rechazado, para el Tercer *Reich* era símbolo del snobismo y degeneración judía y negroide.

La exposición de Arte Degenerado (*Entartete Kunst*) presentaba obras modernas con comentarios que aludían a la deformación que se estaba realizando de la cultura. Muchos de estos comentarios fueron escritos por el propio Hitler. Por ejemplo: “*Campesinos alemanes vistos con ojos judíos*” u “*ofensa a los héroes alemanes de la Gran Guerra*” (Mosse, 1973, pág. 38). Estos texto apelaban a a ridiculización. Las pinturas se colgaron de forma irregular, algunas sin marco y otras con etiquetas de los precios pagados por los museos públicos (clara crítica a la República y sus decisiones). Había también, declaraciones de artistas y críticos modernos escritos en las paredes. Durante los cuatro meses que duró la exposición, se dijo que había sido vista por dos millones de personas. Se trasladó a trece ciudades alemanas y austriacas, donde fue vista por otro millón de personas (Clark, 2000, pág. 64).

Los judíos eran acusados de sobre-valorar el arte moderno sólo para obtener ganancias. La mayoría de las galerías de arte y la prensa eran judías, como también la mayoría de los críticos. Su anti-semitismo llevó a Hitler a escribir en su libro *Mein Kampf* (Mi lucha): “*el pueblo judío, a pesar de sus aparentes cualidades intelectuales, se halla sin embargo desprovisto de una cultura verdaderamente propia. La supuesta cultura que hoy poseen es propiedad de otros pueblos, que se encargan de disolver conscientemente.*” (Mosse, 1973, pág. 41)

ANEXO N° 3

FICHAS

Ficha n° 01

Nombre original	Der Student von Prag
Nombre en Español	El estudiante de Praga
Año	1913
País	Alemania
Director	Stellan Rye y Paul Wegener
Guión	Hanns Heinz Ewers
Productor/Productora	Robert A. Dietrich y Klaus Richter / Deutsche Bioscop
Música	Robert E. Lee / Josef Weiss ³⁶
Actores principales	Paul Wegener, John Gottowt, Grete Berger, Lyda Salmonova, Lothar Körner, Fritz Weidemann
Duración copia vista	56 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en inglés
Escenario/Decorados	Hanns Heinz Ewers
Fotografía	Guido Seeber



Ilustración 25: Balduin con Scapinelli, Lydushka los observa.



Ilustración 26: Balduin en su habitación, aproblemado



Ilustración 27: Balduin y la condesa; por fin a solas

³⁶ En los créditos de la copia vista se establece la Música por Robert E. Lee. En cambio en The Internet Movie Database se establece a Josef Weiss como creador de la música original.

Descripción:

Balduin (Paul Wegener) es un estudiante empobrecido que se enamora de una condesa (Lothar Körner) al salvarla de morir ahogada. El malvado Scapinelli (John Gottowt) le ofrece mucho dinero a cambio de quedarse con lo que él elija de la habitación del estudiante, lo que cambiará su vida y permitirá que tenga una oportunidad con la condesa. Balduin acepta y Scapinelli se lleva su reflejo en el espejo (ilustración 26). Así, el joven estudiante comienza a vivir en el lujo. La condesa, que está comprometida en matrimonio con su primo, lo ama, pero la gitana Lydushka (Lyda Salmonova) quien también está enamorada de Balduin, trata de separarlos. Ella avisa al prometido de la condesa del romance entre la condesa y Balduin. Él y el prometido deben batirse a duelo. Para cuando Balduin llega a la cita, su reflejo ya ha dado muerte al primo de la condesa. Pero él había prometido al padre de la condesa no matar a su familiar, por lo que su honra está destruida. Triste, sin poder volver a ver a su amada, juega a las cartas. Cuando le ha ganado a todos, su reflejo llega a jugar con él. Apuestan la vida y Balduin pierde. Queriendo ver por última vez a la condesa va clandestinamente a visitarla, pero de pronto aparece su reflejo y ella se desmaya de la impresión. Balduin huye pero su reflejo lo encuentra en su casa; al dispararle comete suicidio. Scapinelli entra a la habitación feliz, rompe el contrato y celebra.

Análisis:

El *Estudiante de Praga* es un film que posee 3 versiones filmadas en 1913, 1926 y 1935. La versión de 1913 fue filmada en Praga, en el castillo Belvedere, el palacio Furstenberg en Lobkowitz y otros lugares históricos. La mayor parte del film fue realizada en exteriores y su iluminación es intensa y llena de claro-oscuro. Es considerada como antecesora de los films expresionistas, tanto por su iluminación, como por introducir el tema de la dualidad y la búsqueda del “yo” en el cine alemán.

El estudiante de Praga se basa en una historia de Allan Poe y E.T.A. Hoffmann. El film comienza con un epígrafe, dice: *“I’m not God, I can’t be the devil either, but with disregard, I say your name! Because wherever you are, I’ll be there too... till your last hour, in front of your tombstone, I’ll sit on your tomb!”³⁷ - Alfred de Musset.* Alfred de Musset es considerado uno de los primeros románticos. Las escenas en exteriores refuerzan la idea del romanticismo como base intelectual de este film, por ejemplo, la escena del cementerio en donde se reúnen Balduin y la condesa, la luz produce fuertes contrastes y sombras alargadas.

El film posee muchos componentes teatrales que demuestran una incertidumbre con respecto del lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, hay una ausencia total de primeros planos, las escenas se producen con una

³⁷ *“Yo no soy Dios, tampoco puedo ser el diablo, pero sin dudar digo tu nombre! Porque donde quiera que estés, yo también estaré... hasta tu última hora, delante de tu lápida, me sentaré en tu tumba!”.* Traducción mía.

cámara fija y no hay movilidad del *camera-man*. Una escena en especial muestra cómo el lenguaje del teatro se hace evidente. Cuando Lydushka sigue a Balduin y a la condesa durante la fiesta del gobernador (ilustración 27), pero ella es absolutamente invisible para la pareja; nosotros la vemos a menos de un metro de ellos. Además, en la misma escena, Balduin habla en *aparte*, como si nadie pudiera oírlo. Al terminar el film, los personajes son presentados uno a uno, al abrirse y cerrarse unas pesadas cortinas teatrales.

En *La pantalla demoníaca*, Eisner cuenta cómo con este film los alemanes se dieron cuenta de que el cine serviría como medio para la expresión de su angustia romántica, pues permite mostrar un espacio irreal en donde, por ejemplo, un personaje puede jugar cartas consigo mismo. El cine, mediante la técnica cinematográfica, se presenta entonces como una herramienta para mostrar lo que el teatro no logra hacer. Faltaba un tiempo aún para que el cine pudiera considerarse como un medio separado del teatro.

El film termina con este epílogo: “*And wherever I will rest, and wherever I will die, there will always be someone behind me, a strange man, dressed in black, as a brother*³⁸ - Alfred de Musset.”

38 “*Y dondequiera que vaya a descansar, y dondequiera que vaya a morir, siempre habrá alguien detrás de mí, un hombre extraño, vestido de negro, como un hermano.*” Traducción mía.

Ficha nº 02

Nombre original	Das Kabinett des Dr. Caligari
Nombre en Español	El gabinete del doctor Caligari
Año	1920 ³⁹
País	Alemania
Director	Robert Weine
Guión	Hans Janowitz y Karl Mayer
Productor/Productora	Erich Pommer
Música	(sin crédito)
Actores principales	Werner Krauss, Conrad Veidt, Hans Fehe, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger
Duración copia vista	51 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en inglés con sub-títulos en español.
Decorados	Karl Mayer y Hans Jonowitz
Fotografía	Walter Rinmann ⁴⁰



Ilustración 28: Jane, Francis y Alan



Ilustración 29: Caligari se vuelve loco. "Ich muss Caligari werden"



Ilustración 30: El Dr. Caligari

39 En Eisner, 1988, pág. 262, *El gabinete del doctor Caligari* está fichado en el año 1919.

40 En el DVD visto, que lamentablemente no está fichado o datado, en los créditos en inglés, se establece como director de fotografía a Karl Freund, pero esto sería, al parecer, un error.

Descripción:

Este film es la narración de Francis (Hans Feher) a un conocido. La historia ha acontecido en el pueblo durante el periodo en que se encontraba la feria ambulante. Francis y Alan (Hans Heinrich von Twardowski) la visitan y el sonámbulo Cesare (Conrad Veidt), manejado por el malvado Dr. Caligari (Werner Krauss), le pronostica que sólo vivirá hasta el amanecer. Efectivamente Alan muere y Francis sospecha del sonámbulo. Conversa con la policía y van en búsqueda de Cesare. Ellos piensan que Cesare duerme, pero han visto a un muñeco parecido a él puesto por Caligari en su cama. Mientras tanto, Cesare ha secuestrado a Jane (Lil Dagover), la prometida de Alan. Buscando a Cesare, Francis descubre que el Dr. Caligari es el director del manicomio del pueblo. Francis y los doctores encuentran un libro en donde el director habla acerca de su obsesión con el Dr. Caligari (ilustración 29), un monje del siglo XI capaz de manejar a un sonámbulo a su antojo. El director es recluido en su propio manicomio. Aquí termina la historia y descubrimos que, en realidad, Francis es quien está demente e internado en el manicomio. Al encontrarse con el director lo ataca y al encerrarlo en una celda, el director señala: *“At last I recognise his mania. He believes me to be the mythical Caligari. Astonishing! But I think I know how to cure him now”⁴¹*.

Análisis:

Este film escrito por el checo Hans Janowitz y el austríaco Carl Mayer había sido concebido como una crítica a la autoridad que durante la Primera Guerra Mundial había hecho morir a millones de hombres. Ambos gionistas había servido en la guerra. La intención era retratar a Cesare como una metáfora del los hombres obligados a hacer el servicio militar y convertirlos en asesinos sin conciencia, durmientes. (Kracauer, 1961, pág. 78). Sin embargo, la película fue sometida a cambios, por lo que sólo se intuye el descontento a través de la crítica a la burocracia. El comienzo y el final del film, en donde se establece que la historia es tan solo un delirio de Francis y se presenta a un doctor suave y comprensivo, fueron añadidos sin la autorización de los guionistas.

El Gabinete del Doctor Caligari es un film enmarcado dentro de la serie de tiranos, entre *Nosferatu* y *Dr. Mabuse*. El doctor Caligari es un sujeto manipulador y poderoso, quien como Mabuse, abusa de la ciencia para cometer sus crímenes.

Este film es muy importante para el cine alemán, pues introduce una decoración expresionista, que muestra un caos que genera desconfianza y temor. En esa época, ya se habían visto los grandes espectáculos históricos, por lo que este film fue novedoso en su escenografía de estudio, que contemplaba escenarios pintados. Esto

⁴¹ *“Por fin reconozco su manía. Él cree que yo soy el mítico Caligari. ¡Asombroso! Ahora creo que sé cómo curarlo.”*
Traducción mía.

concuerta con el ambiente en el que vivían los alemanes durante la guerra. La miseria y la constante preocupación por el mañana, habría llevado a los expresionistas a hacer tabla rasa de los principios que hasta entonces habían dirigido el arte (Eisner, 1988, pág. 16).

Hay un fuerte énfasis en este film en los primeros planos de rostros, para reflejar el interior emocional de los personajes. Durante la noche suceden los hechos más horrorosos y tan sólo de día se está a salvo. Es un film de terror con tintes psicológicos. Con este film el tema de la calle, como fuente del caos existencial, comienza a introducirse.

