

EL CINE NAZI: TEMAS Y PERSONAJES

Rafael de España

Centro de Investigaciones Film-Historia. Parc Científic, Universidad de Barcelona

1. Joseph Goebbels, der Filmminister

Aunque Joseph Goebbels ostentara el cargo de Ministro de Propaganda del Tercer Reich, (para ser exactos, de «educación del pueblo y propaganda»), en lo que respecta al cine la propaganda no era su *primum movens*. Lo que realmente quería Goebbels era una industria cinematográfica sólida cuyos productos reunieran nivel artístico y potencial taquillero. Esto era lo más importante; el mensaje también lo era, por supuesto, pero vendría «por añadidura». Goebbels era un fanático del cine de Hollywood y sabía que los americanos introducían su *weltanschauung* a través de sus películas de esmerado acabado técnico e intérpretes de reclamo internacional. Por ello no es extraño comprobar que, al repasar los títulos producidos en Alemania bajo su mandato, aquellos directamente propagandísticos ocupan un porcentaje francamente bajo. En las páginas que siguen vamos a intentar esquematizar los objetivos ideológicos subyacentes en la producción cinematográfica del Tercer Reich a base de crear unos «géneros» que, por supuesto, no tienen un equivalente preciso con los del cine de otros países¹.

2. *Bewegungsfilme*: la conquista del estado

En el año 1933 se estrenan tres películas destinadas a glosar la labor de las SA que, con su agitación callejera e incordio continuo a los comunistas, consiguieron convencer a los alemanes de las bondades del

¹ Para una versión más desarrollada de los conceptos esbozados en este artículo remito al lector a mi libro *El cine de Goebbels* (Barcelona: Ariel, 2000), hasta el momento el único publicado en castellano sobre este tema.

nuevo régimen... aunque fuera a golpe de porra. Nacidas en la euforia de la reciente victoria, estas tres cintas serán los únicos exponentes de un «género» de corta vida: por orden de estreno son *El despertar de una nación* (SA-Mann Brand, dir. Franz Seitz, junio), *El flecha Quex* (título con que se estrenó en 1938 en la España nacionalista *Hitlerjunge Quex*, dir. Hans Steinhoff, setiembre) y *Hans Westmar* (dir. Franz Wenzler, diciembre). Los motivos de que la serie se acabara con el año son: uno, que a Goebbels le molestaba su mensaje excesivamente diáfano; para él, la propaganda no era eso —«los SA deben estar en la calle, no en los cines»—, y dos, que a partir de la escabechina del 30 de junio de 1934 —la célebre «noche de los cuchillos largos» que inmortalizó Visconti en *La caída de los dioses* (*The Damned*, 1969)— Ernst Röhm y sus muchachos fueron borrados tanto de la política como del mundo de los vivos. Por otra parte, tanto el primero como el tercero de estos films eran de calidad muy baja, hasta el punto de que el último tuvo que ser rehecho casi en su totalidad, ya que originalmente se titulaba *Horst Wessel* y era un homenaje a un mártir auténtico de la causa —el autor del himno más representativo del régimen después del *Deutschland über alles*—, para lo que se tuvo que adecentar drásticamente su poco ejemplar biografía.

El flecha Quex es una de las mejores películas rodadas en el periodo 1933-1945. Su argumento está tomado de una novela que era de lectura obligatoria en las escuelas y que a su vez se inspiraba en un personaje real, un muchacho de la Hitlerjugend que fue asesinado por los comunistas a primeros de 1932. Esto no quiere decir que novela y película tengan pretensiones biográficas: el histórico Herbert Norkus se convierte en un simbólico Heini Völker, y sus circunstancias familiares, enfrentado a un padre parado e izquierdista que trata despóticamente a la madre, han sido reestructuradas para dar más fuerza al mensaje. No obstante, en la intriga coexisten dos ambientes que parecen tomados de dos películas distintas: el de los obreros y comunistas se mantiene en el mismo estilo de films de la época anterior como *Hampa* (*Berlin Alexanderplatz*, 1931, dir. Piel Jutzi) o *Kuhle Wampe* (1932), mientras que los intentos renovadores hay que buscarlos en el ambiente de los nazis. Lo curioso es que si el primero tiene vida y verosimilitud, el otro es como el escaparate de una sastrería: los «rojos» serán unos desarrapados y unos alborotadores, pero se mueven con una soltura que no tienen los envarados «chicos Hitler». Si algo refleja esta ambigüedad —latente o deliberada— es la comparación entre dos personajes femeninos: la comunista Gerda es mucho más atractiva que la pánfila *hitlermädchen* Ulla y su condición negativa viene impuesta simplemente

por pertenecer al bando equivocado; un detalle que puede tener una segunda lectura es que para los comunistas se utilizan actores profesionales, mientras que los nazis están encarnados por anónimos miembros de las Juventudes².

En el apartado técnico hay que reconocer que está francamente bien hecha, aunque sigue sin salirse de la dicotomía de ambientes: las escenas «nazis» tienen valor por su contribución a la iconografía del sistema, pero la auténtica tensión cinematográfica está en las escenas «obreras», con momentos logradísimos como el suicidio de la madre o el final con la persecución de Heini, que es digno de un film americano por el montaje y los efectos dramáticos (el autómatas que delata la presencia del héroe). De todos modos, volvemos a insistir, estas dos escenas remiten a productos del periodo anterior, concretamente *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929, dir. Piel Jutzi) y *M, un asesino entre nosotros* (*M, Ein Mörder unter Uns*, 1931, dir. Fritz Lang), lo que convierte a Quex en una obra clave en la historia del cine alemán, en la que la metamorfosis política del país tiene una clara transcripción a la estética filmica.

La «noche de los cuchillos largos» tiene un reflejo subliminal en el film de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), documental sobre el congreso del partido celebrado en Nuremberg en setiembre de 1934. Lo que sería el mayor monumento propagandístico en celuloide del Reich nació debido a que se retiró de circulación otro documental realizado por la misma Riefenstahl el año antes sobre el congreso de 1933, *Sieg des Glaubens* (o sea, «Victoria de la fe») y en el que el jefe de las SA Röhm tenía tanto protagonismo como el mismísimo Führer³. En la nueva versión sólo se daba importancia a Hitler, al que se veía llegar a Nuremberg desde el cielo (sutil simbolismo), se le dejaba perorar a sus anchas ante las enfervorizadas multitudes y, al final, un descoyuntado Rudolf Hess chillaba en plena catarsis: «¡El Partido es Hitler! ¡Hitler es Alemania como Alemania es Hitler! ¡Hitler! Sieg, Heil! Sieg, Heil! Sieg, Heil!».

Gracias al apoyo incondicional de Hitler, Leni Riefenstahl pudo dirigir el documental con la autoridad propia de un general de la Wehr-

² El protagonista está interpretado de forma anónima por un tal Jürgen Ohlsen, que en aquellos momentos era el compañero sentimental de Baldur von Schirach, jefe de las Juventudes y *sponsor* de la película.

³ Esto no se ha podido confirmar hasta hace unos años, cuando se descubrió una copia del primer documental, que se daba por perdido. Vid. el documentadísimo estudio de Martin LOIPERDINGER y David CULBERT «Leni Riefenstahl, the SA, and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933-1934: *Sieg des Glaubens and Triumph des Willens*». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 8, no. 1, 1988.

macht (Goebbels, según el dudoso testimonio de la realizadora, le tenía manía y no le facilitó las cosas): cámaras último modelo situadas en los lugares más rebuscados para conseguir el mejor encuadre, poder para influir en los movimientos de masas e incluso para reconstruir *a posteriori* planos que no habían quedado a su gusto, los mejores técnicos en sonido e imagen y, por supuesto, su talento indiscutible en la moviola, ensamblando todo el ingente material rodado.

3. Todo por el Führer

Un género específicamente nazi es el del culto al jefe, el *Führerprinzip*. Así como en la URSS el culto a Stalin se reflejó en apariciones del personaje encarnado por un actor, en la Alemania nazi nunca se pensó en poner a Hitler como héroe de la pantalla, pero sí se insistió en películas cuyos protagonistas eran también conductores de pueblos, provocando en la mente del espectador un paralelismo con el Führer actual. Los personajes escogidos podían ser históricos o ficticios: en el primer caso el preferido era Federico el Grande. Al rey de Prusia ya se le habían dedicado antes de 1933 varias películas, casi todas con el mismo actor, Otto Gebühr; en la época nazi la más representativa es *El gran rey* (*Der große König*, 1942, dir. Veit Harlan), por supuesto con Gebühr en el papel principal. El guión, centrado en un estrecho margen cronológico, comienza en 1759 con la derrota prusiana en Kunersdorf. Con los austríacos y los rusos a las puertas de Berlín, el Estado Mayor insta a Federico a pedir la paz incondicional, pero el rey, inasequible al desaliento, hace oídos sordos a tan cobardes propuestas y afronta él solo la decisión de continuar la guerra. Gracias a sus dotes estratégicas y fuerza de voluntad, la fortuna se pondrá nuevamente de parte de Prusia, y sus ejércitos derrotarán el año siguiente a los austríacos en Torgau y en 1762 en Schweidnitz.

