

LA ESTÉTICA PARDA. EL ARTE Y LA ESTÉTICA BAJO EL NACIONALSOCIALISMO

DUN AESTHETICS. ART AND AESTHETICS UNDER NATIONAL SOCIALISM

Joan M. Marín

marin@his.uji.es

Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

En este artículo se analiza el control que los nacionalsocialistas ejercieron sobre la representación artística, tanto a nivel formal como temático, con el objetivo de poner todos los recursos de la imagen al servicio de la propaganda política. Desde esta perspectiva abordaremos las principales directrices y características de la estética nazi: la estetización de la política, el colosalismo, la construcción de la imagen del líder carismático, la representación de la unidad orgánica de la nación y de las esencias eternas del “ser alemán”, la identificación de lo sano y lo bello como criterios de representación del cuerpo humano; y el rechazo del arte moderno como arte degenerado.

Palabras clave: arte, estética, nazismo, nacionalsocialismo, propaganda, arte moderno, vanguardias, expresionismo, arte degenerado.

ABSTRACT

This paper focuses on the control that the National Socialists exercised on artistic representation, both in formal and thematic levels, in order to deploy all image related resources in to serve political propaganda. From this perspective we will approach the main guidelines and features of the Nazi aesthetics: aestheticism of politics, colossalism, construction of the image of the charismatic leader, representation of the organic unit of the nation and of the eternal essences of “being German”, identification of the healthy and the beautiful as criteria for the representation of the human body, and the rejection of modern art as degenerate art.

Key words: art, aesthetics, Nazism, National Socialism, propaganda, modern art, avant-gardes, expressionism, degenerate art.

1. El control ideológico del arte y de la estética

Conscientes del poder de persuasión de la imagen, los nacionalsocialistas llevaron a cabo una minuciosa planificación de la dimensión estética del estado y le dedicaron una enorme cantidad de recursos económicos, en una operación hasta entonces inédita. En el nacionalsocialismo, y en general en todo tipo de fascismo, encontramos el culto a la acción y la exaltación de las emociones característica de los populismos irracionales. Hitler, como confiesa en *Mein Kampf*, era consciente de que las masas no se mueven siguiendo argumentaciones racionales sino que “es siempre una devoción lo que las inspira, y a menudo un tipo de histeria la que las conmina a actuar”. Para lograr este estado de emoción colectivo –que en ocasiones parecía alcanzar una unidad mística pseudoreligiosa– el nacionalsocialismo puso el arte y los medios de comunicación visual al servicio de los intereses ideológicos. Goebbels, en un discurso dirigido a la sección de cine de su Ministerio de Propaganda, afirmó sin rodeos: “Realmente, el gran arte reside en educar sin revelar el propósito de la educación, de modo que se cumpla la función educativa sin que el sujeto de tal función se dé realmente cuenta de que está siendo educado, lo que constituye en verdad la finalidad real de la propaganda”¹. Krakauer aún lo explicaría en unos términos más claros: “En lenguaje llano, la propaganda de Goebbels, no satisfecha de imponer el sistema nazi por la fuerza en el pueblo, se proponía imponerlo por la fuerza en su corazón y mantenerlo allí”².

Dentro de esta estrategia propagandística, el cuidado de los aspectos estilísticos y la estetización de la política se convirtieron en una prioridad: los líderes del partido tomaron clases de retórica y de interpretación, al tiempo que los edificios, los espacios y los acontecimientos públicos fueron concebidos como grandes espectáculos teatrales. Los nazis desarrollaron lo que Gubern ha denominado con acierto la “concepción escenográfica del Estado”. La representación de la unidad Nación-Estado-Partido debía deslumbrar por su magnificencia; desde la arquitectura a los actos institucionales todo debía estar diseñado desde una perspectiva faraónica y espectacular hasta el punto de despertar el asombro y la admiración inherentes al sentimiento de lo sublime. Se trataba de estimular el orgullo de las masas y reforzar el sentimiento de pertenencia al grupo. Tal como había proclamado Hitler en la sesión de cultura del Congreso del Partido

1. Cit. en ROMÁN GUBERN, *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004, pág. 254.

2. SIEGFRIED KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985, pág. 282.

del Reich de 1935: “Quien quiere educar un pueblo en el orgullo debe proporcionarle motivos evidentes de orgullo”³.