Ficha nº 03

Nombre original	Der Golem, wie er in die Welt kam
Nombre en Español	El Golem
Año	1920
País	Alemania
Director	Paul Wegener
Guión	Paul Wegener y Henrik Galeen
Productor/Productora	Projektions-AG Union/ UFA
Música	Hans Landsberger
Actores principales	Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Otto Gebühr, Ernst Deutsch, Hans Sturm, Max Kronert, Lothar Müthel
Duración copia vista	86 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en Alemán
Escenario/Decorados	Hans Poelzig
Fotografía	Karl Freund
Diseño de Vestuario	Rochus Gliese



Ilustración 31: Primera escena; el ghetto judío



Ilustración 32: Sacan al Golem del escondite

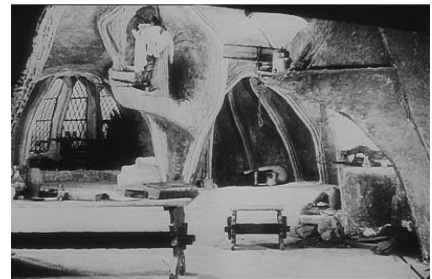


Ilustración 33: El hogar del rabino Löw

Descripción:

Este film narra la leyenda judía del Golem. El rabino Löw (Albert Steinrück) se encuentra analizando las estrellas (ilustración 31), y descubre que se avecina una desgracia para el pueblo judío. Va en búsqueda del rabino Juhuda (Hans Sturm) y le dice que reúna a los más veteranos para que recen toda la noche. Mientras tanto en la corte, el *Kaiser* de Habsburgo (Otto Gebühr) firma un decreto para la expulsión de los judíos del *ghetto*. El encargado de llevar el decreto es el conde Florian (Lothar Müthel), de trato despectivo con los judíos. Sin embargo, es atraído por la hija del rabino Löw, Mirjam (Lyda Salmonova). El rabino Löw decide revivir al Golem para evitar ser expulsados del reino de Habsburgo. Con la ayuda de su ayudante logra saber la palabra que lo despertará (ilustración 32). Así, el Golem despierta y lo acompaña a ver al *Kaiser*. Al presentar sus artes, muestra una proyección de la peregrinación del pueblo judío, pero los asistentes a la fiesta del *Kaiser* se ríen y se desata el caos. El Golem, por orden del *rabbi*, salva al *Kaiser* y el decreto queda anulado. Con las celebraciones en el *ghetto* se olvidan de que el Golem ha desaparecido. El Golem ha dado muerte al conde Florian por orden del ayudante del *rabbi* y ha raptado a Mirjam, pero la deja sobre una piedra. Al salir de la ciudad, se encuentra con unos niños jugando. Una niña le ofrece una fruta y el Golem la toma en sus brazos, ella jugando le quita el broche y el Golem vuelve a dormir; su cuerpo inerte es encontrado por los ciudadanos del *ghetto* y todos agradecen a Dios.

Análisis:

Este film es la tercera versión de El Golem, cuya primera versión de 1915 tenía a Henrik Galeen y Paul Wegener como directores y a Wegener como el Golem. Lamentablemente la primera versión es muy difícil de conseguir. Está basada en una novela publicada durante la Primera Guerra Mundial, y cuenta una antigua leyenda judía.

La versión de 1920 transcurre en Praga y presenta una arquitectura evidentemente expresionistas, creada por Hans Poelzig. Las calles del *ghetto* se hacen estrechas, las casas altas y puntiagudas, angulares (ilustración 31). Sin embargo, Eisner señala que esto “*tan sólo parecen la imagen, a fe mía, no demasiado irreal de un ghetto malsano y superpoblado, en el que se vive en una angustia sin fin.*” (Eisner, 1988, pág. 52). Pero sin duda la población del *ghetto*, con su euforia religiosa, nos recuerda a un cuadro del Greco. En el palacio, la corte con sus adornos de flores ponen en manifiesto el paganismo versus la religiosidad.

También se repetirá en este film un signo recurrente en el cine alemán; la proyección de una especie de proyección dentro de la película. En *Fausto* de Murnau y en *Dr. Mabuse, el jugador* de Lang se repetirá este

recurso sin muchas variaciones. La imagen de Mirjam reducida por el Golem, es sin dudas, similar a la de Cesare llevando a Jane: ambas llevadas a la rastra y vestidas con ropajes blancos. De forma anticipada, presenta al gran actor Otto Gebühr como el *Kaiser*, papel que repetirá en la mayoría de los films de la serie de Federico. De cierta forma, este film de Wegener remite al lenguaje cinematográfico alemán, convirtiéndolo en un gran film alemán.

Ficha nº 04

Nombre original	Der müde Tod
Nombre en Español	La muerte cansada /Las tres luces
Año	1921
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Fritz Lang y Thea von Harbou
Productor/Productora	Decla Bioscop
Música	(sin créditos)
Actores principales	Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Karl Rückert, Hans Sternberg
Duración copia vista	97 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en inglés con sub-títulos en español
Fotografía	Erich Nitzselmann, Hermann Saalfranck, Fritz Arno Wagner
Iluminación	Robert Hegewald



Ilustración 34: El gran muro



Ilustración 35: Ella entra por la puerta en el muro



Ilustración 36: Ella decide no entregarle el niño

Descripción:

Una pareja de enamorados se dirige hacia un pueblo desconocido en coche. Se sube un desconocido. Se nos cuenta, entonces, la historia del extraño hombre (Bernard Goetzke) y su llegada al pueblo como forastero; deseaba comprar el terreno al lado del cementerio. A pesar de que ese terreno estaba destinado a agrandar el cementerio, en caso de necesidad, gracias al poder del dinero, el extraño logra arrendarlo por 99 años. El hombre construye en su perímetro un alto muro, sin puertas ni pasaje, construido con grandes piedras. La muchacha (Lil Dagover) se asusta, pero es contenida por su pareja (Walter Janssen). Se regresa a la historia de la pareja, han llegado al pueblo y entran a la taberna junto con el extraño, quien se sienta con ellos. La chica sale un momento y cuando regresa se da cuenta de que ni el extraño ni su amado se encuentran en la taberna. Se han marchado. Desesperadamente, la chica busca a su pareja por todo el pueblo hasta que obscurece. Llega a la enorme pared que envuelve el terreno del extraño, pero no tiene ninguna entrada. Es de noche y ella ve entrar a decenas de almas al lugar, atravesando la pared. Se desmaya y es encontrada por el farmacéutico del pueblo, quien la lleva a su casa, donde trata de aliviarla. Ella lee la página de un libro abierto sobre la mesa, es Salomón 8:6⁴² y decide tomar veneno para estar con su amado. Misteriosamente aparece frente al gran muro y puede ingresar por un alta puerta ovijal. Dentro del lugar se encuentra con el extraño y le dice que quiere ir con su amado, él la lleva a una estancia llena con cientos de cirios. El extraño le dice: *“Here you see the lives of men. They flicker and burn for a time – and flicker out when God decides so.”*⁴³

Entendemos entonces, que el extraño es la muerte⁴⁴. La muerte está cansada y ya no quiere ver el sufrimiento ni ser maldecido sólo por obedecer a Dios. La muchacha quiere recuperar a su amado y le pregunta si la llama no se puede re-encender. La muerte, conmovida, le ofrece una opción; le muestra tres cirios a punto de consumirse, si ella logra salvar la vida de alguno de esos hombres, él le otorgará la de su amado. La muchacha es transportada mágicamente a otro espacio y tiempo. La primera historia transcurre en una ciudad musulmana. Donde ella no es capaz de salvar a su amante, quien por ser extranjero es enterrado vivo. La segunda historia transcurre en la Italia Renacentista, donde por una confusión montada por su malvado prometido, es la culpable de la muerte de su amado. La tercera historia ocurre en la china mágica, en donde a pesar de que ella y su amado tratan de escapar del emperador que la desea, el joven muere a manos de un guerrero. En las tres historias el asesino termina teniendo el rostro del extraño.

42 Cantar de los cantares: *Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo;/ Porque fuerte es como la muerte el amor;/ Duros como el Seol los celos;/ Sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama.*

43 *“Aquí ves las vidas de los hombres. Parpadean y se queman por un tiempo – y se apagan cuando Dios así lo decide.”*
Traducción mía.

44 En alemán, el artículo de muerte es masculino, es decir, *der Tod*.

La muchacha no ha logrado salvar ninguna de las tres vidas, pero le ruega a la Muerte una nueva opción. Él le dice que si le entrega una vida en menos de una hora, él le devolverá la de su amado. Son las 11 de la noche. La muchacha despierta de su sueño y continúa en la casa del farmacéutico, bota el veneno y comienza su peregrinación en búsqueda de una vida. Así, amablemente le pide su vida al farmacéutico, a un vagabundo y a un grupo de ancianos en el hospital, pero nadie quiere regalarla. El hospital comienza a incendiarse, todos logran salir pero ha quedado un bebé adentro. La muchacha entra a buscarlo, pero decide no entregarle esa vida a la muerte. Decide irse con su amado, morir. La Muerte la lleva junta a su amado que se encuentra recostado en un lecho, la Muerte toca a la mujer y ella muere recostada sobre su prometido. El extraño retira de ellos su alma y los saca de ahí. Es medianoche.

Análisis:

Este film contiene varios elementos interesantes para nuestro estudio. El tema del destino aquí se hace palpable, de hecho su nombre en inglés es *Destiny*. Es un film que muestra el ambiente alemán de los años 20, en donde la tiranía es aceptada en tanto alivie la desesperación que provoca la incertidumbre. No hay forma de lidiar con el destino que se vive; a pesar de que la muchacha quiere salvar a su amado es incapaz de hacerlo. Es interesante ver cómo para escapar de China, ella elige un elefante, un medio más lento que un caballo, pero esto quiere decir en realidad que por arbitrarias que parezcan las acciones, éstas están dadas por el Destino; éste es el mensaje del film.

La muerte se encuentra cansada porque no puede dejar de hacer su trabajo. Kracauer señala “*Precisamente al humanizar al representante del Destino, la película subraya la irrevocabilidad de las decisiones del Destino.*” (Kracauer, 1961, pág, 109). Veremos también que, durante todo el desarrollo del cine alemán, el tema del suicidio será una constante. Incluso en *Las aventuras del barón de Munchhausen*, el suicidio se presenta como una solución; el barón *decide* morir pues tal como dice *Las tres luces* “*El que pierde su vida, la gana.*” (título del film *Las tres luces*, 1921). El sacrificio de Ellen es el mismo. El amor es más fuerte que la muerte y merece sacrificar la vida.

Los decorados de este film merecen atención, pues generan un ambiente conmovedor. La altísima muralla no tiene fin, es un Muro de los Lamentos (ilustración 34) dentro del campo de la cámara. La casa del farmacéutico nos remite a la de un alquimista o mago, la ambientación juega con nosotros; esperamos que sea un hombre malvado, pero sólo es un hombre solitario. La ambientación en los tres lugares que la muchacha “visita” es impecable, destacando sobre todo el ambiente chino. Pero sin dudas, en Venecia es donde podemos ver la ambientación típica de Fritz Lang, arquitecto de profesión; salones enormes en donde los personajes se hacen

pequeños en comparación con los enormes y claustrofóbicos espacios. La puerta ojival, que se abre de pronto en el muro, por donde entra la muchacha, merece una especial atención, pues nos anticipa la luz de los cirios, ella se transforma en la mecha de una vela a contraluz (ilustración 35).

Este fue el primer film conocido internacionalmente de Fritz Lang. En un comienzo no fue bien recibido en Alemania, pero al ver el interés que el film recibió en el extranjero, fue considerado como un film puramente alemán.

Ficha nº 05

Nombre original	Nosferatu, eine Symphonie des Grauens
Nombre en Español	Nosferatu
Año	1922
País	Alemania
Director	Friedrich Wilhelm Murnau
Guión	Henrik Galeen
Productor/Productora	Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal y Prana-Film GmbH
Música	(sin créditos)
Actores principales	Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder, Alexander Granach
Duración copia vista	80 minutos
Idioma copia vista	Títulos en inglés con sub-títulos en español
Fotografía	Fritz Arno Wagner



Ilustración 37: Sirviendo como cochero



Ilustración 38: Al firmar el contrato de compra



Ilustración 39: Llega el amanecer y Nosferatu desaparece

Descripción:

Este film está basado, de forma ficticia, en los diarios del historiador Johann Cavalius, nativo de Bremen. El ha buscado el origen de la plaga de 1838 en Wisborg. El film comienza con el joven Hutter (Gustav von Wangenheim) y su esposa Ellen (Greta Schroeder). Hutter trabaja junto a Knock (Alexander Granach), el agente inmobiliario del pueblo, quien lo envía a vender una casa al conde Orlok (Max Schreck) en los Carpatos. Durante el viaje suceden distintos hechos que hacen que Hutter se sienta incómodo. Duerme en una taberna, en donde encuentra un libro que habla acerca de los vampiros. En el castillo no hay criados que lo atiendan y el conde sólo aparece de noche; a pesar de lo extraño de la situación él trata de tranquilizarse continuamente. Ya firmado el contrato (ilustración 38), Hutter se percata de que el conde es un vampiro e intenta escapar. Esa noche, Orlok pretende morderlo, pero Ellen lo intuye y durante un sueño sonámbulo grita a su esposo que despierte y el conde se aleja.

Al otro día, Hutter encuentra el ataúd donde duerme el conde durante el día. Asustado va a su habitación y durante esa noche observa al conde cargar cajas con tierra. El conde va en viaje a Wisborg. Mientras tanto Hutter, que ha tratado de escapar, se encuentra en un hospital recuperándose de sus heridas. El viaje del conde ha sido por mar y en el trayecto ha dado muerte a todos los tripulantes. Con la llegada del conde, llega también la peste.