Aunque un letrado al principio afirme que el rodaje se comenzó en 1940, lo que el film nos explica corresponde realmente al momento del estreno, cuando Estados Unidos ha entrado en guerra y la invasión de la Unión Soviética no ha resultado ser la *Blitzkrieg* que se esperaba. La figura de Federico, «solo ante el peligro», quiere ser un claro reflejo de Hitler ante la situación bélica de 1942, llegando incluso a ofender a los militares, a los que se presenta como unos derrotistas (la Wehrmacht expresó su desagrado por la forma como se presentaba a los generales de Federico). No obstante, el Ministerio de Propaganda dio consignas estrictas a los medios de no expresar de forma definida el paralelismo

entre el gobernante del pasado y el del presente, sobre todo porque «la sensación de derrota que refleja el principio del film no tiene nada que ver con la triunfal campaña actual» (*sic*)⁴.

En los personajes de ficción, el primer elogio del *Führerprinzip* aparece en el mismo 1933 con *Fugitivos (Flüchtlinge)*, obra del tándem Gerhard Menzel (guionista) / Gustav Ucicky (director), que en los siguientes años harán sustanciosas aportaciones a la propaganda nazi. La acción se sitúa en Manchuria en 1928: Arneth, un ex-combatiente alemán de la Gran Guerra, que ha emigrado de su país para servir como soldado de fortuna en China, se convierte en el caudillo providencial que ayudará a un grupo de compatriotas que huyen de la Rusia comunista. Indudablemente resulta un tanto forzada la presencia de esos alemanes en la frontera chino-rusa y todavía más la aparición del bravo Arneth, pero lo que importa para la eficacia del mensaje es especificar que Arneth ha abandonado Alemania porque no puede soportar la prostración moral en que se halla sumida por culpa del gobierno republicano: lo que realmente desea el héroe es morir por algo, y no vivir apoltronado en un sistema ajeno al auténtico espíritu alemán de lucha y sacrificio. La crítica y el gobierno recibieron el film con entusiasmo: en la primera historia del cine alemán publicada bajo el nazismo⁵, el autor afirmaba que *Fugitivos* significa «la aparición del nuevo cine (...) pues exalta el noble ideal del esfuerzo personal y la necesidad de un mando único a cargo de un hombre fuerte (...). Estos alemanes del Volga habrían sido exterminados si el Destino no les hubiera enviado un Führer, ese valiente que ha vuelto la espalda a la Alemania enervada de noviembre, toda lloriqueos, reverencias y peticiones inanes...».

Otra muestra significativa de esta tendencia es *El soberano (Der Herrscher)*, 1937, dir. Veit Harlan), tomada oficialmente de una pieza de Gerhart Hauptmann (estrenada en 1932, con puesta en escena de Max Reinhardt), pero con el título y algunas interpolaciones tomadas de una comedia de Harald Bratt de 1934. Se trata del primer film importante de un realizador que luego alcanzaría dudosa fama con la ya citada *El gran rey* o la antisemita *Jud Süß*, si bien la paternidad debe atribuirse más al protagonista Emil Jannings que a Harlan, ya que la idea partió del actor, en aquel momento una de las máximas estrellas del cine alemán. Jannings da vida a Mathias Clausen, un gran industrial

⁴ Según un informe interno recogido en Erwin Leiser, *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches* (Reinbek, Hamburgo: Rowohlt, 1968), pp. 151-153.

⁵ Oskar Kalbus, *Vom Werden deutschen Filmkunst* (Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst, 1935), vol. II: *Der Tonfilm*, pp. 104-105.

de la cuenca del Ruhr claramente inspirado en Alfred Krupp. A la muerte de su mujer se da cuenta de que la única persona que lo entiende de verdad es su fiel secretaria, pues sus hijos son unos botarates cuya única ambición es poder disfrutar de la riqueza que su padre ha generado en una vida dedicada exclusivamente al trabajo. Cuando sus familiares le reprochan su relación con la secretaria e intentan ponerle un pleito, Clausen toma una decisión drástica: los deshereda y deja la fábrica al Estado, esto es, al pueblo, a los trabajadores que le han sido fieles.

De esta forma, *El soberano* no sólo exalta al jefe sino que también toca otro *leitmotif* del nacionalsocialismo: la comunidad de intereses entre patronos y obreros en una línea que venía de *Metropolis* (no por casualidad, Thea von Harbou era la guionista tanto del film de Lang como del de Harlan). De todas formas, esta armonía interclasista presupone que el bien común es el que dicta el jefe, y de los subordinados sólo se espera obediencia ciega: si el marxismo buscaba la dictadura del proletariado, el nacionalsocialismo prefiere que la dictadura la ejerzan clases más habituadas a mandar. Para los nazis, el jefe es el representante del pueblo porque su innata superioridad intelectual y moral le da una especial capacidad para saber cuáles son las necesidades de la comunidad. Pero en el momento que Clausen deja su cargo, es porque después de él vendrá otro jefe, probablemente más poderoso: al igual que en los films sobre grandes hombres del pasado, también aquí se nos deja pendiente de consecución la obra del protagonista: «Estoy seguro —dice Jannings/Clausen— que entre los trabajadores de esta fábrica saldrá el hombre destinado a seguir mi obra. Es igual que venga de los hornos, del laboratorio o de la sala de proyectos; por mi parte, sólo pienso explicarle las cuatro cosas que el trabajador saliente dice al que le releva, pues el que ha nacido para mandar no tiene que escuchar más que a su propio genio».

4. Amigos... nunca para siempre

En realidad, los nazis no reconocían amigos en ningún país del orbe. Su ideología les llevaba inevitablemente a despreciar a aquellos pobres mortales que no tenían la dicha de pertenecer a la «raza superior», pero en un mundo dispuesto a agruparse en bloques para la guerra había que mostrar cierta simpatía hacia los eventuales aliados. No obstante, las referencias agradables a italianos y japoneses son mínimas. El único ejemplo de acercamiento al elemento oriental del Eje, *Die Tochter des Samurai / Atzarashiki tsuchi* (1937), producido y diri-

gido por un experto en films de montañismo, el *Doktor Arnold Fanck*, es un semidocumental totalmente fallido que sólo demuestra la incapacidad de los alemanes para entender la mentalidad nipona, por mucho que se diga que es tan parecida en muchos aspectos. Hay un ejemplo más interesante relacionado con la Italia fascista, la coproducción *Condottieri* (1937), rodada en doble versión⁶ (en *Die Tochter des Samurai* cada uno hablaba su idioma) con algunos actores comunes, entre ellos el protagonista y director Luis Trenker, musculoso montañero metido a cineasta con cierto éxito.

Aparentemente una aproximación a la figura del «último condottiero», Giovanni de Medici, el de las «bandas negras», pero en la práctica un homenaje a las tropas de asalto fascistas que lucharon contra la adversidad para conseguir la unidad y grandeza de la patria. Para que se entienda el mensaje, los hombres de Giovanni no llevan bandas sino auténticas *camisas negras*, y una vez eliminado su rival Malatesta en Florencia su jefe da la orden de *marchar sobre Roma* al grito de «¡Viva la revolución!». El paralelismo entre pasado y presente tendría su gracia y, sobre todo, su valor propagandístico si el guión no fuera, aparte de infantil, tan increíblemente confuso y destartalado: las peripecias, ya de por sí demasiado simplonas y sin profundidad psicológica o histórica, se amontonan sin sentido de la progresión narrativa ni conexión entre ellas, hasta el punto de que se nos hace imposible entender la conducta del protagonista ni, mucho menos, su trayectoria vital, que por otra parte se presenta sin mucho respeto que digamos hacia la historia «oficial». Si el guión es imposible, la puesta en escena tiene bastantes pretensiones, sobre todo en el aspecto formal, con los cielos nubosos típicos de aquellos films alpinos en los que Trenker era especialista mezclados con despliegues de banderas (a medias entre el Palio de Siena y los desfiles nazis) y atención obsesiva a las estatuas, abuso de encuadres enfáticos, espectaculares escenas de batallas con miles de extras y escenarios naturales de segura fotogenia.