Al mismo tiempo, esta estética *colosalista* buscaba establecer un paralelismo entre la magnificencia del Reich y las grandes civilizaciones del pasado como la egipcia, la griega y romana. Una fijación que explica la ostentación y sesgo anacrónico de muchas de las creaciones arquitectónicas. “Debemos construir edificios tan grandes cuanto las posibilidades técnicas actuales lo consientan, y debemos construirlos para la eternidad”, había dicho Hitler en su discurso inaugural de la *Segunda Exposición de arquitectura y artes aplicadas de 1938*⁴. O lo que es lo mismo: poner la racionalidad de la técnica al servicio de la irracionalidad del mito y de la demencia megalómana del poder totalitario. El descomunal programa de obras públicas del Tercer Reich respondía, entre otras motivaciones sociales, a la necesidad de reducir el paro; pero indudablemente antepuso las realizaciones estético-simbólicas a estrictos objetivos económicos como podrían ser la mejora de las infraestructuras. Así, ya se tratase de monumentos conmemorativos, edificios institucionales, museos, estadios o aeropuertos, ante todo se trataba de crear lugares de culto, simulacros de sacralidad, en los que las masas pudiesen reconocerse con orgullo y celebrar los ritos del nacionalsocialismo, la nueva religión alemana.

Como advirtió Walter Benjamin en su análisis de la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo, el estilo sacro-teatral que imperaba en las grandes concentraciones nazis producía una apariencia de participación popular a unas masas que en realidad carecían de derechos. Por otra parte, la utilización sistemática de la categoría de lo sublime propia de la estética nazi también pretendía evidenciar la insignificancia del sujeto ante la grandeza del estado-nación. La primacía de lo colectivo se impone en las espectaculares ceremonias de masas, diseñadas por el arquitecto Albert Speer, en las que la persona se diluye en un todo colectivo que se constituye en la auténtica entidad diferenciada que absorbe todo el protagonismo.

La máxima según la cual la auténtica personalidad no la ostenta el individuo sino el colectivo fue compartida por el cine nazi y los filmes revolucionarios soviéticos. Karl Ritter, productor y director de películas de propaganda nazi, resumió la aniquilación de la individualidad que preside su obra en los siguientes términos: “Mis películas tratan de la irrelevancia del individuo [...] todo lo que es personal debe ser sacrificado a nuestra causa”⁵. Sin embargo, a diferencia de las masas desorganizadas que los

3. Cit. en BERTHOLD HINZ, *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1978, pág. 313.

4. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 355.

5. Cit. en ROMÁN GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 216.

nazis consideraban representativas del comunismo y del anarquismo, se esforzaron en mostrar la colectividad claramente ordenada.

En su libro *La República*, Platón explicó la unidad orgánica que debía presidir su República ideal estableciendo un paralelismo entre las partes del cuerpo y las del Estado. En esta analogía, la cabeza representa la sabiduría de la clase gobernante; el pecho, las pasiones nobles de los guardianes; y el vientre, los motivos primarios de los productores. De igual modo, para los nazis el cuerpo también es una representación del Estado, en el que la cabeza (el Führer) dirige al ejército y a los trabajadores constituyendo una unidad armónica y jerarquizada. Son numerosas las creaciones alegóricas al respecto como la escultura de Adolf Wamper, *El genio de la victoria*. También en los frescos para el palacio municipal de Berlin-Schöneberg de Franz Eichhorst, podemos contemplar el sueño nazi de la armonía idílica de las diferentes clases sociales en el seno del estado en una composición en la que el grupo central –una parada militar con las banderas y estandartes nazis, encabezada por miembros de las juventudes hitlerianas– es flanqueada por un hombre mayor que los contempla, y por un burgués y un obrero estrechándose la mano. O en el tríptico de Hans Schmitz-Wiedenbrück, *Obreros, campesinos y soldados*, en el que los representantes de los tres ejércitos (tierra, mar y aire) están representados jerárquicamente en la parte central, mientras que obreros y campesinos ocupan las piezas laterales.

Un objetivo primordial era, pues, representar la unidad orgánica de la nación alemana que resumía el lema del Congreso del partido Nacionalsocialista de 1934: “*Ein Volk, ein Führer, ein Reich*” (Un pueblo, un caudillo, un imperio). En el documental que Leni Riefenstahl realizó sobre este congreso, *El Triunfo de la voluntad*, un magnífico ejemplo de la estética al servicio de la política, podemos apreciar la recreación simbólica de este ideal: “La disposición de la gente en formaciones geométricas simbolizaba la transformación de las masas informes en una fuerza nacional unida”⁶. En esta representación orgánica resultaba primordial destacar la figura del jefe (cabeza) del Estado. Como sabemos, por encima de cualquier diferencia ideológica, los dictadores coinciden a la hora de considerar su caudillaje una fuente de legitimidad superior a cualquier votación democrática. Por ello tratan de construir y resaltar su imagen de líder carismático tomando los préstamos simbólicos necesarios y adoptando las formas arquetípicas adecuadas a cada momento, ya sean las de padre, guerrero, liberador, o enviado de dios. “La secuencia inicial de *Der Triumph des Willens* muestra el avión de Hitler volando hacia Nuremberg a través de ‘bancos’ de maravillosas nubes, reencarnación del padre Odín a quien los antiguos arios oían atronar con sus huestes sobre

