

LA ORGANIZACIÓN DE LA LOCURA. LA DIMENSIÓN ARTÍSTICA DEL TERCER REICH

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha

Walter Benjamin fue premonitorio en dos afirmaciones acerca del siglo pasado: el de un ángel empujado por la historia que deja atrás un reguero de cadáveres y catástrofe, simbolizado en el *Angelus Novus* de Klee y la estetización política producida por el fascismo que llevaría a la guerra¹. Observaba lucidamente lo que sería una de las características de la estética del poder, si entendemos que los totalitarismos –ya que el filósofo alemán escribe desde una perspectiva materialista– establecen una ruptura epistemológica con la historiografía artística del XX. Esa fractura destruye la línea argumental y vuelve a operar sobre los mitos de la tradición –“ficciones sobre lo divino, mentiras sacrílegas”- en naciones que no tienen una identidad definida y para las que es imposible afrontar la modernidad “o, por el contrario, una exaltación en la voluntad de hacer de esta modernidad una nueva potencia mítica”². Se trataba de volver al orden, de instaurar una mirada que afirmara la identidad buscando en raíces que sólo existían en mentes delirantes. George Orwell, asqueado con los acontecimientos de la revolución socialista, lo definiría como una incoherencia sustituida por una entelequia que terminaba construyendo una falseada historia de lo inexistente. La producción artística ligada a la masa establece un referente netamente político que trasciende el carácter artístico para convertirse e integrarse en la propaganda. Lo señaló Chaplin en *El Gran Dictador* (1941): la retórica se amplificaba a través de los micrófonos, unos micros *blandos*, surrealizantes, que se plegaban ante los deseos paranoides del líder que adoctrinaba y seducía a las masas. La radio se convirtió en un medio capaz de unir a toda la población en torno a los discursos, se hacía presente en cada uno de los lugares a los que llegaba su señal. La alocución totalitarista insiste en los espacios unificados físicos y virtuales. La separación topográfica se eliminaba a través de los medios de comunicación donde la masa seguía al líder en su eucaristía desmedida, una praxis cercana a la *Gesamkunstwerk* wagneriana y que con tanta sutileza adaptaron los totalitarismos. Ese agresivo discurso supuso el proemio de un conflicto saldado con la

¹ Benjamin, 1992: 55-57, 183

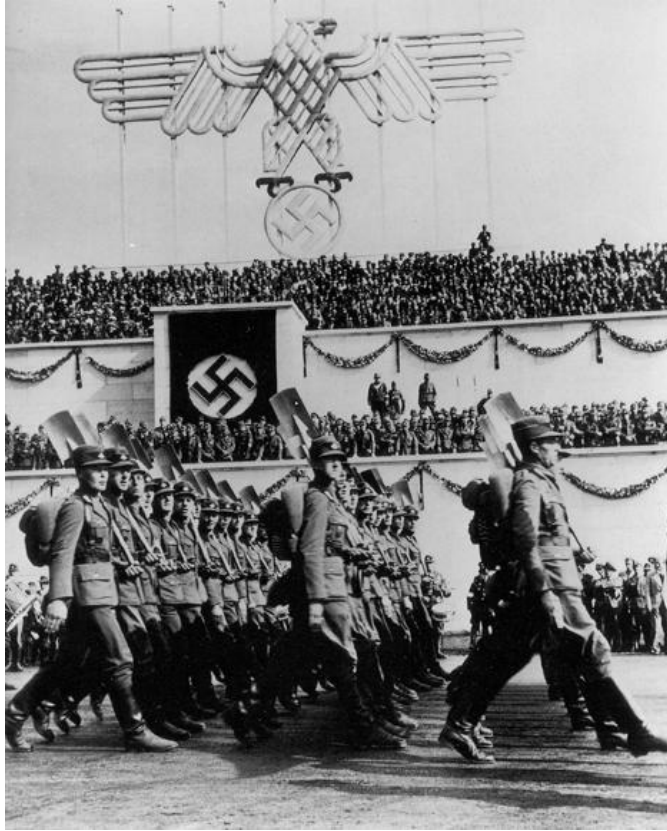
² Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002: 8

eliminación de millones de personas. El individuo se disolvía en un engranaje de la máquina estatal, era *materia* para la guerra, lo que supuso el desplazamiento del conflicto estético al militar. Todas las facciones establecieron sus propias imágenes, sus espacios para animar a sus combatientes y sembrar desconcierto y desánimo en los contrincantes. El prólogo de la guerra civil española sirvió como experimento para el desconcertante conflicto mundial. Finalmente sólo quedaron sombras: las imágenes de los campos de concentración, cuerpos fantasmales, desmaterializados en su desnutrición, hacinados en fosas comunes -la preocupación no era matarlos, era hacerlos *desaparecer*, eliminar cualquier vestigio no sólo físico, sino también espiritual-; los cuerpos desintegrados, con el único vestigio de una línea de sombra en Hiroshima y Nagasaki. La técnica borraba de la faz de la tierra a la carne; su esplendor certificaba la derrota de la humanidad.