Ante la imposibilidad de encontrar más posibles amigos del Reich, nos queda un país hacia el que los nazis sintieron unos extraños sentimientos de amistad que duraron hasta los últimos días de la guerra,

⁶ Un intento anterior de coproducción germano-italiana, también con doble reparto, fue una iniciativa del autor filofascista Giovacchino Forzano: *Cien días* (versión alemana: *Hundert Tage*, 1935, dir. Franz Wenzel). Estaba sacada de una obra teatral sobre Napoleón del propio Forzano (con la amable colaboración de Mussolini en persona) que a través de la derrota del gran corso enviaba un mensaje exaltador del conductor de pueblos. La versión italiana —no estrenada en España—, firmada por Forzano, se tituló como la obra, *Campo di maggio*.

cuando pensaron que podían hacer causa común con ellos en la lucha contra el comunismo: me refiero, como es lógico, a los Estados Unidos. En esa simpatía quizá latían los recuerdos del ínclito Karl May, que con sus homenajes literarios al indio norteamericano puede considerarse el abuelo de aquel «western alemán» que la industria fílmica de la RFA desarrolló a partir de 1962 con *El tesoro del Lago de la Plata* (*Der Schatz am Silbersee*, dir. Harald Reinl). En 1936 Luis Trenker realizó un film pionero en este sentido, *El emperador de California* (*Der Kaiser von Kalifornien*). Es una biografía de Johan August Suter, un suizo alemán que en 1839 consiguió del gobierno mexicano la concesión de un amplio territorio en California, donde organizó un auténtico imperio basado en la ganadería y el cultivo. Durante la «fiebre del oro» del 48 el territorio fue invadido y saqueado por los buscadores; Suter luchó hasta el último momento contra lo que consideraba un expolio, pero nunca consiguió que se le restituyeran las tierras ni se le reconociera la propiedad. Tal como aparece en el film, la historia de Suter sigue más o menos los hechos conocidos pero con algunos toques coyunturales como el motivo que hace huir de Europa al protagonista, que es imprimir panfletos subversivos a favor de la unificación de Alemania y contra los dictados del Congreso de Viena. Conviene precisar que el guión deja en buen lugar al gobierno de los Estados Unidos, que da la razón al héroe en su pleito, y acaba la historia con unas imágenes de rascacielos e industria que representan la gloriosa herencia de Suter, aunque este final resulte poco coherente con el tono pesimista de la narración. Lo más interesante hoy en día es el esfuerzo de producción en reconstruir el mito del *Far West*, desde una perspectiva impregnada de recuerdos literarios y fílmicos, pero bastante conseguido si exceptuamos algunos detalles menores (todo el diálogo es, por supuesto, en alemán, pero cuando Trenker se dirige a los indios les habla... ¡en inglés!).

Aparte de unos pseudo-westerns —ambientados en Canadá— rodados en 1939 como *Oro en San Francisco* (*Gold in New Frisco*, dir. Paul Verhoeven) y *Canitoga* (*Wasser für Canitoga*, dir. Herbert Selpin), encontramos en el cine alemán de estos años referencias americanas en intrigas desarrolladas en época actual o reciente, sin que ninguna refleje una clara animadversión hacia los tópicos del *American Way of Life*. Un caso especialmente llamativo es el de *El trío de la fortuna*⁷

⁷ Este título quería recordar el de *El trío de la bencina*, un anterior éxito de la UFA con la pareja Harvey-Fritsch, pasando por alto que en la versión francesa estrenada en España el galán era Henri Garat (*Die Drei von der Tankstelle / Le Chemin du Paradis*, 1931, dir. Wilhelm Thiele). De *Glückskinder* también se hizo una versión francófona —*Les Gais lu-*

(*Glückskinder*, 1936, dir. Paul Martin), por su descarada imitación de los códigos narrativos y visuales de la *screwball comedy* hollywoodiana, sólo que con Lilian Harvey y Willi Fritsch en lugar de Katharine Hepburn y Cary Grant o, para ser más exactos, de Claudette Colbert y Clark Gable, ya que la situación clave del film alemán es que Fritsch se casa con Harvey sin conocerla, sólo para salvarla de una situación apurada, y por ello los momentos de intimidad sufren restricciones parecidas a las impuestas por los «muros de Jericó» en la famosa comedia de Frank Capra *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934), que había sido un éxito apoteósico en Berlín a finales de 1935. *El trío de la fortuna* reconstruye con extrema fidelidad el ambiente de Nueva York desde una óptica muy poco nacionalsocialista, que va de la utilización de música *swing* propia de compositores «degenerados» a una descripción del ambiente de los rotativos sensacionalistas que podría estar inspirada por la obra teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur *The Front Page*.

Otros films de ambientación norteamericana son *El sargento Berry* (*Sergeant Berry*, 1939, dir. Herbert Selpin) y *Los tres Codonas* (*Die Drei Codonas*, 1940, dir. Arthur Maria Rabenalt). El primero es una comedia de acción con Hans Albers en el papel de un sargento de la policía de Chicago que debe pasar a México para acabar con un grupo de narcotraficantes. Imitación *sui generis* de los filmes de gánsters, no tiene ningún elemento ofensivo para los Estados Unidos e incluso coincide con Hollywood en representar México como un país pobre y corrompido habitado por ardientes *señoritas* y charros bravucones, donde *der blonde Hans* conquista a las primeras y vapulea a los segundos. En la posguerra pudo ser explotado sin ninguna dificultad. *Los tres Codonas* es una biografía más o menos fantasiosa (aunque el violento final, por truculento que parezca, es auténtico) de un famoso trío de trapezistas de origen mexicano que revolucionaron el concepto de las acrobacias circenses con sus saltos mortales. Puesto en escena con buen pulso, tuvo en su momento muy buena acogida comercial y todavía se deja ver, tanto por su cohesión dramática como por la cuidada recreación del mundo circense de los célebres hermanos Ringling, a los que se presenta de forma caricaturesca y «judaizante» pero sin acritud: cierto que a veces se intuye cierta repulsa al gusto por el sensacionalismo típico de los Estados Unidos, pero sin perderle el respeto al país del espectáculo.

Una visión algo más crítica del *American Way of Life* es la ofrecida por *Sensationsprozeß Casilla* (1939, dir. Eduard von Borsody), cuya in-

rons— con Garat en vez de Fritsch, pero esta vez las circunstancias sociopolíticas hicieron que en España sólo circulara la versión alemana.

triga es por otra parte la aplicada copia de un género tan americano como es el drama judicial. La intriga gira en torno al rapto y posterior asesinato de Binnie Casilla, una estrella infantil del cine, del que se acusa a un tal Peter Roland, de origen alemán (circunstancia que le granjea automáticamente la antipatía del jurado). A base de golpes de efecto, su abogado consigue demostrar que los padrastros de Binnie inyectaban hormonas a la pobre criatura para evitar que creciera y se les acabara el momio, y que el supuesto secuestrador no es sino el padre auténtico de la niña prodigio. El punto culminante es la aparición en la sala de la mismísima Binnie Casilla, lo que provoca la puesta en libertad inmediata de Peter, que puede salir por la puerta grande con su abogado y su hija rescatada. A pesar de contar con elementos suficientes, el film no acaba de ser una invectiva contra los Estados Unidos, y su tono crítico no es mucho más virulento que el de productos americanos contemporáneos que también denuncian aspectos negativos de su país; un detalle significativo al respecto es que no pasó a formar parte del grupo de films prohibidos por los aliados después de la guerra.

En general puede decirse que la visión de los Estados Unidos que ofrece el cine alemán no es especialmente negativa, y además parece denotar una mal disimulada admiración por ciertas peculiaridades de la sociedad americana. Cierto que los ejemplos que hemos presentado son anteriores a la entrada de Estados Unidos en la guerra, pero tampoco después de Pearl Harbor aparece ninguna película específicamente antiamericana⁸, mientras que, a cambio, el cine americano llevaba emitiendo propaganda antinazi desde 1939, si bien de forma esporádica y sin obedecer a una consigna prefijada⁹.

5. ¿«Arios como nosotros» o, simplemente, «la pérfida Albión»?

Hasta el principio de la guerra no aparece en el cine alemán una imagen negativa de los ingleses, a los que los nazis consideraban una especie de «primos lejanos» con nexos raciales más o menos intensos¹⁰.

⁸ *Der unendliche Weg* (1943, dir. Hans Schweikart), homenaje al artífice de la unidad aduanera alemana, Friedrich List, contiene varias citas elogiosas a los Estados Unidos de la primera mitad del siglo XIX, supongo que con miras a una eventual complicidad con los contemporáneos.

⁹ La primera muestra de esta tendencia (estrenada el 28 de abril del 39) es la producción Warner *Confessions of a Nazi Spy*, dirigida por un emigrado, Anatole Litvak.

¹⁰ *Vid.* al respecto el artículo pionero de Helmut REGEL, «Zur Topographie des NS-Films». *Filmkritik* vol. 10, n. 1 (1966), pp. 5-18.

El film más significativo en este sentido es *Caucho* (*Kautschuk*, 1938, dir. Eduard von Borsody), en el que vemos cómo, en 1876, un precursor de James Bond consigue robar en Brasil la semilla de la hévea que permitirá a su país romper el monopolio del caucho. El audaz agente está a punto de ser ejecutado, ya que el gobierno brasileño penaba muy duramente cualquier intento de sacar la semilla del país. Estimable muestra del cine comercial de la época, *Caucho* constituye una decidida y sorprendente exaltación del imperialismo británico. No sólo no se critican los métodos algo rastreros seguidos para dejar sin los ingresos del caucho a los brasileños, sino que a éstos se los presenta de forma claramente peyorativa: el hacendado *Don Alonzo de Ribeira*, principal enemigo de Wickham no sólo por lo de las semillas sino por haberle enajenado los favores de la hija del cónsul inglés, es *ungreaser* machista y tirano. A cambio, el espía «al servicio de Su Graciosa Majestad» es tan valiente como sacrificado: cuando el cónsul le informa de que puede salvar la vida si devuelve las semillas, pone los ojos en blanco y entona un pequeño discurso sobre la repercusión que su trabajo tendrá en la grandeza de Inglaterra.