6. TOBY CLARK, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal, 2000, pág. 51.

*las selvas vírgenes*⁷. En este mismo documental, *El triunfo de la voluntad*, existen varias escenas que aluden al proceso de divinización del líder, como la que muestra el haz de luz que emana de la mano alzada de Hitler mientras recorre las calles de Nuremberg, o el impresionante homenaje a los caídos de la Primera Guerra Mundial: Hitler avanza entre Viktor Lutze, jefe de las SA, y Himmler, jefe de las SS, ocupando el vértice superior de un perfecto triángulo equilátero, “hasta llegar al sagrario, convertidos los tres en oficiantes sacerdotes de la ceremonia litúrgica y vistos desde un punto de vista de observación implausible: desde el punto de vista de una divinidad celeste que contempla, aprueba y bendice el rito”⁸. Toby Clark también insiste en la intencionalidad de esta escena: “Su ascensión al podio y el intercambio ritual de bendiciones expresa su imagen pública sacerdotal y divina a la vez. Ahí está visible para todos y centro de todas las miradas. La afirmación de Hitler de ser la personificación de la voluntad de un pueblo tiene la estructura de un espejo: la gente es conminada a ver a su líder como reflejo de su personalidad colectiva”⁹.

Otra estrategia utilizada para realzar la figura del líder consistió en establecer, a través de la iconografía, una conexión ideológica con las grandes figuras históricas del pasado con la intención de obtener una transfusión de su carisma. Esta es la finalidad del afán de Hitler en presentarse como un continuador de Federico el Grande y de Bismarck. Obviamente tampoco se desechó, cuando resultó útil, el recurso a la mentira, como la invención de historias fabulosas y de anécdotas que nunca tuvieron lugar; o, en el nivel icónico, la manipulación de fotografías o la representación inexacta pero más adecuada para realzar su imagen.

Como sabemos, un medio muy eficaz para unificar un grupo social consiste en mitologizar su mundo, y en especial, el pasado común del que proceden. “La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue plenamente superada. Y para los nazis fue importante, por supuesto, no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes; al hacerlo contribuían a crear una ‘muralla occidental’ intelectual contra la peligrosa invasión de las ideas democráticas”¹⁰. Los ideólogos y estrategas del régimen nazi, sabedores de la poderosa seducción emocional del mito y de su capacidad unificadora, buscaron enlazar el pasado mítico del pueblo alemán con el presente que ellos representaban.

La concepción lineal del tiempo, de raigambre judeocristiana, con un principio y un final de la historia, permitió desarrollar a los ilustrados la noción de «progreso», según la cual, si nos esforzamos en el ejercicio

7. SIEGFRIED KRACAUER, *op. cit.*, pág. 273.

8. ROMÁN GUBERN, *op. cit.*, pág. 262.

9. TOBY CLARK, *op. cit.*, pág. 51.

10. SIEGFRIED KRACAUER, *op. cit.*, pág. 273.

de la racionalidad las condiciones de vida mejorarán de generación en generación. Esta idea, que sería desarrollada con diferentes matices tanto por la ideología liberal como por la marxista, fue desechada por la ideología fascista (y por el nazismo en particular). En su lugar escogieron la concepción cíclica del tiempo eterno; y propugnaron el retorno a la edad de oro. Para la concepción progresista y revolucionaria, lo mejor está por llegar y hay que crearlo; para la concepción cíclico-reaccionaria, lo mejor ya ha pasado y hay que recuperarlo. La conquista racional del futuro frente al regreso emocional al pasado. Los nazis convirtieron la antigua Grecia en la cuna de su pasado mítico. Establecieron como indudable la hipótesis de que los dorios que entre los siglos XII y XI a. C. conquistaron Grecia, procedían de las tribus germánicas del norte de Europa. La naturaleza guerrera de los espartanos y su organización social militarista se convirtió a su parecer en una prueba de su origen ario. Esta unión del presente con un pasado mitológico está condensada en los primeros minutos del documental *Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl, en los que la llama olímpica viaja de la Grecia clásica a Berlín. “Por otra parte, en Alemania existía, desde Winckelmann, una sólida tradición de estudios y hasta de culto helenista. Es lógico, por lo tanto, que la *Weltanschauung* nazi intentara legitimar su producción plástica con referentes neoclásicos, extraídos de la matriz del «arte eterno», y de donde brotan con toda naturalidad sus motivos paganos”¹¹.

La iconografía medievalista se convirtió en otro tema recurrente para los diversos fascismos, pues, además de mostrar la unión entre el presente y el pasado mítico, resultaba idónea para enaltecer las virtudes de una sociedad jerarquizada y los valores épico-militaristas condensados en la figura del héroe-caballero. El cuadro de Hubert Lanzinger, *El abanderado*, en el que Hitler aparece caracterizado de caballero teutón, se enmarca dentro de esta función simbólica. Obviamente, los nazis también se apropiaron de las tradiciones locales y fomentaron aquellas manifestaciones, como los desfiles históricos, que realzasen un pasado glorioso. Los estilos neoclasicistas y las imágenes anacrónicas de muchas obras del nazismo responden al afán de establecer una continuidad directa con el pasado mitológico.