Hutter también llega a Wisborg. Ellen lee, en el libro que Hutter ha traído de la posada, que la única forma de deshacerse del vampiro es que una mujer de alma pura lo mantenga despierto hasta el amanecer. En la noche, ella descansa al lado de Hutter que la cuida. El conde, desde su ventana, la mira y ella se convierte en sonámbula. Ella trata de resistir. Al desmayarse, Hutter va en búsqueda del doctor, mientras Orlok ha entrado en su habitación, la muerde, pero ya está amaneciendo. De esta forma Nosferatu desaparece con la llegada del sol (ilustración 39). Ellen despierta y llama a Hutter, quien llega con un médico, pero ella ha muerto.

Análisis:

Nosferatu es un film que puede considerarse expresionista, más que por su decoración por el tema. Esta película habla acerca del triunfo del amor por sobre el egoísmo y la muerte. La tiranía y la manipulación a través de la hipnosis, tal como *Mabuse* y *Caligari*. Este film es parte de la trilogía de films de tiranía.

La iluminación de este film es característica, ya que utiliza la luz del exterior, podríamos decir que es una luz flamenca, directa, que marca los contrastes de forma natural. Además, hay una gran cantidad de escenas en

exteriores, como cuando Knock es perseguido por una multitud. La arquitectura de Bremen lo permite, pues remonta al periodo gótico, sin necesidad de crear nuevos escenarios. Murnau tenía cierta aversión por los escenarios creados, prefería utilizar los tiempos para enfatizar el terror y generar una tensión desesperante. Como en *Fausto*, cuando él quiere acercarse a Gretchen, pero una multitud los separa y demora una eternidad en llegar hasta donde ella. En *Nosferatu* la espera se da en, por ejemplo, con la demora de Hutter en encontrar al médico para Ellen.

Kracauer señala que lo que produjo mayor terror en Alemania fue la asimilación del conde con la peste. Una escena es muy decidora; Ellen mira por la ventana y ve una caravana de gente a pie, cargando ataúdes, llora. Eisner señala acerca de esta escena “*Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin ayuda del menor artificio.*” (Eisner, 1988, pág. 77).

Ficha nº 06

Nombre original	Dr. Mabuse, der Spieler: Ein Bild der Zeit (Parte I) y Dr. Mabuse, Infierno: Mensch der Zeit (Parte II)
Nombre en Español	Dr. Mabuse, el jugador (Parte I) y Dr. Mabuse, Infierno (Parte II)
Año	1922
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Fritz Lang y Thea von Harbou
Productor/Productora	Decla-Bioscop AG
Música	(sin créditos)
Actores principales	Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Niessen, Bernhard Gotzke, Paul Richter, Gertrude Welcker
Duración copia vista	120 minutos (Parte I) y 109 minutos (Parte II)
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en inglés con sub-títulos en español
Fotografía	Carl Hoffmann



Ilustración 40: Primer cuadro del film



Ilustración 41: El fiscal siendo hipnotizado



Ilustración 42: Mabuse ha enloquecido

Descripción:

Parte I: Dr. Mabuse, el jugador.

Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) es un gran delincuente y psicoanalista que utiliza disfraces para manipular a las personas que se encuentran a su alrededor. La primera escena muestra a Dr. Mabuse en su estudio; ha elegido una foto de un personaje (ilustración 40) y está siendo disfrazado como él por uno de sus secuaces. Mientras que, en un tren una persona es muerta para obtener un tratado comercial. El robo de este tratado genera un caos en la bolsa de comercio, pues las acciones de un grupo comercial bajan y luego vuelven a subir. Mabuse aprovecha de comprar y vender obteniendo grandes ganancias. Cara Carozza (Aud Egede Niessen) es una atractiva mujer enamorada de Mabuse que seduce al hijo de un magnate para que Mabuse pueda robarle su dinero y manipular su vida. Pero Hull, el hijo del millonario, recibe protección policial al ser atacado por la banda de Mabuse, que hipnotiza a sus víctimas durante el juego para hacerlos perder todo su dinero. En uno de los locales de apuestas clandestinas, von Welk (Bernhard Gotzke), el fiscal a cargo del caso conoce a la condesa Told (Gertrude Welcker). Ella asiste a esos clubes a espaldas de su marido para sentir la adrenalina de lo prohibido. Allí conoce a Mabuse, sin disfraz, quien, mediante hipnosis, hace que ella lo invite a una reunión de espiritismo en su casa. Allí hipnotiza al conde y lo obliga, en su trance, a que haga trampas en el juego. El conde es descubierto, sus amigos se marchan y lo dejan solo; ha perdido su honra. Mabuse secuestra a la condesa.

Parte II Dr. Mabuse, Infierno.

Cara ha sido arrestada, pero Mabuse la deja sola. Él tiene secuestrada a la condesa y la amenaza con matar a su marido si lo nombra. Mientras tanto, von Welk le recomienda al conde que visite al Dr. Mabuse, como psicoanalista. El conde piensa que su esposa lo ha dejado por tramposo, al igual que el resto de sus amigos. Mabuse le recomienda que no vea a nadie que le recuerde su pasado; luego de una visita del doctor el conde se suicida en medio de un ataque de locura. Cara también se ha suicidado por orden de Mabuse. Él ha ido a ver al fiscal y le recomienda que vea al profesor Weltmann en el auditorio de la filarmónica. Mabuse se disfraza del profesor y realiza actos de hipnosis colectiva. Mediante un truco, le quita el arma a Wenk y lo manda en su auto a lanzarse por un precipicio (ilustración 41). La policía lo sigue y lo salva, Wenk ya había reconocido a Mabuse en el disfraz del profesor Weltmann, por lo que van a arrestarlo. Mabuse y sus secuaces se resisten lo más que pueden, pero la policía y el ejército logran entrar a la casa. La condesa es salvada, pero Mabuse ha escapado por un túnel que lleva a una imprenta donde trabajan ciegos falsificando dinero. Al llegar ahí comienza a enloquecer por el encierro y ve a los fantasmas de las personas que ha matado. Es encontrado por Wenk contando billetes en el suelo (ilustración 42).

Análisis:

Dr. Mabuse es un personaje basado en el libro Dr. Mabuse de Norbert Jacques. Por una parte es un malvado manipulador, cuya única intención es jugar con el destino de las personas y por otro lado está amarrado al deseo de poder como una adicción. Sus planes están configurados como una partida de póquer, todo es un juego, pero al fallar en su plan y ser atrapado por la policía pierde el control de sí mismo y enloquece.

Esta referencia al juego se hace evidente en varias escenas, en la primera de ellas (ilustración 40), Mabuse elige su disfraz como si eligiera una carta o cuando matan al mensajero con el tratado comercial, el delincuente que intercepta un poste telefónico dice “*full hand*” para referirse a que todo ha salido bien. La vida es un juego en donde el más inteligente vence; un juego que Mabuse pierde al jugar una partida con sus fantasmas en la imprenta.

La prohibición de apostar y la cantidad de clubes de juego reflejados en el film demuestran, tal como el personaje de la condesa, el aburrimiento y la situación de parálisis que Kracauer nos describe. De cierta forma, tal como dice el sub-título de este film, *Dr. Mabuse, ein Bild der Zeit* el film es un reflejo de la época. La tarea de este film es funcionar como un barómetro de la sociedad de los años 20, mostrando sus vicios y el estado de la paralización.

Se ha hablado acerca de este film como una premonición del nazismo, en cuanto manipulaba a los hombres mediante una especie de “hechizo”. Este tema no es nuevo, ya había sido abordado en *El gabinete del Dr. Caligari* y *Nosferatu*. De hecho el profesor Weltmann crea una ilusión, una proyección desde donde caminan hacia los espectadores un conjunto de hombres y mujeres del desierto. Similar acción realizará Mefistófeles y el *rabbi Löw*.

Para Mabuse “*there is no love- there is only desire! There is no happiness- there is only the will for power!*”⁴⁵ (inter-título de *Dr. Mabuse, el jugador*, 1922); la vida no es más que un juego de poder en donde él debe ser el ganador y quien maquine las acciones del mundo. El terror debe reinar para que dentro del caos surjan los más fuertes. En forma mesiánica, Mabuse debe manejarlo todo, vigilarlo todo y saberlo todo, sin importar si debe disfrazarse para ello de obrero borracho o de magnate. Es a la vez espía, jefe y trabajador de su empresa del terror.

45 “*¡No hay amor, sólo deseo! ¡No hay felicidad, sólo el deseo de poder!*” Traducción mía.

Ficha nº 07

Nombre original	Die Nibelungen: Siegfried Tod (Parte I) y Die Nibelungen: Kriemhils Rache (Parte II)
Nombre en Español	Los Nibelungos: La muerte de Sigfrido (Parte I) y Los Nibelungos: La venganza de Krimilda (Parte II)
Año	1924
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Thea von Harbou
Productor/Productora	Decla-Bioscop
Música	Gottfried Huppertz
Actores principales	Paul Richter, Margarete Schön, Hanna Ralph, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow, Rudolf Klein-Rogge, Bernhard Goetzke, Erwin Biswanger
Duración copia vista	142 minutos (Parte I) y 148 minutos (Parte II)
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en español
Escenario/Decorados	Otto Hunte
Fotografía	Carl Hoffmann y Günther Rittau.

Descripción:

Parte I. La muerte de Sigfrido



Sigfrido (Paul Richter) es un príncipe y aprendiz de herrero. Cuando ha terminado su enseñanza, decide volver a la casa de su padre. Antes de partir, escucha la historia de la princesa de los burgundios, Krimilda (Margarete Schön) de Worms y decide ir a buscarla para casarse con ella. En el camino (ilustración 43) encuentra un dragón, al cual mata. Se baña en su sangre para ser inmune a los golpes y estocadas, pero una hoja de tilo cae en su espalda; es su punto de vulnerabilidad. Antes de llegar a Worms, Sigfrido es atacado por un nibelungo, Sigfrido lo mata y se queda con el tesoro de los nibelungos (ilustración 44). Sigfrido llega a Worms para pedir la mano de Krimilda, pero para poder casarse debe ayudar primero al rey Gunther (Theodor Loos) a conquistar a la reina Brunilda de Islandia (Hanna Ralph). Haciéndose invisible con un artilugio del nibelungo, Sigfrido ayuda al rey en tres competencias. Al llegar de regreso a Worms se realiza una doble boda y Sigfrido y Gunther se hacen hermanos de sangre (ilustración 45). Pero cuando Brunilda descubre que Sigfrido ha ayudado a Gunther; exige su muerte y finge que él ha abusado de ella. Así Gunther manda a matar al héroe, quien supuestamente se ha aprovechado de su esposa. Hagen Tronje (Hans Adalbert von Schlettow) engaña a Krimilda para que le indique el punto vulnerable de Sigfrido y lo asesina. Krimilda clama justicia, pero no se la otorgan por lealtad al rey.

Parte II. La venganza de Krimilda



Krimilda sigue llorando la muerte de Sigfrido y se siente ajena en su familia, pues no han dado justicia a la muerte de su esposo. Rüdiger von Bechlarn llega a Worms para pedir su mano en nombre del rey de los hunos, Atila (Rudolf Klein-Rogge). Ella acepta, pero antes von Bechlarn debe jurar por su espada que vengará la muerte de Sigfrido. Krimilda sólo se despide de su madre y un par de vasallos y parte hacia la tierra de los hunos. Ellos viven como salvajes. Krimilda le da un hijo a Atila y él le ofrece lo que ella quiera para demostrarle su felicidad. Krimilda pide invitar a su familia a visitarla; comienza su venganza. La reina desea que Hagen muera, pero Atila no acepta hacerle nada a sus invitados ya que ellos no les han hecho ningún daño. Krimilda ofrece a los hunos, a espaldas de Atila, un escudo lleno de oro por la muerte de Hagen Trojen. Cuando llegan los invitados, ella manda a buscar a su hijo. Uno de los hunos trata de matar a Hagen Trojen, pero no lo logra y Trojen mata al hijo de Atila y Krimilda. Atila se desespera y los manda afuera. Se genera una batalla en donde Krimilda sacrifica a sus hermanos, pues ellos insisten en no entregar a Hagen Trojen. Krimilda manda a quemar el lugar donde se encuentran sitiados los burgundios. A pesar de que Hagen Trojen protege al rey Gunther, ella decapita a su propio hermano, mata a Hagen y luego es muerta. Atila manda a que la entierren con Sigfrido, su primer esposo.

Análisis:

Este film, cuyo guión es de Thea von Harbou, se basa en la mitología germánica. Su característica más importante es la utilización de grandes escenarios para la proyección de lo que Eisner llama *Stimmung*⁴⁶ o ambientación expresionista. Todos los escenarios fueron creados en estudios, incluso el hermoso bosque por donde Sigfrido deambula en búsqueda de Worms (ilustración 43).