En 1940 la situación ha cambiado y no hay ningún motivo para expresar simpatía por los ingleses. No obstante, *Corazón de reina* (*Das Herz der Königin*, dir. Carl Froelich), un film sobre María Estuardo que, sólo por eso, ya tenía números para ser un abierto ataque a los valores del Imperio británico en la figura emblemática de la reina Isabel, resulta sorprendentemente ambiguo. Cierto que no se observa la religiosa admiración de que hacen gala películas como *Fire Over England* (1937, dir. William K. Howard) o *The Sea Hawk* (1940, dir. Michael Curtiz), pero tampoco una malevolencia superior a la que muestran la *María Stuart* de Schiller, la *María Stuarda* de Donizetti, o incluso la anterior versión cinematográfica de John Ford (*María Estuardo*, 1936), obras a las que nadie había censurado por antiinglesas. Para ser exactos, el personaje está visto desde una perspectiva irónica y no exenta de matices; sus diálogos evidencian su carácter inflexible y sarcástico — cuando ordena decapitar a un ministro tan petulante como inepto, lo consuela con la siguiente frase: «No os preocupéis, no sufriréis...; una cabeza hueca pesa poco» — y a veces sale la mujer amargada por la falta de cariño, sobre todo al constatar como a su bella rival le sobran los pretendientes¹¹.

¹¹ La clave narrativa de este *Corazón de reina* no es tanto tergiversar la Historia como reducirla a historietas, a una especie de telenovela en la que los hechos se explican de forma tan neblinosa que serían casi indescifrables para el espectador si no se esquematizaran se-

El mensaje antibritánico se hará más agresivo en aquellos films que tocan una de las fibras sensibles de la derecha alemana: el odio hacia la Inglaterra victoriana que hizo todo lo posible por que el Reich de Bismarck no pudiera consolidar en África un esbozo de imperio: según la historiografía patrioter más tradicional, los esforzados colonizadores alemanes intentaban hacerse con un rinconcito del inmenso continente negro, pero sus legítimos intentos eran siempre frustrados por codiciosos y traicioneros agentes ingleses. En 1941 aparecen dos films destinados a glosar este resentimiento: *Carl Peters* (dir. Herbert Selpin) y *Ohm Krüger* (dir. Hans Steinhoff).

Carl Peters pretende ser una biografía de uno de esos grandes colonizadores alemanes del siglo XIX que lucharon por dar a su patria el espacio vital que en Europa le faltaba contra las insidiosas maquinaciones del enemigo exterior —los británicos— e interior —los judíos socialdemócratas—. Como es de esperar, la realidad histórica del personaje ha sido adaptada a las necesidades de la propaganda, y de este modo el que no era más que un aventurero sin demasiados escrúpulos aparece (personificado por el muy popular Hans Albers) como un auténtico patriota y bondadoso protector de los nativos. A pesar de las intrigas de un político judío consigue ser nombrado Comisario del Reich en África Oriental, pero acusado de maltratar a los nativos tiene que volver a Berlín para dar explicaciones. El hecho histórico es cierto, pero en la película aparece convenientemente embellecido: Peters se ve obligado a ejecutar a dos negros que habían matado a un amigo suyo, pero queda claro que lo hace para frenar una rebelión y que los instigadores de todo son los ingleses. En el Reichstag, los políticos socialdemócratas, vendidos a los intereses extranjeros, lo desacreditan y fuerzan su dimisión.

De este modo, *Carl Peters* mata dos pájaros de un tiro: los odiados políticos de la República de Weimar (extrapolados a un época anterior pero fácilmente reconocibles) por un lado, y los británicos por otro. La frustración colonial alemana queda reflejada en un explícito monólogo del protagonista: «En el reparto del mundo que empezó en el siglo XV, Alemania no ha recibido nunca nada (...). Si nuestra nación quiere obtener algo ha de ser gracias a hombres de acción que no se amedrenten cada vez que los ingleses levanten una ceja». Lo malo es que la dispersión del mensaje no contribuye a hacer digerible un film ya de por sí mal escrito y peor dirigido, que no tuvo una gran acogida popular. Es-

gún la pauta ya conocida de los anteriores films de la protagonista, Zarah Leander, todos melodramas de mujeres que sufren por los pecados de los demás.

trenada sólo un mes después de *Carl Peters*, *Ohm Krüger* tiene muchos más méritos, tanto cinematográficos como propagandísticos, y conduce el mensaje antibritánico de forma más directa y eficaz.

Tampoco *Ohm Krüger* manifiesta una gran fidelidad a los hechos históricos, pero la desfachatez con que lo hace resulta de una sorprendente modernidad. Véase, si no, lo que dice el entonces jefe de producción de la Tobis, Ewald von Demandowski en el folleto editado para la distribución en Francia: «Un film histórico no es un museo. Sólo el nombre de los personajes es histórico; las ideas son actuales (...) El cine histórico es espejo del pasado, protección para el presente y guía para el futuro»¹²; es difícil encontrar unas afirmaciones más programáticas. La idea para la película vino del actor Emil Jannings, que debió leer en las páginas de *Mein Kampf* la impresión que le había causado al pequeño Hitler la lucha de los bóers contra el Imperio Británico y pensó que el papel de Paulus Krüger, el caudillo del Transvaal de origen alemán al que sus compatriotas llamaban cariñosamente «tío» Krüger, venía que ni pintado para su lucimiento. El Estado apoyó con todos sus recursos el proyecto, que resultó una auténtica superproducción; aunque la responsabilidad artística recayó en Steinhoff, uno de los mejores directores del régimen, se organizaron dos equipos de refuerzo a las órdenes de profesionales tan competentes como Herbert Maisch y Karl Anton.

Tal como se reconstruye en el film, la guerra de los bóers es un episodio vergonzoso de la Historia Contemporánea, en el que los honrados y laboriosos colonos holandeses son expoliados y masacrados por los británicos, que no son más que una banda de ladrones, estafadores y asesinos entre los que no se salva nadie: Joseph Chamberlain, Secretario de Estado para las Colonias, es un dandy cínico y amanerado, Cecil Rhodes un salteador de caminos, la Reina Victoria una vieja borracha, Kitchener un carnicero, y hasta aparece un oficial gordinflón y viscoso que es un remedo de Churchill (aunque no se le menciona por el nombre). De todo el contundente aparato propagandístico, lo que más destaca en la actualidad es la forma como atribuye a los ingleses de 1900 las mismas atrocidades que los alemanes estaban cometiendo en 1941 pero que, evidentemente, no reconocían como propias: hay un momento en que Kitchener declara la «guerra total» anticipándose al discurso de Goebbels del 18 de febrero de 1943; a los bóers no se les concede categoría militar y son tratados como «bandidos», igual que a los partisanos de los países ocupados; la soldadesca británica se ceba en la po-

¹² «Le film historique et nous». Texto incluido en el folleto promocional *Ohm Krüger. Un film d'Emil Jannings de la Tobis* (París: Tobis, 1941).

blación civil, hacinando a mujeres y niños en campos de concentración donde se les deja morir de hambre, donde el supuesto Churchill le pega dos tiros a una de las mujeres que se quejaba de los malos tratos y el hijo de Krüger, Jan, es ahorcado públicamente ante los ojos de su mujer, en una sucesión de estampas que podrían estar «tomadas del natural» de cualquier campo de exterminio nazi. La precisión de la puesta en escena y las impecables composiciones de todo el reparto casi consiguen que tal acumulación de tremendismos acabe por encojer el ánimo del espectador más indiferente, en un intento bastante conseguido de que todos coreen la última frase de Jan Krüger, «¡Maldita sea Inglaterra!»¹³.