La representación de la naturaleza y de la vida rural se convirtió en otro motivo de interés estético-ideológico. La primera, ya fuese a través de la pintura o del cine de alta montaña, tenía que transmitir el ideal de pureza y despertaba el sentimiento de infinitud y de superación ante fuerzas superiores. La segunda, debía revelar las esencias tradicionales del campesinado alemán (honestidad, trabajo, fertilidad) y, sobre todo, potenciar visualmente la transición emocional de la Tierra-madre a la

11. ROMÁN GUBERN, *op. cit.*, pág. 246.

Madre-patria. Así por ejemplo, en la idealización del mundo rural que realiza Gisbert Palmié en su obra *La recompensa del trabajo* (1933) se visualizan, mediante una iconografía mitológica, los «valores eternos» en la vida cotidiana. Con la representación de este mundo rural idealizado, de una felicidad arcádica, se plasma el apego a la tierra del pueblo alemán, mientras que la perfección de los cuerpos pintados alude a la pureza de la raza.

Las teorías nazis sobre la pureza racial, que se materializaron en programas eugenésicos de reproducción selectiva y de esterilización, tuvieron su reflejo en la representación del cuerpo humano en el arte y los medios audiovisuales. La intervención de Hitler en la sesión de cultura del Congreso del Partido del Reich de 1935 (“El arte [...] debe ser efectivamente transmisor de lo sublime y de lo bello y, por tanto vehículo de lo natural y de lo sano”¹²), manifiesta de forma explícita la correlación necesaria que los nazis estaban intentando crear entre los valores y de lo natural, lo sano y lo bello; a partir de este nexo, la belleza física debía convertirse en una prueba de la supremacía natural del pueblo alemán. La primera parte del documental *Olympia* de Leni Riefenstahl, sobre los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, es, como indica su propio título, un auténtico *festival de la belleza*, una loa a la perfección del cuerpo que distinguía tanto a la nobleza del mundo antiguo como a la nueva humanidad: “La nueva época de nuestros días trabaja en la creación de un nuevo tipo de hombre. / Se han hecho esfuerzos gigantescos en innumerables aspectos de la vida para enaltecer al pueblo, para configurar en su sentido más sano, y consecuentemente más bello y vigoroso, a nuestros hombres, jóvenes y niños, a nuestras mujeres y muchachas. Y de esta fuerza y de esta belleza fluye un nuevo sentimiento de la vida, una nueva alegría de vivir. Nunca como hoy la humanidad se encontró tan próxima al mundo antiguo en sus manifestaciones exteriores y en su sensibilidad. Juegos deportivos, competiciones y carreras, templan millones de cuerpos jóvenes y les otorgan una forma y constitución nunca vistas y casi ni siquiera imaginadas desde hace miles de años. Asistimos a la implantación de un tipo humano espléndidamente bello, que tras las más elevadas prestaciones laborales hace honor al antiguo adagio: duras semanas, pero alegres fiestas. /Este tipo humano que el año pasado se ha manifestado por primera vez ante el mundo entero durante los Juegos Olímpicos, en toda su fulgurante, soberbia fuerza y salud, este tipo humano, mis queridos charlatanes prehistóricos del arte, es el tipo de la nueva época”¹³.

Pintores, escultores y cineastas tenían la misión social de representar el cuerpo humano con toda la belleza que irradiaba el esplendor de su

12. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 316.

13. Discurso de Hitler en la inauguración de la «Primera Gran Exposición de Arte Alemán» en 1937. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 339.

salud, de su fuerza y de su capacidad sublime de esfuerzo y superación. “Por eso hay que evitar cualquier confusión entre los desnudos atléticos de la cultura nazi y los ideales eróticos. Wilhelm Reich ha explicado en qué medida el nazismo puede entenderse como un producto colectivo de la represión sexual y la derivación de su energía hacia otros objetivos. En la ética nazi, la sublimación de la energía sexual, desviada del goce erótico desinteresado, se canaliza hacia la exaltación étnica, colectiva, mística y racial, hacia la ‘voluntad’ cantada en *El triunfo de la voluntad y Olympia*, hacia la perfección de la raza aria encaminada hasta la meta/mito del superhombre. A este respecto, Cinzia Romani nos documenta acerca de una sabrosa polémica suscitada en 1935 por la publicación de un calendario con fotos de desnudos femeninos. *El Schwarze Korps*, órgano periodístico oficial de las SS, salió airadamente en defensa de las fotos señalando que sólo un ‘sensualista depravado’ podría encontrar insana la representación de la belleza germánica y que la mujer ‘es la custodia de la raza alemana y es pura por naturaleza’”¹⁴.