⁴⁶ Me parece que lo más indicado es llamarlo *atmósfera*, pues incluye distintos elementos para la consecución de un estado emocional acorde con la escena. Traducción mía.

Como en muchos de los films de Fritz Lang, el tema del destino se repite en este film. Desde el momento en que Sigfrido se encuentra con el dragón hasta la muerte de todos los burgundios, dice Kracauer, nos damos cuenta de que nos encontramos en presencia de un destino que determinará la vida de los burgundios y la del propio Sigfrido. El film comienza contando una historia con lentitud y calma, pero a medida que avanza el destino final se acerca rápidamente, acelerando su llegada. Nada parece ser fruto del azar. Ahora si bien en la *Muerte cansada* o *Las tres luces*, el destino se da por acciones de tiranos, pero en los *Nibelungos* son las pasiones y los instintos que llevan al exterminio de los burgundios.

Existe una similitud con imágenes de films anteriores, como la escena donde Sigfrido y Krimilda se conocen y se enamoran mientras ella le ofrece una copa de vino al recibirlo. Esta misma imagen podremos verla en *El Golem*, donde Mirjam y el conde Florian se miran con gran complicidad.

En *Los Nibelungos* hay una fuerte tendencia a transformar a las masas en figuras ornamentales, ejercicio que se repetirá a lo largo de las dos partes del film. Hay una simetría que repite en todo el film, exceptuando a las masas de hunos, que ejemplifican el caos. No hay orden para ellos, pues no son civilizados. Estas masas se repetirán en *Metrópolis* y aun más en las *Gesamtkunstwerk* u obras de arte completas nazis. Mucho se ha hablado del anti-semitismo potencial de este film, asimilando a los hunos con los judíos, pero a pesar de que es posible, me parece una interpretación demasiado forzada, pues la idealización de la raza germana era anterior al anti-semitismo, proviniendo, en cierta forma, del romanticismo. Esta superioridad se intentará demostrar repetidamente, incluso en el film *Las aventuras del barón de Munchhausen*.

Una de las escenas más importantes dentro del concepto de la supremacía del espíritu alemán es durante la batalla final. Atila no puede creer que, por una promesa, Bechlarn sea capaz de matar a su propio yerno, a lo que éste contesta: “*No conocéis el alma alemana, señor Atila*” (diálogo de *Los Nibelungos*, 1924). A pesar de que la masacre se acerca, ellos deben proteger al rey y a la promesa que han realizado. La lealtad es más importante que la propia muerte. Gunther le dice a Hagen Tronje para que no se entregue a Krimilda: “*La lealtad que no destruye el acero, tampoco lo funde el fuego, Hagen Tronje!*” (inter-título de *Los Nibelungos*, 1924)

Ficha nº 08

Nombre original	Herr Tartüff
Nombre en Español	Tartufo
Año	1924
País	Alemania.
Director	Friedrich Wilhelm Murnau
Guión	Carl Mayer
Productor/Productora	UFA
Música	(sin créditos)
Actores principales	Hermann Picha, Rosa Valetti, André Mattoni, Werner Krauss, Lil Dagover, Lucie Höflich, Emil Jannings
Duración copia vista	63 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en alemán con sub-títulos en español
Escenario/Decorados/Diseño de Vestuario	Robert Herlth, Walter Röhrig
Fotografía	Karl Freund

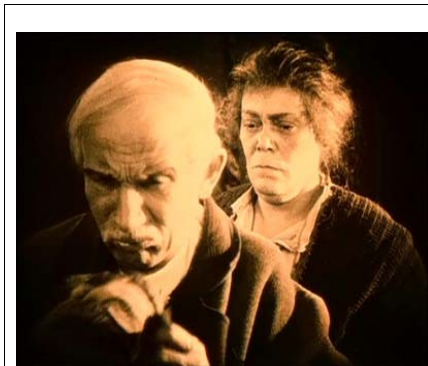


Ilustración 49: El anciano y su ama de llaves



Ilustración 50: El nieto disfrazado como proyectista



Ilustración 51: Herr Tartuff con Elmire

Descripción:

Un anciano adinerado (Hermann Picha) vive junto a su ama de casa (Rosa Valetti), quien parece ser muy suave y amorosa con su patrón, pero que en realidad quiere quedarse con su herencia (ilustración 49). El anciano escribe su testamento, cuando sorpresivamente su nieto (André Mattoni) va a visitarlo. La criada ha difamado a su nieto hablando de la vida disipada que lleva como actor. El nieto se disfraza como proyectista del cine ambulante (ilustración 50) y presenta una adaptación de *Tartufo* de Molière. En la proyección, el señor Orgon (Werner Krauss) vuelve de un largo viaje a su hogar. Su esposa Elmire (Lil Dagover) lo espera con ansiedad, pero él se comporta extraño y le comunica que vendrá a casa *Herr Tartüff* (Emil Jannings), su maestro espiritual. Despide entonces a la mayoría de los criados y manda a sacar todas las señales de lujo de la casa. *Herr Tartüff* es extraño y Elmire (ilustración 51) decide desenmascararlo seduciéndolo mientras su esposo se mantiene observando oculto. Luego de varios intentos por fin logra demostrarle a su marido que Tartufo es un mentiroso y un hipócrita. Al terminar la proyección, el nieto se descubre de su disfraz y le explica a su abuelo que su criada es igualmente una hipócrita que lo ha engañado.

Análisis:

Tartufo, film de Murnau está dividido en 2 historias. La primera ocurre en la época “actual” y la segunda en el siglo XVIII, en forma de proyección dentro del film. Mucho se habló en su época acerca de la inutilidad del “marco” en que se presentaba la historia de Tartufo; se decía que era innecesario. Sin embargo, este marco lleva a que el film no sea solo una historia moral, sino que la acerque a la cotidianidad de los espectadores.

El fotógrafo Karl Freund comentó que en la primera parte, en las tomas modernas, los actores no podían llevar maquillaje para darle más realismo a las escenas. En éstas se podían distinguir las arrugas de los personajes o el polvo que se escondía en los rincones, develando la precariedad en la que se encontraba el anciano. La proyección de Molière, al contrario, parece como “velada por gasa” (Eisner, 1988, pág. 182).

Lo que más destaca de este film es el juego que se produce con los objetos en el escenario. En el comienzo del film, las botellas de donde la criada sirve el agua del viejo parecen poseer más importancia de la que realmente tienen. En la proyección el candelabro que deambula por las escaleras de la casa de Elmira y Orgon, este parece tener vida propia; es como un animal chismoso y escurridizo.

Kracauer señalaba que este film no era más que un intento de mostrar la hipocresía de los años 20 y del periodo estabilizado, pero no lograba más que mostrar la paralización de los alemanes, pues *“lejos de presentar la hipocresía ante el público, era en sí mismo tartufiano, pues halagaba a un público ansioso de dejar las cosas intactas.”* (Kracauer, 1961, pág. 177)

Ficha nº 09

Nombre original	Fausto, eine deutsch Volkssage
Nombre en Español	Fausto
Año	1926
País	Alemania
Director	Friedrich Wilhelm Murnau
Guión	Hans Kyser
Productor/Productora	Erich Pommer/UFA
Música	(sin créditos)
Actores principales	Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Marguerite Frida Richard, William Dieterle, Yvette Guilbert, Werner Fuetterer
Duración copia vista	85 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en inglés
Escenario/Decorados/Diseño de Vestuario	Robert Herlth y Walter Röhrig
Fotografía	Carl Hoffmann



Ilustración 52: El diablo



Ilustración 53: Fausto en su laboratorio



Ilustración 54: El rejuvenecido Fausto y Mefistófeles

Descripción:

Un arcángel y el diablo discuten acerca de Fausto. Si el diablo logra apartar el alma de Fausto de Dios, la tierra le pertenecerá. En la tierra es carnaval, pero el diablo cubre a la ciudad con sus alas (ilustración 52) y llega la peste; con ella comienza el caos. Fausto se esfuerza en encontrar la cura, pero no la encuentra, y no puede salvar a los ciudadanos que claman por su ayuda. Se enoja con Dios por permitir que tantas personas mueran y quema sus libros, incluida la Biblia, la que se abre en un pasaje que lo incita a invocar al demonio. De pronto, aparece un hombre que le ofrece todo el poder del mundo a cambio de su alma; el contrato que debe firmar dice *“I renounce God and his heavenly legion and so shall be mine the power and glory of the world.”*⁴⁷. Fausto acepta y salva a una mujer, pero los ciudadanos se dan cuenta de que su poder viene del diablo y no de Dios, por lo que Fausto huye antes de que lo apedreen. El demonio, ya convertido en Mefistófeles (Emil Jannings) lo convence que caiga en el pecado de la lujuria y la vanidad. Lo convierte en joven (Gösta Ekman) y vuelan por el mundo (ilustración 54). Mefistófeles debe hacer todo lo que él quiera. Pero pronto se aburre de los placeres del cuerpo y quiere volver a su hogar. Allí conoce a Gretchen (Camila Horn) una muchacha inocente, que Fausto ve mientras camina a la misa de pascua. La desea y la consigue, pero es descubierta por su hermano, quien había sido avisado por Mefistófeles. Fausto mata al hermano de Gretchen y huye. Pero ella es condenada a la vergüenza y tiene un hijo de Fausto que muere durante el invierno en su deambular por las calles. Es condenada por asesinato y llevada a la hoguera. Fausto se entera de su padecer y va a buscarla, a regañadientes de Mefistófeles. Como la ama, decide morir con ella y se convierte en viejo, pero ella lo reconoce como a su amado. Cuando el diablo va a cobrar la apuesta al arcángel, éste le dice que no ha ganado, pues Fausto ha elegido el amor. El ángel dice: *“One word breaks thy pact!”*, a lo que el diablo responde: *“Tell me the Word”*. En el cielo resplandeciente aparece la palabra *LIEBE*⁴⁸.

Análisis:

Esta super-producción de la UFA, que explotó en su guión a Marlowe y Goethe, se presenta como un documento cultural. Kracauer, sin embargo, sostiene que es mayor el despliegue de artificios que el cultural, a pesar de que Eberhardt Hauptmann, el máximo poeta alemán, compuso los inter-títulos del film.

Efectivamente, los decorados se presentan majestuosos, como en las escenas donde el rejuvenecido Fausto vuela junto a Mefistófeles por el mundo. Sin embargo, existe una gran diferencia en la calidad estética entre el comienzo del film y su desarrollo. El claro-oscuro que se muestra glorioso en las escenas entre el diablo y el arcángel se diluye en el resto del film, sólo se recobra al final con la escena de la hoguera. Los caballos que

47 *“Yo renuncio a Dios y a su legión celestial y así será mio todo el poder y la gloria de mundo.”* Traducción mía.

48 *“Una palabra rompe el pacto” - “Dime esa palabra” - “AMOR”* Traducción mía.

cabalgan con sus jinetes esqueléticos durante la época de la peste, el caos que se muestra, las muchedumbres y el monje que asusta a los sufrientes ciudadanos no se condicen con las desordenadas filas de personajes vestidos de blanco, tan pacíficos y con tanta luz durante la pascua.

El personaje de Gretchen, es definitivamente un fuerte dentro de la narración, pues la actuación de Camila Horn muestra la inocencia y la lujuria. Ella es capaz de matizar sus emociones y las nuestras, mediante una gran capacidad actoral demostrada, por ejemplo, como cuando camina por la nieve en invierno.