Una variante del mismo tema es la lucha contra la opresión británica en Irlanda, si bien aquí la motivación de los nazis no es tanto la expansión territorial como una supuesta complicidad de los irlandeses contra el enemigo común; si consideramos que los métodos terroristas del IRA no dejaban de tener cierto parecido con los que los SA habían empleado en los tiempos de la lucha por el poder, no será difícil entender esta simpatía y esta pretensión de solidaridad. Los dos ejemplos más destacados son *El zorro de Glenarvon* (*Der Fuchs von Glenarvon*, 1940) y *Mein Leben für Irland* (1941), ambos dirigidos por Max W. Kimmich, oscuro cineasta cuyo único mérito reconocido era ser cuñado de Goebbels. La primera es una especie de *thriller* en el que miembros de la resistencia antibritánica tienen que desenmascarar un traidor, el «zorro» ese del título, que denuncia sus planes a las fuerzas de ocupación. La otra está ambientada en uno de esos colegios de severa disciplina inglesa, ridiculizada de una forma que recuerda algunos productos del *free cinema* de los años sesenta (aunque sin ningún sentido del humor, por supuesto). Al igual que ocurre en la cinta anterior, las tropas de ocupación se imponen por la crueldad y la traición, por lo que la actitud más caritativa ante estos matarifes es el tiro en la nuca, como hace el viejo bedel del colegio ante su antiguo oficial (ahora jefe de la

¹³ En su estudio clásico *Le Cinéma nazi* (París: Eric LOSFELD, 1972), Pierre Courtade y François Cadars señalan que el planteamiento tan radical de *Ohm Krüger* debió plantear problemas en las exhibiciones en países ocupados, donde gran parte del público podía reconocer en los ingleses de la pantalla los métodos de los alemanes de la realidad (pp. 84-85). Algo parecido ocurría con los de ambientación irlandesa que comentamos a continuación, cuyo regusto «separatista» podía ser interpretado de formas no siempre ortodoxas: en España, por ejemplo, la censura autorizó en 1943 *El zorro de Glenarvon*, pero un año más tarde se prohibió su exhibición en el País Vasco y Cataluña (Teodoro GONZÁLEZ BALLESTEROS, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid: Universidad Complutense, 1981, p. 223. *Mein Leben für Irland* no llegó a estrenarse.

policía) que le dejó tirado en el campo de batalla y se adjudicó la medalla que le correspondía a él. En su breve carrera como realizador, el tal Kimmich demostró tener una auténtica fijación con los ingleses, pues su tercera y última película, *Germanin* (1943), era más de lo mismo: los agentes de la Reina Victoria saboteando traicioneramente la filantrópica cruzada de los laboratorios Bayer contra las enfermedades tropicales y, de paso, las aspiraciones coloniales germanas en el continente negro.

6. El enemigo de la civilización occidental

El 22 de marzo de 1933 se creó el Departamento de Higiene Racial, tras lo cual comenzó el boicot a todas las empresas gestionadas por judíos. En el mundo del cine la UFA dio el primer paso ese mismo mes, despidiendo a todos sus empleados no arios, y el 30 de junio se prohibió oficialmente a los judíos trabajar en la industria. No obstante, en los primeros tiempos hubo un amago de tolerancia, ya que a algunos personajes se les ofreció, en vista de su popularidad, la posibilidad de ser nombrados «arios de honor». La maniobra, como es lógico, no tuvo mucho éxito; uno de los pocos que «picó» fue Reinhold Schünzel, director de comedias de gran impacto comercial —por ejemplo, las coproducciones con Francia *Viktor und Viktoria* (1933) y *Amphytrion* (1935)¹⁴—, que por comodidad, vanidad o simple inconsciencia creyó que las autoridades del nuevo régimen le perdonarían su condición racial y en 1937 se vio obligado a emigrar también a Estados Unidos, donde tuvo que sufrir el rechazo y el desprecio de aquellos expatriados que ya habían clarificado su postura en 1933. También se emitieron dispensas en determinados casos de matrimonios mixtos, pero no todos tuvieron un final feliz: el más conocido es el del actor Joachim Gottschalk, quien tras haber sido informado de que su mujer y su hijo tenían que ser deportados, les dio muerte y después se suicidó, el 7 de noviembre de 1941.

Teniendo en cuenta la importancia que los nazis daban al cine como arma de propaganda, no es extraño que sirviera para reflejar el antisemitismo del régimen. De todos modos, esta tendencia siguió un poco la evolución política global, ya que entre la toma de poder y la *Kristallnacht* (noviembre del 38) no se produce ninguna película abiertamente

¹⁴ En España se estrenaron las versiones francesas, con diferentes repartos: *Georges et Georgette* con el título *Él ...es ella* y *Les Dieux s'amuse* como *Los dioses se divierten*.

antisemita. Durante estos primeros años de consolidación se prefirió «guardar las apariencias» de cara al exterior y disimular un poco los aspectos más desagradables del ideario nazi, pero esto no quiere decir que ese gran cinéfilo que era el Dr. Goebbels no estuviera deseando dar forma fílmica a su odio por los judíos, que aparte de ser los principales enemigos de la civilización occidental eran —y esto es lo que más rabia le daba— los que controlaban el negocio cinematográfico en todo el mundo: de Alemania se les había podido expulsar, pero en Hollywood seguían siendo los amos.

Aunque no es hasta las primeras agresiones físicas a judíos (en la noche de los cristales rotos hubo 91 muertos) que empiezan a tomar cuerpo los primeros proyectos fílmicos decididamente antisemitas, durante los años anteriores ya había una inequívoca preocupación del gobierno en este sentido. El 4 de febrero de 1935 se inauguró el *Reichsfilmmarchiv*, una filmoteca dedicada a coleccionar títulos significativos del cine nacional y del extranjero, especialmente americano, con un especial énfasis en todo lo relacionado con el judaísmo. Los fondos de este archivo fueron utilizados en la exposición *Der ewige Jude*, inaugurada en Munich el 8 de noviembre de 1937, cuya finalidad era mostrar cómo la perversa penetración judía en todos los sectores de la sociedad amenazaba con destruir los valores de Occidente. Además de exponer cuadros estadísticos, mapas, imágenes de la vida en los ghettos y de judíos famosos, obras de «arte degenerado»¹⁵, relación de los judíos con el comunismo, etc., la muestra del Deutsches Museum incluía también proyecciones de fragmentos de películas, que posteriormente fueron integrados en el documental *Juden ohne Maske* (1937, dir. Walter Bötticher). En lo que se refiere a productos de ficción, muchas de las escenas seleccionadas mostraban a actores judíos de los tiempos de Weimar (Peter Lorre, Fritz Kortner) en planos que desfiguraban sus rasgos y les hacía parecer ejemplos vivientes de la condición infrahumana a que estaba adscrita su raza, pero también había espacio para el cine americano, que al cabo no era sino un feudo hebreo. Entre los títulos provenientes de Hollywood estaba *La casa de Rothschild* (*The House of Rothschild*, 1934, dir. Alfred Werker), uno de los favoritos de Goebbels, ya que para él reflejaba mejor que ningún otro el dominio de los hijos de Israel sobre la economía mundial.

Lo que en realidad refleja este film es, por un lado, el talento histriónico del actor George Arliss, y por otro, las nuevas orientaciones de

¹⁵ En julio se había presentado, también en Munich (en la recién inaugurada *Haus der deutschen Kunst*), la exposición monográfica sobre «arte degenerado», *Entartete Kunst*.

Hollywood, que a raíz de la eclosión del *New Deal* cambiaba los films de gánsters y los devaneos procaces de Mae West por unos mensajes más conservadores, entre los que encajaba perfectamente la exaltación de la banca. Aunque el film americano no ocultaba el origen racial de los Rothschild y se permitía algunas bromas sobre ello, su intención primordial era mostrar la asimilación de estos judíos a la sociedad que los acoge; como es lógico, Goebbels hizo una lectura perfectamente antisemita y pensó que se podía mejorar el resultado, tanto artística como políticamente. Por ello, la primera superproducción sobre el peligro judío fue una remodelación de la historia de los Rothschild: *Die Rothschilds*, subtitulada *Aktien auf Waterloo* (1940, dir. Erich Waschneck). Su argumento estaba inspirado de una obra teatral de Eberhard Wolfgang Möller estrenada en 1934, *Rothschild siegt bei Waterloo*, cuya tesis es la que viene en el título, es decir, que los auténticos vencedores de Waterloo fueron los Rothschild. ¿Cómo? Muy sencillo: a través de las conexiones subterráneas propias de la raza, el Rothschild de Londres, Nathan, es el primero en enterarse de que Napoleón ha sido derrotado. Antes de que la noticia sea del dominio público, siembra el terror en la Bolsa propagando el rumor de que el ejército de Wellington ha sido deshecho por el corso, lo cual le permite acumular en poco tiempo una inmensa fortuna. En su intento por denigrar a los judíos, el film nazi incurre en improcedentes deferencias a los ingleses, que nos los presenta tan víctimas de las trapacerías judaicas como cualquier ario: varias escenas muestran cómo la alta sociedad británica desprecia y rechaza a los rastreros Rothschild, y los únicos personajes positivos son una joven pareja aristocrática. Para evitar este confusionismo, el film acaba diciendo: «En estos momentos los últimos descendientes de los Rothschild han abandonado Europa. Pero la lucha contra sus cómplices, los plutócratas británicos, continúa».