Los desnudos femeninos de la pintura nazi han suscitado diferentes interpretaciones. Una los enmarca dentro la ambientación paganizante antes aludida. Otra incide en su condición de «pornografía blanda», similar a las *pin-up* norteamericanas, para el deleite de los dirigentes del partido. Y muchos estudiosos ven en estos desnudos el medio para representar valores biológicos y eugenésicos, como la salud, la fertilidad y la superioridad racial. No obstante, hay unanimidad a la hora de desechar cualquier intencionalidad liberalizadora de la mujer y de la sexualidad femenina; pues la ideología nazi siguió enclaustrándola con rigidez en los roles más tradicionales: ama de casa y, sobre todo, madre. “El trabajo honra tanto a la mujer como al hombre. El hijo, no obstante, ennoblece a la madre” se podía leer en la propaganda electoral del NSDAP para las elecciones presidenciales de 1932¹⁵. Fácilmente se aprecia en la pintura nazi cierta diferencia en la representación según el género. Así, mientras al cuerpo masculino se le representa con el esplendor de la fuerza y los rasgos sublimes del esfuerzo y la superación; el cuerpo femenino queda encerrado en una belleza cuya sensualidad, estática y pasiva, nos lo presenta como objeto de contemplación. Berthold Hinz apunta con precisión: “La iconografía de la mujer en el Tercer Reich se manifiesta como la visualización, realizada por y para hombres, de su probado dominio sexual [...] Si la pintura *fin de siècle* dejaba a la feminidad en su *coquetterie*, en la exhibición forzada de sus armas específicas, el rudimento de una potencia sexual con la que a su vez conseguía subyugar

14. ROMÁN GUBERN, *op. cit.*, pág. 247.

15. Hitler en *Mein Programm*. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 233.

al hombre, las ‘diosas’ de Ivo Saliger, Adolf Ziegler, o Georg Friedrich son criaturas obtusas que esperan resignadas ser poseídas”¹⁶.

2. El arte alemán según el nazismo

La estetización de la vida política que realiza el nazismo tuvo como contrapartida la correspondiente politización de la estética. El control ideológico del arte y del mundo de la imagen fue uno de los objetivos prioritarios encomendados al Ministerio de Propaganda e Ilustración del Pueblo. Su titular, Josef Goebbels, creó en 1933 la Cámara Nacional de Cultura a la que sólo podían acceder los artistas “racial e ideológicamente aceptables”. La expresión del “ser alemán”, de las esencias eternas de Alemania, se convirtió no sólo en el objetivo del arte sino también en el criterio máximo de valoración artística. “Por ello, cuando hablo de arte alemán –afirmó Hitler en su discurso inaugural de la Primera Gran Exposición de Arte Alemán– [...] encuentro la medida de su valor en el pueblo alemán, en su naturaleza y vida, en su sentimiento, en su modo de percibir, y su desarrollo en el desarrollo del pueblo alemán”¹⁷.

Los artistas fueron conminados a realizar un arte sustancial, eterno y, a la vez, popular. En la práctica pictórica ello se concretó en una pintura figurativa, con temáticas mitológicas, épicas o tradicionales; y que, debido a su ineludible objetivo de conectar fácilmente con el pueblo, tendía hacia el *kitsch*. El nacionalsocialismo trató de salvar la resistencia que las clases populares tienen ante las obras de arte realizando una síntesis entre Bellas Artes y cultura de masas: “Para ello siguieron dos estrategias relacionadas. Primero: la reproducción en masa de pinturas y esculturas en películas, carteles, postales, anuncios y revistas, que cambiaron los lugares de recepción y les confirieron una especie de sentimiento de pertenencia de la imagen; segundo la adaptación estilística del arte a códigos de visuales de conducta popular [...] Los resultados se han calificado de kitsch, término que se refiere a un arte diseñado para el consumo de cultura de masas”¹⁸.

Los nazis no pretendieron encauzar el arte hacia el realismo, al que vinculaban con la izquierda materialista. “Dios nos guarde de ser víctimas de un nuevo materialismo del arte y de creer que basta con reproducir lo real para ser, *ipso facto*, también verdaderos”, exclamó Baldur von Schirach en la *Exposición renana*, celebrada en Viena en 1941¹⁹. Como advirtió en su momento Bertolt Brecht, jamás les interesó representar la realidad tal cual es; su pintura no fue realista, sino una figuración que o bien edulcoraba la realidad, o bien pretendía revelar las esencias soñadas.

16. BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 240-241.

17. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 331.