Ficha nº 10

Nombre original	Der heilige Berg
Nombre en Español	La montaña del destino
Año	1926
País	Alemania
Director	Arnold Fanck
Guión	Arnold Fank
Productor/Productora	Universum Film A.G
Música	Edmund Meisel
Actores principales	Leni Riefenstahl, Luis Trenker, Ernst Petersen, Frida Richard, Friedrich Schneider, Hannes Schneider
Duración copia vista	105 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en alemán con sub-títulos en inglés
Decorados:	Leopold Blonder y Karl Böhm
Fotografía (exteriores)	Arnold Fanck y la escuela de Freiburg
Fotografía (interiores)	Helman Lensky y Hans Schneeberger



Ilustración 55: Karl representa a la montaña



Ilustración 56: Diotima baila frente al mar



Ilustración 57: Una de las tomas de exteriores

Descripción:

La montaña del destino comienza con un preludio, son imágenes de Diotima (Leni Riefenstahl) bailando frente al mar (ilustración 56). Un inter-título nos dice que mientras ella baila piensa en el hombre que ve en sus sueños en el pico de la montaña. En la montaña, dos amigos admiran el paisaje y pasean. Ya es tarde y van al hotel donde esa noche se presentará Diotima. Ambos quedan embelesados por su belleza y gracia. Vigo (Ernst Petersen) le regala una flor. Pasado un tiempo, Diotima va a descansar a un pueblo cerca de la montaña donde conoce al instructor de sky, Karl (Luis Trenker). Se comprometen en matrimonio. Todos los años se realizaba una competencia de sky en el pueblo y Diotima y Vigo se reencuentran. Vigo gana la competencia y le declara su amor, pero ella lo rechaza. Karl, su prometido, la encuentra con un hombre que descansa su cabeza en su regazo, pero no reconoce a su amigo Vigo. Entonces decide escalar la parte más peligrosa de la montaña y le pide a su amigo que lo acompañe; pero Vigo alcanza a contarle a la madre de Karl que está enamorado de Diotima, sin saber que ella está comprometida con su amigo. Escalan la parte norte de la montaña y en medio de una tormenta el instructor comienza a tocar el acordeón, y Vigo le confiesa que ama a la bailarina, él se da cuenta de que su amigo es quien ha estado con ella. Lo mira con el rostro deformado por la rabia, por lo que Vigo se asusta y retrocede, resbalando por el acantilado. Los amigos estaban amarrados una cuerda, pero Karl no tiene la fuerza suficiente para subirlo. La ley de la montaña indica que él no debe soltar a su amigo, y Karl muere después de haberlo sostenido toda la noche, en medio de alucinaciones con Diotima. Los esquiadores, que habían ido a buscarlos por petición de Diotima lo llevan muerto al refugio donde ella espera.

Análisis:

Este magnífico film, con la primera incursión de Leni Riefenstahl en el cine, presenta características muy interesantes para el estudio de la visualidad del Tercer *Reich*.

Lo primero que destaca de este film es que todas las escenas han sido grabadas en los Alpes alemanes y que participaron esquiadores noruegos, austriacos y alemanes. Los escenarios son grandiosos sin necesidad de un decorado (ilustración 57) y se le da gran potencia a estas imágenes, jugando con el efecto de la contraluz. Cuando el instructor piensa en suicidarse, lanzándose por un abismo, la imagen es conmovedora, una inmensidad de espacio se encuentra a sus pies, tanto que la toma ha sido grabada con la cámara de lado, generando un cuadro verticalmente alargado, arreglado en el montaje.

Diotima ingresa al mundo de los esquiadores como el agua lo hace en la roca, destruyéndola lentamente al expandirse dentro de ella. El destino es el desencadenante de este film, desde el inicio sabemos que Diotima ha

visto a Karl en sus sueños y el mensaje que él ha escrito en la puerta de su madre lo comprueba; ella no lo ha visto porque su destino es no verlo.

La lucha de las fuerzas de la naturaleza y la encarnación de éstas en los personajes era un mecanismo común en Fanck. Sin embargo, Leni le da un toque especial al film pues, como bailarina, puede comunicarse en movimiento. Tal como Leni representa al mar en sus bailes, el *skimaster* representa a la montaña (ilustración 55), con su serenidad y sobriedad. Sus alucinaciones muestran la destrucción de su mundo, a través de la explosión del palacio de hielo, Diotima y él no pueden concretar su matrimonio ni en sueños, pues el destino los repele como si tuvieran la misma polaridad.

Visualmente, encontramos otros elementos que remitirán al nazismo; los esquiadores al ir en búsqueda de Vigo y el instructor van ordenados en hileras con sus antorchas encendidas en un orden casi marcial. Sobre el altar de hielo hay un fuego, que recuerda al fuego en donde un joven prende una antorcha en *Olimpiada*. El cuerpo a contraluz de ella bailando remite al mismo film.

Leni Riefenstahl aprenderá de Fanck el manejo de cámaras y el lenguaje cinematográfico, pero también los mensajes acerca de lo que es realmente el *Volk* en la concepción nazi. El último inter-título del film reza así: “*Above it all looms a Holy Mountain a symbol of the greatest values than humanity can embrace Die treue!!*”⁴⁹

49 “*Por sobre todos lo telares (de la vida) una montaña sagrada es el símbolo del mayor valor que la humanidad puede abrazar: ¡La lealtad!*” Traducción mía.

Ficha nº 11

Nombre original	Metropolis
Nombre en Español	Metrópolis
Año	1927
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Thea von Harbou
Productor/Productora	UFA
Música	Gottfried Huppertz
Actores principales	Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George
Duración copia vista	158 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter-títulos en alemán con sub-títulos en inglés
Escenario/Decorados	Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht
Fotografía	Karl Freund y Gunther Rittau
Escultor	Walter Schultze-Mittendorf

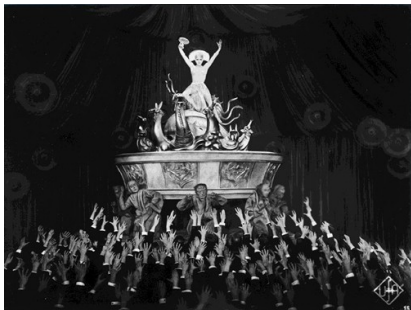


Ilustración 58: la María malvada enloquece a los hombres



Ilustración 59: La ciudad

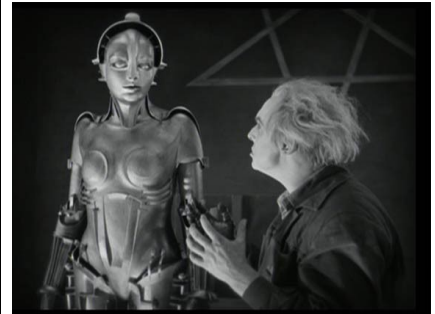


Ilustración 60: La robot Hel

Descripción:

La ciudad está dividida en los sectores: la superficie y el la ciudad de los trabajadores por debajo de ésta. Arriba vive la gente con dinero, que no hace más que trabajo intelectual y abajo, quienes hacen el trabajo físico, donde no ven la luz del sol. Mientras Freder se divierte en los jardines eternos, una mujer interrumpe su paz llevando a niños de los trabajadores a conocer a su “hermanos”. Es María, quien lo deja impresionado al mostrarle un mundo desconocido. Freder siente curiosidad y visita el sub-mundo. Todos los trabajadores se mueven rítmicamente. Después de observar esto va donde su padre, Joh Fredersen, a contarle acerca de una explosión. Su padre despide a su ayudante Josephat por no saber comunicarle lo que sucede en el sub-mundo. Pero ser despedido significa convertirse en un trabajador en el submundo, por lo que Freder le ofrece trabajo a Josephat. Freder vuelve al inframundo a trabajar como sus “hermanos”. Mientras tanto Fredersen ha ido a visitar a Rotwang, el inventor, quien ha creado un robot capaz de emular a un humano; es Hel (ilustración 60). Mientras tanto, en el inframundo, María ha convocado a una reunión, allí habla acerca de amor y de la llegada de un mediador; Freder escucha el discurso y se siente entusiasmado con sus palabras. Pero Rotwang secuestra a María luego de su discurso en la antigua catedral. De esta forma le da el rostro de María a Hel, y convierte a la falsa María en una bailarina exótica que vuelve locos a los hombres. Hel va al submundo y incita a los trabajadores a luchar por sus derechos de manera violenta. Dejan de alimentar las máquinas, pero al hacerlo el submundo comienza a inundarse. La verdadera María es rescatada y salva a los niños de los trabajadores junto con Freder y Josephat. Cuando los trabajadores se percatan de que han destruido todo queman a la falsa María, culpándola. Rotwang quiere matar a María, pero muere en la pelea. María logra que Fredersen y los trabajadores se perdonen.

Análisis:

Thea von Harbou escribió el guión de este film basado en una novela suya. Lang relató que concibió la idea de esta película a bordo de un barco, cuando vio Nueva York por primera vez (Kracauer, 1961, pág. 178). Con una arquitectura propia de Lang, con grandes espacios en donde a veces los personajes flotan en el vacío, como el despacho de Fredersen y otros asfixiantes como el club de Yoshiwara, repleto de hombres jadeantes por María, lleno de ojos que la miran (ilustración 58).

Las masas se mueven en forma ornamental, como los burgundios en *Los Nibelungos*, pero ya no con soberbia y dignidad, sino como individuos carentes de personalidad y “...sometidos antes de haber luchado, esclavos vestidos con trajes que no pertenecen a ninguna época.” (Eisner, 1988, pág. 152). Sus cuerpos son más autómatas que el de la propia Hel, el robot de Rotwang cuyo cuerpo y movimientos son hipnotizantes.

La división entre la María buena, santa y virginal y la María mala, erótica, profundamente malvada y destructora es evidente, son los polos de la figura de la mujer. La santa y la prostituta. La María “buena” será, en todo caso, una predecesora de Goebbels con sus discursos llenos de simbolismos, como un ambiente religioso y sus propios movimientos. La frase que ella repite continuamente es: “*The mediator between head and hands must be the heart.*”⁵⁰, muy similar a la de Goebbels: “*El poder basado en las armas puede ser bueno; es, sin embargo, preferible y más satisfactorio ganar el corazón del pueblo y conservarlo siempre.*” (en Kracauer, 1961, pág. 195)

50 “*El mediador entre la cabeza y las manos debe ser el corazón.*” Traducción mía.

Ficha nº 12

Nombre original	Die Büchse der Pandora (Lou-Lou)
Nombre en Español	La caja de Pandora
Año	1929
País	Alemania
Director	Georg Wilhelm Pabst
Guión	Ladislaus Vajda
Productor/Productora	Georg C. Horsetzk / Nero Film.
Música	(sin créditos)
Actores principales	Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer, Carl Goetz, Krafft Rashing, Alice Roberts, Gustav Diessl
Duración copia vista	131 minutos
Idioma copia vista	Muda. Inter.-títulos en español y alemán
Decorados	Andrej Andrejew y Gottlieb Hesch
Fotografía	Heinz Landsmann



Ilustración 61: Lulú llora y logra seducir al doctor Schön



Ilustración 62: Son descubiertos por la prometida del doctor



Ilustración 63: La boda

Descripción:

Lulú (Louise Brooks) es la amante del Dr. Schön (Fritz Kortne.), pero él va a casarse y ya no puede verla más. Ella no le da importancia a esto y desea seducirlo. Alwa (Franz Lederer), el hijo del doctor le ofrece trabajar en un show de variedades que el presentará; ella acepta. El Dr. Schön va a ver el espectáculo junto a su prometida, por lo que Lulú se niega a bailar. Para convencerla de que salga a escena, la encierra en una habitación, pero ella logra seducirlo. Son vistos por la prometida del doctor, quien termina con el compromiso. Así, Schön decide casarse con Lulú. La noche de la fiesta (ilustración 63), él se pone celoso de Schiloch (Carl Goetz) y su amigo el trapecionista (Krafft Rashing), a quienes ella había invitado clandestinamente a la boda. Se suscita una pelea entre ambos y el Dr. Schön muere por un disparo. Ella es llevada a juicio y es declarada culpable, pero sus amigos logran que escape. Schiloch, el trapecionista Rodrigo Quast y Alwa comienzan a vivir junto a Lulú en un barco de apuestas donde ella debe venderse. Quast la chantajea continuamente a cambio de mantener oculto su secreto. Para librarse de él, Schiloch mata a Quast. Alwa, Schiloch y Lulú comienzan una nueva vida en los suburbios de Londres, en la miseria total. Es navidad y sin nada para calentarse, Lulú decide prostituirse; el elegido no es nada menos que Jack el destripador (Gustav Diessl). Alwa decide marcharse, harto de la miseria, Schiloch celebra en la cantina y Lulú yace muerta en la habitación que los tres compartían.

Análisis:

Este film se basa en dos obras de teatro de Wedekind: *La caja de Pandora* y *Erdgeist*. *La caja de Pandora* fue censurada poco después de su estreno en 1904 por contener material obsceno.

La caja de Pandora forma parte del movimiento de la *Neue Sachlichkeit*. Esto se refleja en la postura política y moral del director. Pabst sólo se compromete a mostrar la realidad sin juzgarla ni comprometerse con ella. A pesar de que la tendencia es a no juzgar, a veces Pabst nos lleva a tratar de entender la situación de Lulú. La diseñadora, quien ama a Lulú, dice en el tribunal: “¿Señor fiscal! ¿Sabe que habría sido de su esposa si ya de muy niña hubiera tenido que vagar noche tras noche por los cafés?” (inter-título del film *La caja de Pandora*, 1929).