El film sobre los Rothschild no fue lo que se dice un *hit* en taquilla, pues la ya áspera propaganda estaba poco aliviada por un guión espeso y una puesta en escena mazacote y teatral. Muy distinta fue la acogida al siguiente esfuerzo antisemita, estrenado también en 1940, el célebre *Jud Süß* (dir. Veit Harlan), ya que batió récords de taquilla en el Reich y países satélites¹⁶. Esta película, que fue personalmente supervisada por Goebbels desde el primer borrador de guión hasta el momento del estreno, fue presentada como una fidedigna reconstrucción histórica so-

¹⁶ En España no tuvo distribución comercial, como casi todos los films más propagandísticos del III Reich, aunque se exhibió en pases semiprivados. Vid. Rafael DE ESPAÑA, «Antisemitismo en el cine español». *Film-Historia* vol. I, n.º 2 (1991), pp. 89-102.

bre un personaje real, Süß Oppenheimer, nacido de las relaciones extramatrimoniales de un aristócrata alemán con la hija de un cantor, que entre 1733 y 1737 administró las finanzas del duque de Württemberg de una manera que acabó por ponerle en contra los nobles locales, que a la muerte del duque consiguieron que fuera juzgado por malversación y condenado a la pena capital. En 1925 se publicó una novela de Lion Feuchtwanger que hacía un retrato favorable del personaje, presentándolo más como un chivo expiatorio que como un ambicioso sin escrúpulos, y de la que se hizo una adaptación cinematográfica en Inglaterra en 1934, con el título *Jew Süss* (dir. Lothar Mendes) y protagonizada por Conrad Veidt. La cinta nazi prescindió de interpretaciones prosemíticas y presentó a Süß como el típico judío intrigante que se aprovecha de la debilidad de carácter del duque para mangonear en el país y permitir que sea literalmente saqueado por sus correligionarios. Aunque el guión hace un prolijo inventario de todas las maldades de los judíos, se guarda un golpe de efecto como *deus ex machina*, a saber: la violación de la virginal hija de un concejal, que no pudiendo soportar la humillación se suicida. Ante esta suprema infamia, y coincidiendo con la muerte del duque por una apoplejía, los buenos alemanes se rebelan contra la judería, ejecutan a Süß en la plaza mayor de Stuttgart y promulgan unas drásticas leyes de «limpieza étnica».

Satisfecho con la repercusión popular de este film, Goebbels quiso completar el ciclo antisemita con una aproximación contemporánea y veraz, que pusiera de relieve la realidad del peligro judío. El resultado fue *Der ewige Jude*, un film documental que llevaba el mismo título que aquella exposición de 1937 y de la que era una clara derivación, igual que el antes citado *Juden ohne Maske*. Al presentarse como un documento, como un reportaje tomado de la vida real, el potencial propagandístico de este film es muy superior al de los anteriores: presentación de judíos famosos que aparecen, claro está, asociados a conductas reprobables (de Einstein a Chaplin pasando por casi todos los políticos de la República de Weimar); fragmentos de películas sacados de su contexto, como la ya citada *House of Rothschild*; planos de agresiva simbología como los de las ratas de alcantarilla y los encadenados que empalman la auténtica cara de los judíos con la que muestran en la sociedad «civilizada» (sin barba, trenzas, kipa ni caftán) y, como clímax de repugnancia, la filmación sin truco de un auténtico ritual de carnicería kosher (*shehitah*), en la que el matarife desangra una ternera. Por su innegable crudeza, esta escena encontró oposición en algunos medios, por lo que se decidió hacer una versión especial sin ella a fin de que pudiera ser vista por mujeres y niños; de esta manera, en el UFA-Palast am Zoo se hacían dos sesiones: a las 4 la

versión *light* y a las 6.30 la íntegra. A pesar del esfuerzo promocional, la reacción del público fue muy poco entusiasta, por no decir totalmente negativa, y se tuvo que reducir su explotación a circuitos no comerciales; *Der ewige Jude* fue, sin duda, uno de los grandes fracasos de la propaganda nazi y puso fin a la producción de películas antisemitas¹⁷.

7. El peligro rojo

Radicalmente anticomunista, el régimen nazi aprovechó desde el primer momento la menor ocasión para desprestigiar a sus antiguos contrincantes de luchas callejeras: en los primeros films propagandísticos, que exaltaban la labor semiclandestina de los camisas pardas contra la odiada democracia de Weimar, los comunistas eran las fuerzas de choque de la anti-Alemania, los asesinos del histórico Horst Wessel — que antes hemos visto bajo seudónimo en uno de los escasos film «escuadristas» — y del ficticio *Hitlerjunge Quex*. Pero en estos casos los comunistas eran alemanes, o sea, el enemigo en la propia casa, unos renegados a los que algunas veces podía llegar la luz de la verdad, como le ocurría al padre de Quex y al del SA Brand (éste socialdemócrata, valga la aclaración) o a los obreros anónimos que en un plano simbólico final de *Hans Westmar* convierten sus puños cerrados en un saludo fascista. Los auténticos soviéticos aparecerán un poco más tarde, en *Lucha contra la muerte roja (Friesennot, 1935, dir. Peter Hagen)* y en *El acorazado Sebastopol (Weiße Sklaven, también conocida como Panzerkreuzer Sewastopol, 1936, dir. Karl Anton)*. El título original de la primera se refiere a los sufrimientos de un grupo de población de origen alemán en suelo ruso, los frisonos, su posterior liberación del yugo comunista y su laboriosa peregrinación hasta el reencuentro con la patria. La segunda es básicamente una intriga de aventuras (sin ninguna conexión, a pesar del título, con el *Potemkin* soviético) ambientada en plena revolución de 1917 y que ofrece un variado muestrario de malvados rojos a cual más estrafalario, desde luego mucho más atractivos cinematográficamente que los sufridos pero aburridos blancos.

Aparte de dejar de piedra a los disciplinados militantes comunistas de todo el mundo, la firma del pacto de no agresión germano-soviético el 23 de agosto de 1939 tuvo una repercusión importante en las cinema-

¹⁷ Stig HORNSHØJ-MØLLER, David CULBERT. «*Der ewige Jude (1940): Joseph Goebbels' unequalled monument to anti-Semitism*». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 12, n. 1 (1992), pp. 41-67.

tografías de ambos países: la suspensión de películas que atacaran al contrario. Los rusos retiraron de cartel títulos de 1938 como *Alexander Nevski* (dir. Eisenstein), *Professor Mamlok* (dir. Adolf Minkin y Herbert Rappaport) o *Sem'ya Oppenheim* (dir. Grigori Roshal) y los alemanes hicieron lo propio con *Lucha contra la muerte roja* y *El acorazado Sebastopol*. Aunque ya hemos dicho que el cine alemán no hizo ningún elogio del estado soviético, hubo un sucedáneo de homenaje a la «Rusia eterna» con *Noche embrujada* (*Es war eine rauschende Ballnacht*, 1939, dir. Carl Froelich), aproximación sentimental y desvirtuada a la vida de Chaikovski, y *Dunia la novia eterna* (*Der Postmeister*, 1940), adaptación de Puschkin dirigida por Gustav Ucicky según guión de Gerhard Menzel que resultó un soberbio y conmovedor melodrama en el cual ni el crítico más predispuerto encontraría un mensaje político. La producción de estos films ilustra sobre la posición del cine nazi con respecto a la nueva situación política: incapaz de elogiar a la URSS, le ofrece cierta *neutralidad*, por lo menos mientras tal situación se mantenga.

Como es sabido, eso no duró mucho: después de junio de 1941 se recuperan los viejos films anticomunistas (*Friesennot* reaparece con el título *Dorf im roten Sturm*) y se producen nuevos como el espectacular *¡Terror! ¡G.P.U.! (GPU)*, 1942, dir. Karl Ritter). Estrenado en pleno apogeo de la campaña de Rusia se presentaba, a pesar de su claro carácter de ficción, como poco menos que un documental sobre las actividades demoníacas de la policía política soviética, esa GPU cuyas siglas correspondían, si tenemos que hacer caso al leterero que abre el film, a *Grauen* («horror»), *Panik* («pánico») y *Untergang* («destrucción»). Si para algo sirve esta entrada es para comprobar que la imaginación de los guionistas era muy superior a sus conocimientos, pues en 1939, año en que se desarrolla la intriga del film, la GPU ya no existía como tal: sus atribuciones habían sido trasladadas al NKVD en 1934 y su ex-jefe Iagoda ejecutado en 1938. En realidad, los guionistas se muestran ajenos a cualquier puntillo historicista y elaboran una trama tan complicada e incoherente, con acumulación de efectismos y continuos saltos de lugar (varias escenas se rodaron en exteriores naturales en París), que acaba por marear y desinteresar al espectador. Todo el film es un crescendo de persecuciones, violencias y salidas de tono cuya única motivación es denunciar la labor criminal de las organizaciones comunistas, desde Moscú a París pasando por Kaunas, Riga, Gotemburgo y Rotterdam. Los agentes de la GPU son una especie de gánsters que obran a su antojo en todas partes, secuestran y asesinan sin que nadie les diga nada y sus infiltrados entre la clase obrera occidental organizan huelgas y sabotajes para desestabilizar la economía

del mundo libre. Los autores construyen todo el film en función del mensaje que les interesa comunicar, ajenos a cualquier sutileza, a la eventual inteligencia del espectador y al hecho de que la caracterización de esos siniestros matones con sus abrigos de cuero es la misma que en Hollywood adjudicaban entonces a la Gestapo y que servirá para ulteriores esfuerzos antinazis.