18. TOBY CLARK, *op. cit.*, pág. 60-61.

19. Cit. ¶9 en BERTHOLD HINZ: *op. cit.*, pág. 248.

Desde que se empezó a construir la Casa del Arte Alemán en 1933 hasta que se inauguró en 1937 con la Gran Exposición de Arte Alemán, muchos artistas reorientaron su trayectoria hacia los nuevos gustos. En dicha exposición y las demás que la siguieron predominaban los temas paisajísticos y rurales, pero sobre todo obras –aunque tuviesen un contenido políticamente aséptico– de artistas que se habían adherido de palabra al nacionalsocialismo. Los mismos directores de museos modificaron su política de adquisiciones, decantándose hacia el siglo XIX. El supuesto “nuevo arte” cada vez se volvía más antiguo. En cualquier caso, lo único novedoso era el boato y la parafernalia con los que se envolvía aquellas muestras, cuyo contenido desde el punto de vista estético se ajustaba a un tradicionalismo trasnochado, convirtiéndolas en fastuosos espectáculos de propaganda institucional enfocada hacia la afirmación ideológica, étnica y nacional. Sin embargo, Las directrices del Partido sobre la dirección que debía tomar el nuevo arte alemán no siempre fueron bien comprendidas por los artistas. No deja de ser tragicómico escuchar lamentarse al mismo Hitler, en su discurso de inauguración de la Segunda Exposición del Arte Alemán, sobre el hecho de que en innumerables obras enviadas en la edición anterior, los artistas parecían haber confundido esta muestra con la del arte degenerado.

3. La criminalización del *arte degenerado*

El fomento de un nuevo arte popular-alemán tuvo su contrapartida en la cruzada emprendida por los nazis contra el *arte degenerado*. Esta expresión fue introducida en el lenguaje literario y artístico por Max Nordau, médico y escritor sionista, para criticar ciertas tendencias decadentes que a su juicio –ironías del destino– alcanzaban entre otros a Nietzsche y a Wagner. Con esta denominación los nacionalsocialistas criminalizaron toda manifestación artística que se desviase de lo que ellos consideraban la esencia del “ser alemán”: prohibieron las obras de los creadores judíos y de los considerados bolcheviques; se ridiculizaron otras formas de belleza alejadas del clasicismo helénico que había sido usurpado por ellos mismos como patrimonio ario; y se proscribieron las categorías estéticas como lo feo y lo grotesco, pues atentaban contra el binomio bello-sano propio del nuevo ideal humano.

Desde estos presupuestos era inevitable que el punto de mira de la censura se dirigiese hacia el expresionismo aunque, en un movimiento heterogéneo como éste, la ambivalencia social y política era manifiesta: Si bien muchos de sus representantes estaban comprometidos con la izquierda política, otros eran simpatizantes del nazismo como el escritor Gottfried Benn o el pintor Emil Nolde, el cual llegó a reivindicar para su pintura no sólo una significación germánica y popular, sino propiamente “nacionalsocialista”. El teórico Durus vislumbra la ambivalencia del

expresionismo, más allá de los distintos posicionamientos políticos personales, en el mismo núcleo de su poética: “Progresista fue la lucha de los primeros artistas expresionistas del *Brücke de Dresde* y del *Blaue Reiter de Munich* contra la mecanización y la reafirmación capitalista del arte, contra el naturalismo y el academicismo formalista. Pero reaccionaria fue su adhesión a la mística y a la neo-religiosidad en nombre de la renovación del contenido artístico”²⁰. Ciertamente, existieron notables intentos desde dentro del movimiento nacionalsocialista, de entroncar a los expresionistas del *Brücke* y del *Blaue Reiter* con el arte específicamente germánico; pero la tolerancia inicial que algunos jerarcas del nazismo como el mismo Goebbels mostraron hacia los primeros expresionistas del grupo *Die Brücke* (El puente), pues veían en ellos cierto «espíritu alemán», desapareció ante las tajantes críticas de Alfred Rosenberg y, sobre todo, Hitler: “¿Y vosotros qué fabricáis? Lisiados deformes y cretinos, mujeres que sólo pueden inspirar horror, hombres que se asemejan más a bestias que a hombres, niños que si tuvieran que vivir como están representados podrían sólo ser considerados una maldición de Dios y estos atroces diletantes se atreven a mostrar al mundo contemporáneo todo esto como el arte de nuestra época, es decir, como la expresión de lo que configura la época actual y le imprime su propio carácter.

No se me diga que estos artistas ven las cosas precisamente así [...] No quiero dejarme involucrar en una discusión para establecer si ellos efectivamente ven y perciben así o no, pero puedo impedir en nombre del pueblo alemán que estos infelices, dignos de tanta compasión, que evidentemente sufren trastornos en la vista, traten de imponer como violencia al mundo sus distorsiones perceptivas como realidad, o quieran presentarlas como “arte”.