Dentro del film hay una serie de escenas que, sin ser explícitamente sexuales, sí tienen una gran carga erótica. Mientras el doctor Schön trata de convencer a Lulú que baile, ella se lanza al suelo llorando y pataleando, una toma muestra la espalda de Lulú y se desliza desde su nuca (ilustración 61) hasta sus pies que se mueven incansables. Su táctica da resultado y logra seducir a su ex-amante.

Einer señala que Pabst busca “«*ángulos psicológicos o dramáticos*» que desvelan al primer golpe de vista el carácter, las relaciones psíquicas de los personajes, la situación, la tensión de una atmósfera, el momento trágico.” (Eisner, 1988, pág. 209). Para el director la cámara refiere a la acción. En una de las últimas escenas del film, cuando Lulú se encuentra subiendo la escalera junto con Jack el destripador, hay un contra-picado que muestra a Lulú más arriba del asesino. Lulú es como la tentación divina, una especie de señal para que él vuelva a matar. Todos estos sentimientos se dan gracias al montaje.

La mayor característica de Lulú es que no distingue entre sus parejas sexuales, no le importa ni la edad ni el dinero de sus amantes, pero al mismo tiempo no conoce el amor. Lulú logra acortar las diferencias entre las clases sociales a través de la sexualidad y la lujuria. El doctor Schön lo sabe, y por eso no quiere casarse con ella. No hay fidelidad ni lealtad dentro de sus principios. El único que se mantiene siempre con Lulú es Schiloch, que en la boda es presentado como su padre, pero él tampoco la protege de forma desinteresada, al contrario, él logra sacar provecho de Lulú.

Lamentablemente, este film no tuvo el éxito esperado, en gran medida por las críticas que le tildaban de obscena, por la sexualidad implícita. Además, el mismo año se estrenan los films sonoros, lo que redujo la atención que podía haber suscitado.

Ficha nº 13

Nombre original	M ⁵¹
Nombre en Español	M, el vampiro de Düsseldorf
Año	1931
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Thea von Harbou
Productor/Productora	Nero Film
Música	(sin créditos)
Actores principales	Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Otto Wernicke, Theodor Loos, Gustaf Gründgens
Duración copia vista	108 minutos
Idioma copia vista	Alemán con sub-títulos en inglés
Decorados	Emil Hasler y Karl Vollbrecht
Fotografía	Fritz Arno Wagner



Ilustración 64: Elsie



Ilustración 65: Beckert se percata de que lo han reconocido



Ilustración 66: Escondido en el edificio de oficinas

51 A veces se le agrega al título en alemán la frase *Ein Stadt sucht ein Mörder* (una ciudad busca a un asesino) pero este solo fue un título provisional entregado por Lang. En español también posee un nombre alternativo: *M, el vampiro de Düsseldorf*.

Descripción:

En la ciudad de Düsseldorf se busca al asesino de las pequeñas hermanas Doering. Elsie (ilustración 64) no llega a casa y su madre la espera, pero ella también ha sido asesinada. La ciudad se revoluciona por las muertes y por la impunidad en la que se encuentra el asesino. La policía está en todas partes, por lo que los criminales de la ciudad deciden encontrarlo ellos mismos para no seguir siendo molestados. Mediante una gran organización dividen la ciudad y los mendigos se hacen cargo de la vigilancia de las calles. Un ciego que vendía globos reconoce al asesino de Elsie y otro chico lo marca con una M (de *Mörder*: asesino en alemán) en el hombro. Se trata de Hans Beckert (Peter Lorre). Lo acorralan en un edificio, que con la ayuda de los ladrones, logran revisar entero sin que se entere la policía. Lo atrapan y quieren someterlo a un jurado de criminales. Cuando está por dictarse la sentencia llega la policía, comandada por el inspector Lohmann y se lo llevan para juzgarlo.

Análisis:

M se basa en el caso real del asesino de niños Peter Kürten, el “vampiro de Düsseldorf”. Su nombre tentativo fue *El asesino está entre nosotros*, lo que produjo un gran impacto y que Lang recibiera cartas amenazadoras. Fue el primer film sonoro de Lang y uno de los más importantes de su carrera.

La transición entre cine mudo y sonoro fue algo que Lang entendió muy bien, otorgándole al sonido ambiental una gran importancia dentro del film. Mientras Beckert busca refugio en el edificio de oficinas, una ambulancia pasa por el exterior, marcando el momento para que se quede en nuestro recuerdo, tal como el ciego recuerda el silbido del asesino.

En ningún momento vemos un cuerpo o una gota de sangre, pero el terror se nos presenta mediante imágenes y sonidos que sugieren desolación. Las primeras escenas ya demuestra el potencial del film; cuando la madre llama a Elsie, la cámara muestra la escalera vacía, su pelota, su globo... El vacío da un efecto psicológico importante.

Es difícil decir que en los films de Lang existe una tendencia política muy marcada, pues como sabemos trabajaba con su esposa, quien luego se convertiría en una ferviente nazi. El trabajo de la policía es insuficiente para lograr un resultado, pero es difícil entender si el mensaje del film es en contra de la policía, a favor de los delincuentes o simplemente un reflejo de la época. Los cambios políticos han generado que este film este exento de la paralización del periodo y se haya convertido, en mi opinión, el mejor film de Fritz Lang.

Ficha nº 14

Nombre original	Das Testament des Dr. Mabuse
Nombre en Español	El testamento del doctor Mabuse
Año	1933
País	Alemania
Director	Fritz Lang
Guión	Fritz Lang y Thea von Harbou
Productor/Productora	Nero Film y Deutsche Universal
Música	Hans Erdmann
Actores principales	Rudolf Klein-Rogge, Gustav Diessl, Oscar Beregi, Wera Liessem, Otto Wernicke,
Duración copia vista	114 minutos
Idioma copia vista	Alemán con sub-títulos en inglés.
Decorados	Emil Hasler y Karl Vollbrecht
Fotografía	Karl Vasch y Fritz Arno Wegner



Ilustración 67: La mirada perdida del Dr. Mabuse



Ilustración 68: Mabuse ha muerto



Ilustración 69: El fantasma de Mabuse atormenta al Dr. Baum

Descripción:

Un ex-policía descubre una red de lavado de dinero y trata de comunicárselo al Inspector Lohman (Otto Wernicke), pero antes de decirle quién es el responsable de la banda es atacado por dos hombres y se vuelve loco. Es llevado al mismo hospital psiquiátrico donde está recluido el Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge). El director del instituto (Oscar Beregi) está obsesionado con el caso de Mabuse, pero él muere (ilustración 68) dejando una serie de escritos con instrucciones para una banda de delincuentes que busca desarmar por completo el orden cívico. A espaldas de la policía y de los mismos delincuentes, el doctor Baum maneja la organización criminal. Gracias a la ayuda de Kent (Gustav Diess), un excriminal y su enamorada Lilly, el inspector Lohmann arresta a Baum, quien se ha vuelto loco y rompe los escritos de Mabuse.

Análisis:

Este film es la continuación de *Dr. Mabuse el jugador*. El estreno de este film fue censurado apenas Hitler subió al poder, por lo que Lang sólo pudo ver el film en Estados Unidos. El propio Lang decía acerca de *El testamento del dr. Mabuse* “Los slogans y doctrinas del tercer Reich han sido puestos en boca de criminales. De esta manera, yo esperaba denunciar la encubierta teoría nazi de la necesidad de destruir deliberadamente todo lo que es precioso para el pueblo (---)” (Kracauer, 1961, pág. 295). Él quería evidenciar que después de generar el caos, los nazis crearían un nuevo orden, basándose en las ruinas de la sociedad.

El doctor Baum tiene una doble vida como el Dr. Caligari, pero de una forma mucho más ambiciosa. Mabuse, a través de Baum busca crear un abismo de terror, una feria del caos. Ambos son directores de asilos mentales, pero Baum no utiliza la hipnosis pues, lo que diferencia a Caligari de Baum es que el último es un instrumento de Mabuse. No posee conciencia propia.

Lang remite a su propio film *M* cuando hace aparecer al inspector Lohmann; es la versión alemana de los detectives anglosajones, astuto y con gran intuición. Al atrapar a Baum, él se vuelve loco y al igual que su antecesor, Mabuse termina en el suelo rodeado de papeles.

Dentro del film transcurre una historia de amor. Es la de Kent y Lilly. Kent se ha metido en el lío y debe dejarla para no entrometerla. Pero ella lo ama y decide ayudarlo a solucionar sus problemas para que puedan estar juntos. La pareja logra triunfar, es un final bastante positivo dentro del contexto general del film. El amor suele triunfar en los films alemanes, pero lo sorprendente es la facilidad con la que ellos logran salir adelante.

Ficha nº 15

Nombre original	Triumph des Willens
Nombre en Español	El triunfo de la voluntad
Año	1935
País	Alemania
Director	Leni Riefenstahl
Guión	Leni Riefenstahl y Walter Ruttmann
Productor/Productora	Leni Riefenstahl-Produktion
Música	(sin créditos)
Actores principales	(sin créditos)
Duración copia vista	114 minutos
Idioma copia vista	Alemán con sub-títulos en español



Ilustración 70: Los obreros marchando



Ilustración 71: Leni Riefenstahl y el águila alemana

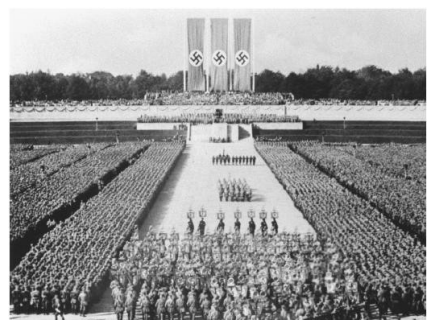


Ilustración 72: Las masas ordenadas en cuadrículas

Descripción:

El triunfo de la voluntad es un documental realizado por Leni Riefensthal. Muestra la reunión del partido Nacional-Socialista en Nüremberg, el año 1935. Lo primero que vemos son varios inter-títulos que dicen: “*Veinte años después del comienzo de la Gran Guerra / dieciséis años después del martirio de nuestra patria / diecinueve meses después del renacimiento alemán.*” Adolf Hitler vuela hacia Nuremberg para pasar revista a sus fieles. Una enorme cantidad de gente lo recibe en las calles en una celebración popular. Al otro día se reúnen las Hitlerjugend, vemos como en la mañana se preparan para marchar y celebrar. Esa misma noche se realiza una fiesta popular con antorchas y grandes masas que se mueven en la noche. Hitler pronuncia discursos para la Juventud Hitlerista, el Frente de Trabajo y en la ceremonia de clausura en la Luitpoldhalle.

Análisis:

Es difícil hacer un análisis de este film, porque al ser una gran obra, obviamente dejaremos fuera varios aspectos importantes. Leni Riefenstahl nos presenta en este film todo lo que aprendió junto al dr. Arnold Fanck en cuanto técnicas cinematográficas. Es decir, ella utilizará los contra-picados, los efectos de contraluz y las grandes estructuras para mostrar la grandeza del régimen nazi. Hitler a lo largo del film sólo tiene como fondo al cielo, tal como el águila alemana (ilustración 71); Hitler es el *Reich*. Este film busca enfatizar, desde su comienzo imágenes que muestran el apoyo popular que el *Führer* recibe.

Para realizar este film, la planificación se realizó en conjunto con la organización de la celebración, es decir, el espectáculo se montó para ser filmado. Los constantes *travellings* y panorámicas ayudan a que el espectador se sienta sumergido en la atmósfera de la celebración en Nüremberg, a pesar de estar en el cine. La cámara es identificable con el propio cuerpo, así la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) es transmisible. Para la realización de *El triunfo de la voluntad* se utilizaron 30 cámaras y 120 técnicos ayudaron en la ejecución del proyecto, incluyendo la pos-producción.

Su estreno se presentó en el UFA-Palast am Zoo en Berlín, el lugar más reconocido para el estreno de los grandes films alemanes. Al igual que otros films de propaganda recibió gran publicidad. Aun ahora es muy reconocido por lo efectivo de su propaganda, pues hace emerger las emociones de los espectadores, más que sus pensamientos.

La forma en que se configuraron las masas fue desarrollada ya desde *Los Niebelungos* (1924) de Lang. La geometría (ilustración 72) representa el orden y la subordinación al régimen. Los sujetos son desligados de los

esclavos de *Metrópolis* al individualizarlos con primeros y primerísimos primeros planos de los rostros “alemanes”. Es decir, los rostros elegidos para representar al resto de los alemanes, por metonimia, serán siempre los más arios.