8. Los culpables de todo: los polacos

La inesperada amistad entre los regímenes nazi y soviético tenía unas finalidades totalmente pragmáticas que podían resumirse en dos puntos: retrasar la guerra y repartirse Polonia. Aunque no se llegó a realizar ninguna película de exaltación del contrario, de la segunda premisa surgió una serie de filmes unificados por su voluntad de desprestigiar a los pobres polacos, que encima de ver su territorio invadido por el Este y por el Oeste tenían que pasar por los agresores, los auténticos culpables de la situación. De los soviéticos destacó especialmente la contribución de una gloria del mudo, Alexandr Dovzenko, que quizá por su condición de ucraniano se sintió más motivado y realizó un film de ficción ambientado en 1918, *Chors* (1939), y un documental de ambiente contemporáneo sobre la reunificación de la Ucrania soviética con la polaca, *Osvobozdenje* (trad. lit.: «La liberación», 1940). Ambos dan una imagen auténticamente venenosa de los polacos, tan orgullosos, prepotentes y belicistas como los mismos nazis (para ser exactos, a los alemanes apenas se les menciona).

Los nazis echaron leña al fuego antipolaco con *Feinde* (1940, dir. Victor Tourjansky) y *Heimkehr* (1941, dir. Gustav Ucicky), que tienen una finalidad didáctica: explicar el porqué del ataque a Polonia. La intriga del primero es prácticamente un refrito de *Fugitivos*, con la diferencia de que aquí los alemanes huyen de la brutalidad polaca en vez de la soviética (para el caso es lo mismo, pues todos son razas inferiores). Lo que se intenta demostrar es que la situación de los pobres alemanes que vivían en Polonia era sencillamente insostenible y no había más remedio que ayudar a esos compatriotas que, según informa el letrero inicial, «habían sido privados de derechos, expropiados, esclavizados y aterrorizados por los polacos con el consentimiento de los británicos; (...) decenas de miles de alemanes fueron deportados en condiciones deplorables y 60.000 fueron brutalmente asesinados».

Aunque *Feinde* no se abstiene lo más mínimo de presentar polacos sucios, borrachos y crueles, su iconografía resulta anodina comparada

con *Heimkehr*, una delirante apoteosis del sufrimiento alemán y del salvajismo polaco a cargo del ya conocido tándem Menzel-Ucicky. La acción comienza en marzo de 1939. En un pueblo cercano a la frontera, la movilización general ha despertado los sentimientos antialemanes del populacho, que destroza la escuela de la comunidad germana y quema los libros. El doctor Thomas y su hija Maria, la maestra, van a protestar al alcalde, pero no les hace el menor caso; en un cine, unos fanáticos agreden al novio de Maria por no haber querido cantar el himno nacional y a resultas de los golpes muere horas después (en el hospital se niegan a atenderlo); unos pilletes agreden al doctor y lo dejan ciego; un polaco de rasgos escasamente humanos descubre que una muchacha alemana lleva un colgante con la cruz gamada bajo la blusa y acto seguido es lapidada... De atrocidad en atrocidad llegamos por fin al primero de setiembre: cuando la sufrida colonia alemana se reúne para oír por la radio el discurso del Führer en el que declara la guerra, son apresados por la policía y encerrados en condiciones inhumanas en una siniestra mazmorra en espera de ser fusilados al alba, sin distinción de sexo ni edad. La oportuna llegada de la Wehrmacht frustrará tan sanguinarios propósitos y los alemanes recuperarán su *Vaterland*.

9. Revuefilme: la conquista de la taquilla

Desde su primer discurso a la gente del cine, el 28 de marzo de 1933, Goebbels había dejado claro que su modelo a imitar era Hollywood. Una de sus películas favoritas era la primera versión MGM de *Ana Karenina* (*Love*, 1928, dir. Clarence Brown), y en esta devoción jugaba un papel importante su estrella principal, Greta Garbo. Pero, desgraciadamente para él, *la Divina* hizo caso omiso a sus insinuaciones; también lo intentó con Marlene Dietrich, apelando en este caso a aquello de «la voz de la sangre», pero tampoco consiguió nada: por muy alemana que fuera, la Dietrich estaba sólidamente instalada en el *show business* americano y no veía ninguna ventaja en retornar a la patria. Como el Dr. Goebbels tenía alma de productor de Hollywood, decidió descubrir por su cuenta un nuevo talento, y lo encontró en otra sueca, que si no tenía los rasgos inimitables de la Garbo, a cambio cantaba casi tan bien como la Dietrich: Zarah Leander¹⁸. Se había ganado cierta fama como actriz de revista y en 1936 había debutado en el cine

¹⁸ Los servicios de propaganda cinematográfica vigilaban estrechamente que el nombre no fuera escrito *Sarah*, para evitar connotaciones hebraicas.

en Viena, precisamente con un *revuefilm* de limitadas ambiciones, *Noche de estreno* (*Premiere*, dir. Geza von Bolvary).

Al año siguiente rodó en Berlín *La golondrina cautiva* (*Zu neuen Ufern*), bajo la dirección del que luego triunfaría en Hollywood como Douglas Sirk y que entonces firmaba Detlef Sierck. Se trata de un melodrama de ambientación victoriana, levemente antibritánico, en el que la Leander es una cantante de éxito que carga con los delitos cometidos por su amante, un *lord* vano y disoluto, y es deportada a una prisión en Australia, de la que sólo puede salir al casarse con un colono. El matrimonio, al principio de circunstancias, acabará felizmente consolidado a pesar de las arteras mañas del aristócrata, también trasplantado al Quinto Continente huyendo de sus acreedores. Con este film, de gran éxito comercial, la actriz impuso entre el público la imagen que repetiría contumazmente en la decena de títulos que interpretó en el Reich: la mujer de mundo, aparentemente frívola y «pecadora», pero que carga en silencio con las culpas ajenas y debe sacrificar lo que más quiere —era frecuente verla obligada a abandonar a un hijo, por ejemplo— por los caprichos del Destino¹⁹.

El film de mayor significación política de los interpretados por Zarah Leander —y uno de los mejores ejemplos del cine de propaganda nazi— es *El gran amor* (*Die große Liebe*, 1942, dir. Rolf Hansen), que tiene la infrecuente peculiaridad de estar ambientada en época estrictamente contemporánea y aludir a las circunstancias bélicas. La historia es la siguiente: en un permiso de 24 horas, un teniente de la Luftwaffe pasa la noche con la estrella de la revista Hanna Holberg (Leander, por supuesto). A la mañana siguiente el piloto desaparece, llamado por el deber, y Hanna no vuelve a verlo hasta pasadas varias semanas. La reunión es igual de fugaz, pero esta vez el galán aclara su situación, ya que Hanna lo conoció vestido de civil. Tras varios encuentros deciden casarse, pero el día antes de la boda el teniente es llamado para una misión secreta, que después resulta ser la invasión de la URSS. A pesar de los obstáculos, el amor de la cantante no disminuye lo más mínimo: cuando se entera de que el piloto ha sido herido, abandona sus contratos para dedicarse a él en exclusiva, aunque tenga que pasar sola muchas horas esperando el triunfo final de las armas del Reich.

En la línea filo-hollywoodiana de la que Goebbels era tan devoto, *El gran amor* consigue hacer tomar conciencia al espectador de la situación actual a través de una fachada comercial de comedia romántica.

¹⁹ En la posguerra Zarah Leander se convirtió en un icono *gay* y favorita de los espectadores de travestidos.

Llama la atención cómo se habla sin el menor apuro de las incidencias bélicas —los bombardeos, el racionamiento, las parejas separadas quién sabe si para siempre, la ocupación de países extranjeros—, pero esta tranquilidad tiene su explicación en el panorama optimista que la guerra tenía todavía para el Reich: nótese que todas estas referencias a la realidad cotidiana desaparecerán en los films rodados después de Stalingrado. En 1945 la película fue prohibida por los aliados, pero en 1960 volvió a explotarse con algunos retoques, entre ellos el añadido de un letrero inicial que justificaba la ambientación bélica y la supresión de la escena en que Hanna canta para las tropas de ocupación en París, entre las que se veían algunos uniformes con el emblema de las SS.

La estrella indiscutida de los *revuefilme*, no obstante, no sería Leander sino Marika Röck, una pelirroja de origen húngaro que estaba casada con el veterano realizador Georg Jacoby. De un flagrante apoliticismo, las brillantes comedias de la Röck —entre las que se cuenta la primera película en color de la UFA, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941, dir. Jacoby)— no eran especialmente apreciadas por Goebbels pero las fomentaba por su valor como entretenimiento y evasión, sobre todo cuando la victoria militar se iba haciendo cada vez más lejana. Un ejemplo de esto es el último esfuerzo del equipo Röck-Jacoby en tiempos de guerra, *La mujer de mis sueños* (*Frau meiner Träume*), estrenada en agosto de 1944. Tras los aplausos de su actuación en la revista *Die Frau ohne Herz*, «la mujer sin corazón», la vedette Julia se ha propuesto abandonar la escena, pero como su empresario no se lo permite, decide darse a la fuga. Vestida sólo con una combinación y un abrigo de zorro plateado se encuentra en plena montaña, donde pide asilo en la cabaña de unos ingenieros que trabajan en la vía férrea. Uno de ellos se enamora de Julia pensando que, a pesar de su fachada algo descocada, puede ser «la mujer de sus sueños»: fiel, hacendosa, buena cocinera; al enterarse de quién es se siente engañado y la rechaza, por lo que Julia vuelve al teatro. Tras asistir a la revista que interpreta Julia, titulada precisamente «La mujer de mis sueños», el ingeniero comprende su error y se declara.