No, existen sólo dos posibilidades: puede darse que estos llamados artistas vean efectivamente las cosas de ese modo y crean por ello en lo que representan, y entonces habría sólo que indagar si sus distorsiones visuales son adquiridas o consecuencia de factores hereditarios. En el primer caso sentimos una gran consideración por estos desafortunados, en el segundo el hecho adquiere relevancia para el ministerio del Interior del Reich, que debería ocuparse del problema de interrumpir por lo menos una ulterior transmisión hereditaria de tan horribles taras. O, segunda posibilidad, ellos mismos no creen en la realidad de esas impresiones, pero por motivos de otro orden se afanan en molestar a la nación con esta charlatanería, y entonces se trata de un comportamiento que incide en el ámbito de competencia del derecho penal”²¹.

20. Cit. en BERTHOLD HINZ, op. cit., pág. 160.

21. Discurso de Hitler en la inauguración de la «Primera Gran Exposición de Arte Alemán» en 1937. Cit. en BERTHOLD HINZ, op. cit., págs. 339-340.

La “exposición de la vergüenza”, *Entartete Kunst*, abrió sus puertas en Munich en 1937, un día después de que Hitler inaugurase la Gran Exposición de Arte Alemán, repleta del ineludible figurativismo academicista. En ella se exhibieron de forma deliberadamente indigna y tendenciosa –cuadros sin marco, con comentarios sarcásticos y el precio que las instituciones habían pagado por ellos– más de 700 obras con la finalidad de denigrarlas. La tendenciosa intencionalidad ideológica de la exposición queda manifiesta en el mismo cartel de la exposición, que reproduce la escultura *El hombre nuevo* (1937) de Otto Freundlich –muerto en el campo de concentración nazi de Majdanek–. Se trata de un busto con rasgos étnicos precolombinos y africanos, sobre el cual se ha escrito con gruesos caracteres la palabra *Entartete* (degeneración) y se ha entrecomillado el término “Kunst” (arte).

La censura que conllevaba la etiqueta de “arte degenerado” se extendió de forma confusa, pero igual de brutal, a todo el conjunto del arte moderno. A la propaganda nacionalsocialista le resultó fácil reclutar a las masas en su reivindicación de un arte nacional-popular; y transformar la incompreensión que las clases populares sentían ante el arte moderno –especialmente ante el arte abstracto– en desconfianza, e incluso resentimiento, hacia la autosuficiencia del mismo. Ya a principios del siglo XX, antes de la ascensión de los nacionalsocialistas al poder, la coincidencia entre el academicismo que compartían muchos artistas y críticos, por una parte, y el convencionalismo estético que predominaba en el gusto medio del público, logró postergar el reconocimiento del arte moderno; el sufijo *ismo* no tardó en adquirir connotaciones denigrantes. La crítica publicada en 1913 en el *Hamburger Fremdenblatt* a propósito de una exposición de Kandinsky resulta ilustrativa de esta resistencia ante las vanguardias artísticas: “Cuando uno se encuentra frente al horrible pastiche de colores y tartamudeo de línea, no sabe al principio qué admirar más, si la desmesurada arrogancia con la que el señor Kandinsky pretende que su chapucería sea tomada en serio, la antipática imprudencia con la que los miembros de *Sturm*, patrocinadores de la muestra, propagan este arte salvaje como manifestación de un nuevo arte con gran futuro, o bien la detestable fama de sensacionalismo del galerista que presta su sala para esta locura de colores y formas. Al final prevalece la compasión por la loca, digamos irresponsable, alma del artista que, como demuestran un par de cuadros de época precedente, antes de que se ensombreciera, sabía encontrar formas puras y bellas; al mismo tiempo que siente la satisfacción de que este tipo de arte haya llegado al punto en que se manifiesta, en toda su sinceridad, el *ismo* al que necesariamente debía arribar o, mejor dicho, embarrancarse, es decir, el Idiotismo”²².

22. Cit. por BERTHOLD HINZ en *op. cit.* 152.

Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, al socaire del liberalismo democrático, el arte moderno empezó a recibir el apoyo de las instituciones públicas. Así en 1919 el director de la *Nationalgalerie*, Ludwig Justi, abrió una nueva sección en la que pudieron colgar sus cuadros pintores vanguardistas que hasta ese momento, en Alemania, sólo habían podido exponer en galerías privadas: los impresionistas franceses, los cubistas, los secesionistas berlineses y los expresionistas del *Brücke*. Este progresivo reconocimiento por gran parte de las instituciones y de la élite cultural, no se vio acompañado por el aprecio del público en general, sobre todo por clases populares que se sentían alejadas, incluso excluidas de un arte del que no entendían sus provocadoras creaciones.

El arte abstracto de las vanguardias albergaba varios motivos que lo volvían molesto para los nacionalsocialistas. En primer lugar estaba la cuestión de su procedencia, en tanto que era considerado propio de una élite intelectual, tachada a menudo de extranjera, judía y bolchevique; pero incluso cuando era cultivado por artistas de origen alemán, se trataba de un arte “completamente desvinculado de cualquier punto de partida nacional”²³.