Ahora bien, este film no sólo fue creado para mostrarse en Alemania, sino también en el extranjero. Los largos desfiles militares demuestran que los alemanes buscaban proyectar todo su poder bélico. Incluyendo a los soldados y los posibles futuros militares; los jóvenes hitlerianos se muestran desde pequeños como potenciales guerreros. En *Tag der Freiheit*, observaremos mejor la pretensión de hiperbolización de las fuerzas militares.

Ficha nº 16

Nombre original	Tag der Freiheit, unsere Wehrmacht
Nombre en Español	Días de libertad
Año	1935
País	Alemania
Director	Leni Riefenstahl
Guión	(sin créditos)
Productor/Productora	(sin créditos)
Música	Peter Kreuder
Actores principales	(sin créditos)
Duración copia vista	16 minutos
Idioma copia vista	Alemán con sub-títulos en español



Ilustración 73: Pidiendo autorización para iniciar el ejercicio



Ilustración 74: Los soldados armando un cañón



Ilustración 75: Durante el ejercicio

Descripción:

Este corto presenta una batalla ficticia para la conmemoración del día del partido nazi. Esta batalla se realiza bajo la observación de un público y el alto mando del partido. Comienza con imágenes de los soldados levantándose, afeitándose y arreglándose. Toman desayuno y comienza el día, forman filas y desfilan. Cantan. La infantería y la caballería marchan juntos. Un oficial pide permiso para iniciar el ejercicio (ilustración 73) Arman los cañones (iluminación 74) y disparan contra de los tanques (ilustración 75). Varios aviones surcan el cielo y los cañones les disparan desde tierra. Una cámara aérea registra el suelo alemán, con su ordenados campos. Todos los soldados trabajan de forma ordenada y coordinada en el ensayo. El himno alemán da fin a este cortometraje, mientras enormes banderas con esvásticas ondean al viento. A la imagen de la bandera se le yuxtapone una cuadrilla de aviones formando una esvástica.

Análisis:

Este film, hecho especialmente para conmemorar el día del partido, muestra al mundo y a los alemanes la fuerza del ejército alemán. A pesar de que en 1935 la guerra no había empezado, si existían las intenciones de expansión por la *Lebensraum*.

Con varios elementos de *El triunfo de la voluntad*, se diferencia de este documental en su extensión y en la evidente intención de demostrar las fuerzas bélicas al exterior, demostrando la experiencia de sus soldados y la potencia de su armamento. Además, reafirma la autoridad del *Führer* y sus colaboradores más cercanos.

Los soldados deben cargar pesadas piezas de artillería, pero saben lo que hacen y se les ve concentrados, mientras el *Führer* los revisa desde la enorme y teatral tarima (ilustración 74). Es importante recalcar el hecho de que el espectáculo podía ser visto por un gran público, haciéndolo participe de la grandiosidad de su propio pueblo. Este film parece ser como el informe anual de una empresa, mostrando que todo está bien. De cierta forma este cortometraje de propaganda es demasiado evidente, lo que resulta cansador a largo plazo.

Ficha Nº 17

Nombre original	Olympia: Fest der Völker (Parte I) y Olympia: Fest der Schönheit (Parte II)
Nombre en Español	Olimpiada (Parte I) y Juventud Olímpica (Parte II)
Año	1938
País	Alemania
Director	Leni Riefenstahl
Guión	Leni Riefenstahl
Productor/Productora	Walter Traut / Olympia-Film-GmbH y Tobis Filmkunst
Música	Herbert Windt y Walter Gronostay
Actores principales	(sin créditos)
Duración copia vista	92 minutos (Parte I) y 85 minutos (Parte II)
Idioma copia vista	Inglés con sub-títulos en español



Ilustración 76: Encendiendo la llama olímpica



Ilustración 77: La competencia de salto en trampolín



Ilustración 78: Las barras paralelas

Descripción:

Parte I: Olimpiada.

La primera parte comienza mostrando una serie de esculturas clásicas de hombres realizando deporte. Las esculturas son comparadas con hombres y mujeres deportistas. Una mujer baila desnuda y luego es acompañada por otras dos muchachas que danzan alrededor de un fuego. Terminado este prefacio comienza el desfile de los deportistas de todos los países participantes en la pista atlética. Luego se muestran varias competencias, entre ellas el lanzamiento del disco, los 100m, el salto alto, entre otros. En esta parte se le da gran énfasis al Maratón. El film termina con una toma de la bandera de los JJ. OO. ondeando.

Parte II: Juventud olímpica.

La segunda parte se inicia con la imagen de la misma bandera. Luego comienza el prefacio de la segunda parte en donde hombres se bañan, están en un sauna y corren en un bosque. Esta parte está más relacionada con la naturaleza. Varias competencias suscitan especial interés, sobre todo las de gimnasia (ilustración 78). Las actividades acuáticas también son contenidas en esta parte: natación, salto acrobático (iluminación 77), remo, etc. El film termina mostrando un extracto del cierre de los JJ.OO.

Análisis:

Este film fue creado especialmente por Leni Riefenstahl para documentar las Olimpiadas del año 1936 en Berlín. Para la creación de este film se requirió de un gran presupuesto y de un periodo de 18 meses de post-producción por la gran cantidad de material que se logró compilar. Riefenstahl trabajó 2 años en el proyecto, antes incluso de haberse construido el estadio se planeaba que ella filmara el documental.

Los prefacios de ambas partes muestran características especiales; la primera de ellas es el culto al cuerpo helénico como metáfora del ario. Como hemos dicho en el Anexo nº 2, el arte alemán se basaba en un acercamiento a la cultura griega en tanto proporciones y estilo pictórico. Pero el culto al cuerpo se desarrolló no sólo en cuanto a su belleza, sino también por su versatilidad. La segunda característica es el deambular entre un gran gimnasta que participa en la competencia de los aros estáticos y un maratonista, quien llega absolutamente al borde del colapso a la meta. En la secuencia de los maratonistas, podemos ver como Leni busca dar un énfasis exagerado al control que se puede realizar del propio cuerpo; los maratonistas son un ejemplo en cuanto supeditan el cuerpo a la mente.

La cámara de Riefenstahl se comporta como un seguidor de la acción, mostrando los pies de los maratonistas moverse cada vez más lentos sobre el asfalto o el cuerpo del nadador que salta desde el trampolín (ilustración 77). Como en *El triunfo de la voluntad*, Riefenstahl busca los ángulos indicados para hacer participe de la acción al espectador, al mismo tiempo que entrega los valores nacionalsocialistas del culto al cuerpo y el orden marcial.

Ficha nº 18

Nombre original	Der ewige Jude
Nombre en Español	El judío errante o El judío eterno
Año	1940
País	Alemania
Director	Fritz Hippler
Guión	Eberhard Taubert
Productor/Productora	Eberhard Schmidt/ Deutsche Filmherstellungs und Verwertungs GmbH
Música	(sin créditos)
Actores principales	(sin créditos)
Duración copia vista	62 minutos
Idioma copia vista	Inglés con sub-títulos en español

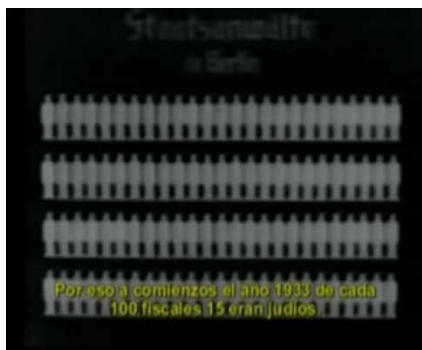


Ilustración 79: Diagrama “Por eso a comienzos del año 1933 de cada 100 fiscales 15 eran judíos.”

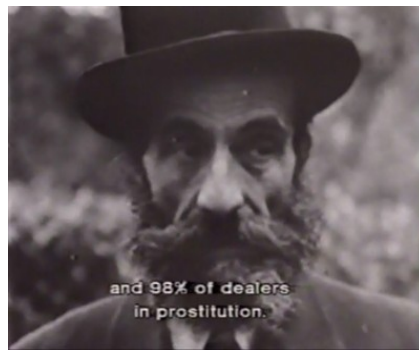


Ilustración 80: “(...) y 98 por ciento de los proveedores de prostitución”



Ilustración 81: Imagen de la vida en el ghetto.

Descripción:

La película está dividida en cuatro partes: la vida judía en el ghetto, la ascensión de judíos importantes en la sociedad cristiana, las ceremonias religiosas y la matanza ritual de animales, y la respuesta cultural y política del gobierno nazi frente al judío internacional.

Análisis:

En 1937 se presentó la exposición *Der ewige Jude* en el Museo Alemán de Munich. La finalidad de esta exposición era crear conciencia acerca del desastroso resultado que trajo la inserción de los judíos en la sociedad alemana y en el mundo.

Este film es un documental de propaganda que busca mostrar la “realidad” de los judíos para advertir acerca de los peligros que ellos traen. Para esto, se remite al nombre del Judío Errante, una figura mitológica cristiana, quien negó agua a Jesús, por lo que fue condenado a vagar por la tierra.

En la primera parte, los judíos son relacionados con un foco infeccioso que amenaza la salud del pueblo ario. La constante repetición de adjetivos anti-semitas relacionados con enfermedades y ratones tienen su origen en el temor europeo a la peste, que ya hemos visto reflejada en *Nosferatu* o *Fausto*, por citar un par de ejemplos. Se les acusa de vivir con falta de higiene, pero el narrador no nos comunica que esos son los *ghettos* en los cuales fueron forzosamente reclusos. Los judíos, dice el narrador, gustan de la vida en la calle y no cuidan sus casas.

Además, son acusados de negociar en cualquier lugar, incluso en la sinagoga. Este punto se condice con el resentimiento que sentían los nazis hacia los burgueses y el rechazo a la ostentación monetaria. Son tachados de no trabajar sino “traficar” con los bienes que producen los pueblos en donde habitan. Recordemos que en el Tercer *Reich* el trabajo físico es revalorado; en este contexto los judíos son parásitos. Pero no sólo son nombrados como tales, sino también comparados con ratas, que se disipan por el mundo como la peste.

Son culpados de pertenecer al gran crimen internacional (ilustración 80) y de “disfrazarse” de occidentales, cambiando su aspecto. Para ejemplificar este punto, transcurren escenas donde se muestran en primerísimo primer plano los rostros de varios judíos con su kipá, barba y ropas tradicionales. Sobre esta imagen se sobrepone la imagen de un judío urbanizado. Como en *El judío Suss*, el judío es “desenmascarado”. Se muestran imágenes de famosos judíos en el poder como Einstein, Chaplin, casi todos los políticos del gobierno de Weimar e importantes banqueros estadounidenses. Esta es la segunda parte del así llamado documental.

Para los nazis, los judíos creaban un arte incomprensible, que se desdecía absolutamente con el “arte alemán”. Los culpaban de haber decidido ellos lo que era considerado arte y cultura en Alemania, según su propio provecho. Max Reinhardt, el mayor director de teatro alemán de inicios del siglo XX, es considerado como un dictador judío, tanto como Lubitsch y el protagonista de *M*, Peter Lorre. Todos son mostrados como degenerados. La escena de *M*, en donde Hans se confiesa como culpable, es mostrada como una prueba de la degeneración judía.

Como último recurso, el documental muestra imágenes reales de un matadero *kosher*, procurando generar un ambiente y efecto desagradables. De hecho en el UFA-Palast am Zoo se hacían dos funciones, una para mujeres y niños y una íntegra: sin censura (España, 2000, pág. 105). Para separarse absolutamente de estas prácticas amorales, el documental muestra documentos en donde el Führer sentencia tales acciones.

Este film fue un fracaso de taquilla y no duró mucho en el círculo comercial. Claramente el cine de evasión era más pertinente para la “educación” de los alemanes, ya que los principios nazis podían introducirse de una forma más velada y al mismo tiempo efectiva.