El Ángel siguió empujado por la muerte y la catástrofe “quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” escribe Benjamin. Pero es un espectador impotente, empujado por la tempestad del progreso, condenado a sufrir eternamente en su nostálgica interpretación de la historia³. Las heridas de la guerra harían cambiar el curso de la historia, la última fase del siglo XX, que espiritualmente concluiría con la caída de la Unión Soviética. El arte se replegó en la desconfianza y la ironía, en formas de representación que abominaban de la conciencia moderna que había producido los horrores. La técnica, que ejemplificaba el testimonio del espanto, fue abandonada por medios de producción que recuperaban la dimensión humana. Como apuntó Max Horkheimer, era imposible creer en la belleza después de Auschwitz. Se había producido un agotamiento en las formas de representación; “todo ocurrió como si, de alguna manera, al regresar de los campos de concentración ya nada fuera representable”⁴. No se podía volver atrás, ni siquiera mirar lo que había quedado.

³ Portoghesi, 1985: 7-12

⁴ Schulmann: “El segundo Apocalipsis urbano” en Dethier y Guiheux (Eds.): 275



Batallón de Servicio Laboral. Día Nacional del Partido, Nuremberg, 1937.

1. Alemania. El Reich de los mil años

Sigfried Krakauer habló de una historia psicológica del cine alemán que ligaría directamente la pesadilla de Caligari al reinado del terror de Hitler⁵. El periodo más dramático de su historia debería leerse igualmente con respecto a las artes plásticas que, junto al cine, pueden establecer una cronología de esa generación de insomnes que despertaron para proyectar el futuro aplastando toda capacidad de redención del espíritu del tiempo –*Zeitgeist*– en Alemania.

La enorme cantidad de documentación que ha producido el periodo del Tercer Reich contrasta con que apenas haya libros sobre el arte que produjeron y las consecuencias que su política tuvo en este campo. Fueron representaciones artísticas que, debido al asfixiante dirigismo político, tuvieron escasa calidad. Del mismo modo, la herencia política ha lastrado cualquier intento de análisis imparcial. Desdeñadas por la crítica alemana, que ha impuesto una política de silencio, como si nunca hubieran existido, actualmente hay voces que lo reivindican para comprender ese periodo de su historia. Su estudio ha sido desarrollado principalmente por historiadores extranjeros,

⁵ Krakauer, 1947.

generalmente anglófonos, que han intentado realizar un acercamiento desapasionado. Nicolaus Pevsner mantuvo que sería insidioso decir solamente una palabra; tal era y es la losa que supone desempolvar cualquiera de estos temas⁶. La mayoría de los artistas que sobrevivieron al régimen tras haber permanecido integrados en él, caso de Arno Breker (1900-1991) o Leni Riefenstahl (1902-2003), pasaron el resto de su vida purgando su apoyo y colaboración. El arte, como la historia de este periodo, fue enormemente complejo y debe servir como uno más de los núcleos de análisis para intentar comprender lo sucedido. Las manifestaciones artísticas del nacionalsocialismo son un caso excepcional en la historiografía del arte.

Durante el nacionalsocialismo, éste alcanzó la categoría de oficialidad que proyectaba el régimen. Todo fue medido, sopesado y elaborado según los preceptos de sus dirigentes. Su ideal estético era el del embellecimiento del mundo, una vuelta a los orígenes clásicos, un compendio de excentricidades que reclamarían, bajo dos miradas antagónicas, la superioridad del arte alemán. Por un lado fijaron su modelo en la cronología *nórdica*; la estética renacentista de Durero y Holbein, la nueva mitología y la identificación nacionalista surgida en el romanticismo a través de Hölderlin, Hegel, Schelling y Goethe, su creencia en el mito del porvenir, la relectura de Schopenhauer y Nietzsche a través de la ópera wagneriana. La dialéctica de la tragedia en *El Anillo y Zarathustra* que se recreaba en el efecto siniestro de *La Caída de los Dioses – Götterdämmerung*⁷. Por otro, reclamaba un ideal estético de filiación grecolatina defendida por estetas e investigadores nazis. Alfred Rosenberg⁸, el más importante de los ideólogos en este sentido, lo definiría como “de la india aria (indoeuropea) procede la metafísica, de la Grecia clásica, la belleza”.

⁶ Se celebra, desde el 21 de julio hasta el 22 de octubre de 2006 una exposición sobre Arno Breker en el centro cultural de Schwerin capital del Estado Mecklemburgo-Antepomerania (al noreste de Alemania). Consta de 70 esculturas, dibujos, modelos, fotos y documentos. La muestra ha reabierto viejas heridas, más que por la filiación artística, por los contactos del escultor con las esferas ultraderechistas, pese a que se sabe que evitó la deportación de Picasso y otros artistas.