En segundo lugar, el arte moderno de las vanguardias se lanzó con entusiasmo a la búsqueda de la novedad y a la reivindicación de lo efímero que, en su día, fueron consideradas por Baudelaire como las características de la modernidad estética. Esta redefinición de la actividad artística, como era de esperar, suscitó el descontento de los críticos más tradicionales. Julius Langbehn, en sus escritos de principios de siglo, *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt como educador) y *Dürer als Führer* (Durero como guía) ya había propuesto volver a dirigir la mirada artística a las esencias eternas, al “alma del pueblo”, desligándose de los movimientos artísticos modernos a los que consideraba meras “modas”. Éste y otros posicionamientos similares fueron asumidos plenamente por los nacionalsocialistas como muestra el siguiente fragmento del Discurso de Hitler en la Primera Gran Exposición de Arte Alemán: “Hasta la subida al poder del Nacionalsocialismo había en Alemania un llamado arte “moderno”, es decir, como precisamente indica en su esencia dicha palabra, cada año un arte distinto. Sin embargo, la Alemania Nacionalsocialista quiere un nuevo “Arte alemán”, que debe ser y será, como todos los valores creativos de un pueblo, un arte eterno. Si, por el contrario, estuviera desprovisto de ese valor eterno para nuestro pueblo, entonces, ya hoy, carecería de un valor superior”²⁴.

Por último, el arte moderno también era reprobable ya que, debido a la dificultad de comprensión que presentaba para las masas, resultaba

23. Discurso de Hitler en la inauguración de la «Primera Gran Exposición de Arte Alemán» en 1937. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 326.

24. Cit. en BERTHOLD HINZ, *op. cit.*, pág. 330.

inoperante como vehículo educativo; o lo que significa lo mismo en clave nacionalsocialista: como vehículo de propaganda. Tal como había escrito Hitler: “Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los que está destinada. De ahí que su grado netamente intelectual deba regularse tanto más hacia abajo, cuanto más grande sea el conjunto de la masa humana que ha de abarcarse”²⁵. Para el populismo nazi el arte abstracto de las vanguardias resultaba demasiado problemático frente a la facilidad de comprensión de la pintura figurativa. Bertolt Brecht ironiza sobre este punto: “Se debe hacer cualquier cosa por el pueblo, fuera el caviar! Cualquier cosa que el pueblo entienda, dado que precisamente es un poco tardo en comprensión. El pueblo es algo retrasado. Necesita tocar las cosas con la mano, de la manera a la que está habituado”²⁶.

Conscientes del poder de persuasión de la imagen, los nacionalsocialistas llevaron a cabo una minuciosa planificación de la dimensión estética del estado y le dedicaron una enorme cantidad de recursos económicos en una operación hasta entonces inédita, decíamos al inicio. Enunciado de este modo, tal empeño incluso parecería encomiable. Sin embargo, como no podía ser de otro modo, teniendo en cuenta la naturaleza violenta y totalitaria de su ideología, esta planificación se realizó en clave bélica: “A partir este momento –proclamó Hitler– libremos una inexorable guerra de saneamiento contra los últimos elementos de nuestra disgregación cultural”²⁷. Su particular “lucha por el arte” fue en realidad una lucha por el control del arte.

25. ADOLF HITLER: *Mi lucha*, Ávila 1937, pág. 106.

26. BERTOLT BRECHT: “Volkstümlichkeit und Realismus”, en *Über Realismus*, Franfort-M., 1971, pág. 75. Cit en Hinz: *op. cit.*, pág. 280.

27. Discurso de Hitler en la inauguración de la «Primera Gran Exposición de Arte Alemán» de 1937. Cit. en BERTHOLD HINZ, *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1978, pág. 342.

Bibliografía

- CLARK, T. (2000): *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, Akal.
- DE ESPAÑA, R. (2002): *El cine de Goebbels*. Barcelona, Ariel.
- DELAGE, C. (1989): *La vision nazie de l'histoire: le cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- GERVEREAU, L. (2000): *Un siècle de manipulations par l'image*. París, Somogy.
- GERVEREAU, L. (2003): *Histoire visuel au XXe siècle*. Paris, Seuil.
- GUBERN, R. (2002): *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (2004): *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (2005): *La imagen pornográfica*. Barcelona, Anagrama.
- GUYOT, A., RESTELLINI, P. (1983): *L'art nazi*. París, Editions Complexe.
- HINZ, B. (1978) *Arte e ideología del nazismo*. Valencia, Fernando Torres.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler; historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- LIONEL, R. (1979): *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde... Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona, Gustavo, Gili.
- MONTERO J., PAZ, M. A. (2009): *La larga sombra de Hitler: el cine nazi en España (1933-1945)*: Madrid, Cátedra.
- MOSSE, G. L. (1966) *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*. Londres. W.H. Allen.