Ficha nº 19

Nombre original	Jud Süß
Nombre en Español	Judío Suss
Año	1940
País	Alemania
Director	Veit Harlan
Guión	Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger
Productor/Productora	Otto Lehmann / Terra-Filmkunst
Música	Wolfgang Zeller
Actores principales	Ferdinand Marian, Werner Krauss, Heinrich George, Kristina Söderbaum, Eugen Klöpfer, Malte Jäger, Albert Florath
Duración copia vista	93 minutos
Idioma copia vista	Inglés con sub-títulos en inglés
Fotografía	Bruno Mondi



Ilustración 82: Suss y su ayudante vestidos con sus trajes tradicionales



Ilustración 83: Suss Oppenheimer



Ilustración 84: Kristine Söderbaum como Dorothea

Descripción:

Karl Alexander (Heinrich George) jura como duque de Württemberg después de la muerte de su padre. Se compromete a respetar la Constitución y a aceptar el apoyo del Consejo. El duque desea vivir en la ostentación, pero no tiene dinero, razón por la que pide joyas y dinero a Suss (Ferdinand Marian), quien vive en el *ghetto* debido a la prohibición de entrar a la ciudad que poseían todos los judíos. Este decide regalarle varios objetos de valor a cambio de un pase para entrar a la ciudad. Se viste de manera occidental y en el camino rompe su coche, pero le pide a Dorothea Sturm (Kristine Söderbaum) que lo lleve en el suyo. Ella se encuentra comprometida con el ayudante de su padre, Faber (Malte Jäger), pero acepta llevarlo. Mediante engaños, Suss consigue llegar a ser el Ministro de Economía del duque e incluso permite la entrada de los judíos a la ciudad. Es tal su manipulación que empuja al duque a romper su juramento para convertirse en un tirano absolutista. A tal punto que casi se desarrolla una guerra civil; el duque sufre un ataque al corazón y el Consejo es restituido. Suss es condenado a la horca por haber manipulado al duque y haber violado a Dorothea, pues la obliga a dormir con él a cambio de liberar de prisión a su padre y a su amado. Los judíos deben abandonar la ciudad.

Análisis:

El judío Suss surgió como respuesta al film inglés de 1934, el que con el mismo nombre trataba acerca de los mismos personajes, pero mostrando a Suss como víctima de un duque tirano y egoísta. Este film está lleno de mensajes anti-semitas, que lamentablemente, no podremos analizar completamente por la extensidad que eso significaría. Fue un éxito de taquilla en el Tercer *Reich* y debía ser visto por todos los miembros de las fuerzas de seguridad (España, 2000, pág. 97).

La actuación de Marian le valió un gran prestigio como actor, pues su papel como Suss mostraba todo el brillo de la maldad en sus ojos. Suss, cuyo origen y educación lo llevaban a romper sus promesas y a ser un gran negociante, no le importa las consecuencias que puedan tener sus acciones para los demás. Pero por sobre todo, este film muestra cómo los judíos pueden esconderse detrás de puestos poderosos. Incluso este film ha subtítulo como *la amenaza de un judío* pues muestra, cómo supuestamente un judío puede socavar una cultura completa.

Dorothea Sturm (ilustración 84) es lo contrario de Suss; es pura y buena, pero él logra robarle su virginidad, algo que ella no es capaz de soportar y se suicida, luego de haber salvado a su amado; como Ellen de *Nosferatu*, se sacrifica en nombre del amor. Como ella lo ha despreciado, Suss dice: “*The Jews also have a God, and its called Revenge!*”⁵² (diálogo del film *El judío Suss*, 1940) Suss abusa de ella sólo por maldad. Cuando va a ser

52 “*Los judíos también tenemos un Dios, ¡y se llama Venganza!*” Traducción mía.

juzgado, su padre no pide más castigo que lo justo para el asesino de su hija, demostrando la superioridad moral de los alemanes.

El valor de la palabra o la promesa es en este film muy importante, pues representa una base para la seguridad alemana. Lo que así se juzga no es el deseo totalitario del duque, sino la ruptura del juramento.

Cuando Oppenheimer va a ser ahorcado, él dice: *"I'm just a poor jew!"*⁵³ (diálogo de *El judío Suss*, 1940). Dentro de uno de los momentos de mayor tensión, Suss se acobarda y pide compasión; hecho que para los códigos nazis constituye una aberración.

53 *"¡Sólo soy un pobre judío!"* Traducción mía.

Ficha nº 20

Nombre original	Der Fuhrer's Face
Nombre en Español	
Año	1942
País	EEUU
Director	Jack Kinney (sin crédito)
Guión	Joe Grant (sin crédito) y Dick Huemer (sin crédito)
Productor/Productora	Walt Disney
Música	Oliver Wallace (sin crédito)
Actores principales	(sin créditos)
Duración copia vista	8 minutos
Idioma copia vista	Inglés



Ilustración 85: Hiroito, Hitler y Mussolini



Ilustración 86: Donald debe saludar a cada retrato de el Führer



Ilustración 87: Abrazando la estatua de libertad

Descripción:

El cortometraje comienza con una banda militar tocando en la calle en donde vive Donald. Él se despierta con la música y comienza su día. Saluda a Hitler, Musollini e Hiroito (ilustración 85) antes de vestirse y dirigirse a desayunar. En la mesa de la cocina saca algo de la caja fuerte: es un grano de café. Abre la boca y se pone aroma de “bacon&eggs” (huevos con tocino), luego saca de un cajón pan y lo corta con un serrucho, pues el pan asemeja madera. De pronto la banda militar entra a su casa y lo llevan a su trabajo, que consiste en atornillar la espoleta de las balas, trabajo en serie que se dificulta por las diferentes dimensiones de éstas y porque, sin aviso, en la cinta aparecen retratos de Hitler a los cuales tiene que saludar (ilustración 86). En su descanso le ponen un fondo escenográfico de los Alpes y lo obligan a ejercitarse imitando con su cuerpo la esvástica nazi. Cansado con la gran cantidad de trabajo que se les impone, Donald se vuelve loco y comienza a alucinar. Pero se despierta y está en su cama vestido con un pijama de la bandera de Estados Unidos. En el muro se ve una sombra que parece un brazo levantado para saludar a Hitler, por lo que el balbucea “*Heil Hit...*”, pero se da cuenta de que es la sombra de una pequeña estatua de la libertad en su ventana. La abraza y dice “*I am glad to be a citizen of the United States of America!*”⁵⁴ (ilustración 87).

Análisis:

Este cortometraje posee propaganda explícita anti-nazi. Presenta dos cualidades que la hacen muy interesante. La primera que a través del humor lleva a una fuerte caricaturización de los nazis y la segunda característica es que los elementos identificadores de los nazis se muestran sin veladura; me refiero a la esvástica y al rostro de Hitler.

La banda militar con la que se inicia la película está compuesta por Hiroito tocando la tuba, Göring tocando la flauta travesa, Goebbels tocando el trombón y Mussolini tocando el bombo. Es una forma de manipulación a través de la ridiculización y suele funcionar muy bien. Se trata de quitar poder al sujeto, inspirando inestabilidad en él o incluso demencia o excentricidad.

Der Fuhrer's Face ganó un Oscar al mejor cortometraje de animación. Lo que demuestra el ansia que tenían los estadounidenses de propagar su desprecio por los nazis. La última escena del cortometraje muestra a Donald lanzándole un tomate al rostro de Hitler, cuyo jugo al caer forma la palabra *The End*. Es una especie de aviso para los nazis un año después de su ingreso en la guerra.

54 “*¡Estoy orgulloso de ser un ciudadano de los Estados Unidos de América!*” Traducción mía.

Ficha nº 21

Nombre original	Hangmen also die!
Nombre en Español	Los verdugos también mueren
Año	1943
País	EEUU
Director	Fritz Lang
Guión	Bertolt Brecht y Fritz Lang
Productor/Productora	Fritz Lang y Arnold Pressburger / Arnold Pressburger Films
Música	Hanns Eisler
Actores principales	Brian Donlevy, Anna Lee, Walter Brennan, Gene Lockhart, Denis O'Keefe, Alexander Granich, Margaret Wycherly
Duración copia vista	127 minutos
Idioma copia vista	Inglés con sub-títulos en español
Fotografía:	James Wong Howe

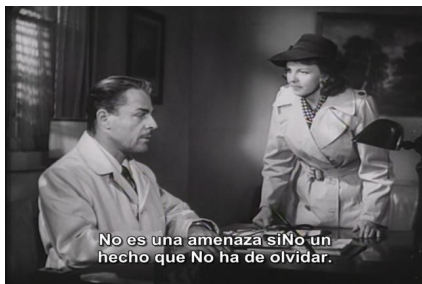


Ilustración 88: Los protagonistas, Marsha y el Dr. Svoboda



Ilustración 89: El inspector Grüber de la Gestapo.



Ilustración 90: El pabellón de los rehenes

Descripción:

En la Checoslovaquia ocupada por los nazis, Reinhardt Heydrich “el Verdugo” es asesinado. Marsha (Anna Lee) distrae a los hombres que la siguen y así ayuda, sin saber, al asesino (Brian Donlevy). Pero él requiere cooperación y va a su casa, involucrando a su familia. Por haber distraído a la policía Masha es llevada a la Gestapo y debe mentir para salvar a su familia. Para presionar al pueblo checo, los alemanes toman a varios centenares de hombres para ser usados como rehenes y sacrificados cada 24 horas hasta que el asesino se entregue o alguien proporcione información. El padre de Marsha es arrestado en su casa y llevado a un pabellón de rehenes (ilustración 90). Masha debe decidir, entonces, si delatar al asesino y salvar a su padre o ayudar a la Resistencia siguiendo sus ideales. Acepta participar como parte de un plan para terminar con las ejecuciones. Arriesgando su noviazgo con Jan (Denis O’Keefe), Masha se hace pasar por la amante del Dr. Svoboda y así logra distraer a la Gestapo. Crean una conspiración con el apoyo de varios ciudadanos para hacer parecer culpable al empresario cervecero Czaka (Gene Lockhart) que cooperaba hace años con los alemanes. Es fusilado y el caso se da por cerrado.

Análisis:

Este film se basa en un hecho real, ocurrido en 1942. Es uno de los films anti-nazis creados por Fritz Lang en Estados Unidos. Trata de reconstruir el clima de opresión y terror durante la ocupación nazi en Checoslovaquia. El tema del film abarca los temas de la necesidad de la unión de la población frente a la tiranía, el rechazo del terror como arma de dominación colectiva, el castigo moral a la traición y el sacrificio que el triunfo puede conllevar.

El film fue creado con la cooperación de Bertold Brecht en el guión, por única vez en Hollywood. Este film se diferencia del resto de las películas de propaganda estadounidenses en cuanto no habla de patriotismo ni de la vida de los soldados en tiempos de guerra. Pero estos elementos son cambiados por un desprecio hacia los traidores como Czaka, quien no alcanza a llegar a la iglesia para salvar su alma.

Ficha nº 22

Canción Deutschland, Erwache!⁵⁵

Deutschland erwache aus deinem bösen Traum! Gib fremden Juden in deinem Reich nicht Raum! Wir wollen kämpfen für dein Auferstehn! Arisches Blut soll nicht untergehn! All diese Heuchler, wir werfen sie hinaus, Juda entweiche aus unserm deutschen Haus!	¡Alemania, despierta de tu pesadilla! ¡No des lugar a judíos extraños en tu reino! ¡Queremos luchar por tu resurrección! ¡La sangre aria no debe perecer! A todos estos hipócritas les echamos fuera, Judío: ¡vete de nuestra casa alemana!
Ist erst die Scholle gesäubert und rein, Werden wir einig und glücklich sein! Wir sind die Kämpfer der N.S.D.A.P. Treudeutsch im Herzen, im Kampfe fest und zäh.	Cuando la tierra esté limpia y pura, ¡Estaremos unidos y felices! Somos los combatientes del NSDAP fielmente alemanes en el corazón en la lucha firmes y tenaces.
Dem Hakenkreuze ergeben sind wir. Heil unserm Führer, Heil Hitler dir!	A la esvástica nos hemos consagrado. Salve a nuestro líder: ¡Heil Hitler!

55 Traducción mía.

Ficha nº 23**Canción de Horst Wessel⁵⁶**

Die Fahne hoch!	¡La bandera en alto!
Die Reihen fest geschlossen	La compañía en formación cerrada
S.A. marschiert	Las SA marchan
Mit ruhig festem Schritt	Con paso decidido y silencioso.
Kam'raden die Rotfront	Los camaradas fusilados
Und Reaktion erschossen	Por el frente rojo y la reacción
Marschier'n im Geist	Marchan en espíritu
In unsern Reihen mit (bis)	En nuestra formación. (bis)
Die Straße frei	La calle libre
Den braunen Batallionen	Los batallones marrones
Die Straße frei	la calle libre
Dem Sturmabteilungsmann	Para los soldados que desfilan
Es schau'n auf's Hakenkreuz	La esvástica es mirada
Voll Hoffnung schon Millionen	Por millones llenos de esperanza
Der Tag für Freiheit	El día de la libertad
Und für Brot bricht an (bis)	Se rompe por el pan (bis)
Zum letzten Mal	Por última vez
Wird nun Appell geblasen	Es lanzada la llamada
Zum Kampfe steh'n	Para la pelea estamos
Wir alle schon bereit	Todos listos
Bald flattern Hitler-fahnen	Pronto ondearán las banderas de Hitler
Über allen Straßen	En cada calle
Die Knechtschaft dauert	La esclavitud durará
Nur mehr kurze Zeit (bis)	Sólo un poco más (bis)

56 Traducción mía.