Como puede verse, la anécdota es insignificante, una cansina sucesión de *quiproquos* entre la pareja protagonista que parece una burda caricatura de situaciones similares del cine de Hollywood, pero si la tomamos como lo que es, un intermedio hablado entre dos actos de una revista, puede verse con mayor tolerancia. *La mujer de mis sueños* es el último gran esfuerzo de Goebbels en el campo del *Revuefilm*, destinado ciertamente a hacer soñar a una retaguardia que veía como sus casas caían bajo las bombas enemigas y a unos soldados que no hacían más

que retroceder en todos los frentes: los números musicales tienen una opulencia que ya no se verá más, con un auténtico derroche de decorados, efectos fotográficos e incluso pinceladas de ingenuo erotismo²⁰. No obstante, si la intención era batir el cine americano con sus propias armas, esto no se acabó de conseguir, pues a pesar de la amplitud de medios no había ningún Busby Berkeley o Fred Astaire que diera consistencia a la estereotipada coreografía; a cambio, la primera aparición de la heroína, con un vestido que la identifica como una prostituta y cantando unos versos equívocos en un ambiente portuario, nos retrotrae a los tiempos de *El ángel azul*...

10. Dos casos especiales

Hemos dejado para el final dos películas que no pueden englobarse en ninguna serie pero responden de forma bastante fidedigna a las orientaciones emanadas del Ministerio de Propaganda en su última fase: *Las aventuras del barón Münchhausen* (*Münchhausen*, 1943, dir. Josef von Baky) y *Kolberg* (1945, dir. Veit Harlan).

La primera es una espectacular evocación de los desvaríos espacio-temporales del barón de Münchhausen — «de la Castaña» en nuestro país —, encarnado en los populares rasgos de una de las grandes estrellas del cine alemán, Hans Albers: en una serie de vistosas estampas en color asistimos a sus viajes a la Rusia de Catalina la Grande; su encuentro con Cagliostro, que le concede la eterna juventud y el don de hacerse invisible; su cautiverio con los turcos, de los que consigue escapar tras rescatar a la princesa Isabel d'Este; sus andanzas en Venecia, donde su incomprensible lozanía despierta las sospechas y envidias de un avejentado Casanova, que lo denuncia a la Inquisición y debe huir en globo hasta la Luna...; todas las peripecias se cuentan en *flashback* desde la época actual, donde el personaje explica su vida a un joven investigador interesado en el «fenómeno Münchhausen». Al

²⁰ Conviene señalar que la ostentación de los números musicales está sutilmente contrastada con varias escenas en las que los personajes quieren comer y se encuentran con que las viandas se han acabado, pero sin que esa circunstancia vaya explícitamente referida a las restricciones producidas por la guerra (el ambiente que muestra la película es totalmente pacífico y atemporal). Para un estudio en profundidad de esta olvidada película, cf. Eva-Maria WARTH, «The reconceptualisation of women's roles in wartime nationalsocialism. An analysis of *Die Frau meiner Träume*», en Brandon TAYLOR, Wilfried VAN DER WILL (eds.) *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich* (Winchester, Hampshire: The Winchester Press, 1990), pp. 219-230.

final, el héroe decide prescindir de la vida eterna y envejecer con su actual compañera.

El estreno de *Münchhausen* en marzo de 1943 era la celebración oficial de los 25 años de la UFA, pero tras su producción se esconden otros motivos más allá de la mera efemérides. A finales de enero habían capitulado las tropas del general Paulus en Stalingrado y unos días más tarde Goebbels recita su inflamado discurso sobre la necesidad de la «guerra total» en una estudiada puesta en escena en el Sportsplatz berlinés; si a esto añadimos que los bombardeos aliados eran cada vez más devastadores y las ciudades del Reich se estaban llenando de ruinas y gentes sin hogar ya podemos hacernos una idea del ambiente en el que aparece la superproducción que, todavía hoy, se considera la máxima expresión de la industria cinematográfica nazi. 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 como el barón burla a sus enemigos poniéndose el anillo que vuelve invisible y se mantiene joven y atractivo mientras sus amigos van envejeciendo y muriendo a su alrededor. Por todo eso, el final en el que el héroe renuncia a sus privilegios y decide, voluntariamente, poner fin a sus días, no deja de tener un regusto melancólico que de alguna manera devuelve al espectador a la realidad y le prepara para lo que se va a encontrar a la salida del cine²¹.

Kolberg nos ofrece un mensaje más directamente contemporáneo, aunque presentado también como una historia del pasado. Justo después de los créditos, un rótulo informa de que el film se comenzó en 1942 y está rigurosamente basado en hechos reales, pero ninguna de las dos afirmaciones es completamente cierta. La intriga se inspira en un incidente de las guerras napoleónicas, la resistencia heroica de la ciudad de Kolberg en 1806 al asedio de las tropas francesas, pero con algunas situaciones ligeramente maquilladas: no se menciona que había soldados ingleses luchando al lado de los prusianos y al final se hace que el enemigo levante el asedio por tensiones internas entre los mandos, cuando en realidad los franceses llegaron a entrar en Kolberg y si se retiraron fue porque el rey había firmado, tras algunas dudas, el armisticio con Napoleón. Por otra parte, Goebbels no tuvo la idea del

²¹ Para un estudio en profundidad de este emblemático film, cf. Eric RENTSCHLER, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), pp. 193-213.

film hasta junio de 1943, cuando la guerra había dejado de ir bien para el Reich y los bombardeos aliados empezaban a sembrar la desmoralización entre la población civil. Goebbels encargó al *semper fidelis* Veit Harlan un film sobre un hecho histórico que, a diferencia de films anteriores sobre las guerras contra el francés, no estaría centrado en personajes del ejército sino en civiles: de lo que se trataba esta vez era de mostrar cómo toda la población de Kolberg, al mando de su enérgico alcalde Nettelbeck, se sublevaba contra el ordenancista comandante de la plaza, soldadote de la vieja escuela dispuesto a rendirse ante la manifiesta inferioridad de condiciones. Naturalmente, esto no quiere decir que el pueblo actúe sin un jefe militar, que en este caso es el mayor Gneisenau, una especie de jefe de las SS vestido con uniforme de la antigua Prusia.

La estructura narrativa del film es una apelmada sucesión de manifestaciones populares, batallas colosales, inundaciones, incendios, edificios en ruinas y, sobre todo, la exaltación de la estoica conducta de la población civil, aplastada bajo sus casas, machacada por los cañonazos enemigos, pero siempre dispuesta a dar el último aliento por Alemania; hay una tenue intriga amorosa entre una joven patriota (interpretada por la mujer de Harlan, la sueca Kristina Söderbaum) y un oficial, pero es un pegote resuelto sin el menor interés: hay un momento en que el militar marcha para una misión y ya no lo volvemos a ver. En realidad, queda bastante claro que no hay intención de confeccionar un auténtico guión, sino transmitir al público un mensaje directamente relacionado con la situación actual del país. La película tuvo un rodaje muy laborioso y las peripecias se iban reestructurando sobre la marcha, pues Goebbels, en un alarde de ingenuidad que en otra persona sería casi conmovedor, estaba convencido de que aquella película podía hacer más por el desarrollo de la guerra que cualquier arma secreta. Tras muchos retoques y *retakes*, la película recibió el visto bueno en enero de 1945, cuando la suerte del Reich estaba ya decidida, y lo primero que hizo Goebbels fue organizar el estreno mundial en la fortaleza de La Rochela, donde un destacamento alemán estaba asediado con las mismas esperanzas de éxito que los habitantes de Kolberg: una copia fue lanzada en paracaídas y proyectada ante las tropas, consiguiendo, a juzgar por un mensaje que el jefe de la plaza envió al ministro, un notable aumento de la moral de los soldados.

Como es lógico, la carrera comercial de este film no fue muy fructífera: los ocho millones y medio que costó no fueron amortizados y los cientos de soldados y kilos de pólvora que se utilizaron en las escenas de batallas hubieran hecho más servicio a la patria en el frente, pero

Goebbels era un cinéfilo contumaz que hasta el último momento vio el mundo como una película. El 17 de abril de 1945, con los rusos a las puertas de Berlín, tuvo la humorada de invitar a los pocos fieles que le quedaban a una proyección de *Kolberg*, y les soltó el siguiente discurso: «Dentro de cien años, cuando se proyecte en los cines una gran película en color sobre los hechos que estamos viviendo actualmente, ¿qué papel interpretaréis, el de héroes o el de cobardes? Seguro que no tenéis ninguna duda y no querréis que el público os silbe cuando aparezcáis en la pantalla...».