⁷ “Ya en 1934, el historiador de las religiones Mircea Eliade se preguntaba cómo un movimiento político pretendidamente revolucionario como el nazismo podía asimilar una mitología tan pesimista como la germano-nórdica, que concluye forzosamente en el Apocalipsis del *Ragnarök* o Destino de las Potencias (...) que supone la lucha final entre héroes y monstruos, con la derrota definitiva de los primeros y la destrucción final del mundo” Sala Rose, 2003: 88

⁸ Alfred Rosenberg (1893-1946). De origen lituano, cursó estudios de arquitectura en Riga y Moscú, interesándose pronto por la pureza racial basada en las doctrinas racistas del *Übermensch* nietzscheano y en Gobineau como en el bolchevismo, que odiaba fervientemente. En 1919 conoció a Hitler y trabajó como redactor en el *Völkischer Beobachter*. En 1933 fue nombrado Jefe del Servicio de Asuntos Extranjeros de Partido, cargo que aprovechó para saquear obras de arte pertenecientes a colecciones privadas de judíos y a Museos de los territorios ocupados. En 1941 se le ascendió al Ministerio de Territorios Ocupados del Este, donde puso en marcha las teorías sobre la superioridad racial. Detenido en 1945, fue juzgado y condenado a muerte durante el proceso de Nüremberg.

Su producción artística se caracterizaría por su determinismo cultural, basado en la identidad sanguínea *-blut-* y el concepto de genio o espíritu *-geist-* exaltación de la *Seelengestalt* (forma o figura de raza); en este caso, el nacionalsocialismo pensaba que las razas que sobrevivirían serían las que operan sobre las energías y valores de la naturaleza. La inmersión racista de Alemania había llegado mucho antes que Hitler, se remontaba a Wagner y Nietzsche, amplificados por escritos como *Wiltfeyer, El alemán eterno* (1912) de Hermann Burte, novela de extraordinario éxito, o las propuestas sobre el retorno ario de Willibald Hentschel⁹.

Las teorías raciales heredadas de un confuso retorno al origen ario contra la infección extranjerizante fueron premisa de los Congresos de Nüremberg, que confirmaban la política cultural nazi: un estilo grecorromano y germano¹⁰. Los nexos entre arte y racismo fueron apuntados en *Raza y Estilo* (1926); la sangre determinaría la naturaleza de las formas artísticas. Esa tendencia hacia los ideales clásicos, lleva pareja las formas basadas en la perfección del cuerpo humano. Existió una vuelta a la naturaleza –que condenaba las grandes metrópolis– en una pintura de género que mostraba lo positivo de la misma. La obra era más académica cuando más tradicional era –en el sentido de superioridad que reclamaban–. Los cuadros constituían escenas de bucólica felicidad, perfectos especímenes arios en comunión con el ambiente circundante, cuya estética estaba más cerca de lo artesanal –una cursilería turística *kitsch*– que de lo artístico.

Es paradigmático que los condicionamientos nacionalsocialistas tengan una índole netamente estética, como si las consideraciones artísticas influyeran en las decisiones políticas. El 24 de abril de 1936, un artículo de Heinrich Hofmann, “El arte como fundamento del fuerza política” del *Völkischer Beobachter*, anunciaba la publicación de una selección de trabajos plásticos de Adolf Hitler, al que se definía como “artista, el arquitecto y el constructor del estado nacionalsocialista”. Durante todo el gobierno nazi hubo una preocupación constante por el desarrollo de las artes y por la protección y patrocinio de los artistas alemanes que se adscribían a las políticas representaciones del partido. Goebbels hablaba a los artistas con respecto a un nuevo nacimiento auspiciado por lo figura del Führer¹¹. Hitler, antes de convertirse en político,

⁹ Adam, 1992: 24

¹⁰ Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002: 29-37

¹¹ “Los artistas vivís una época grande y dichosa. Os ampara el mecenas más poderosos y comprensivo. El Führer ama a los artistas porque él es uno de vosotros. Bajo su égida bienaventurada ha comenzado un

fue un artista frustrado. Suspendería dos veces el examen de la Academia de Bellas Artes de Viena, circunstancia que no aceptó nunca como un fracaso,¹² sino como la posibilidad de conocer profundamente la cultura germánica en una ciudad que detestaba. Pintaría 700 cuadros y entre pinturas, acuarelas y obra gráfica, estaríamos entre 2.000 y 7.000 obras, en donde concentró el grueso de su producción, que retomaría durante su encierro en Landsberg. Sus acuarelas son un raro testimonio de su gusto decimonónico, que había permanecido estancado en el tiempo mientras el mundo cambiaba vertiginosamente. En Viena, concretamente, se están produciendo las revoluciones de pintores y arquitectos ligados a Secession. El aspirante a artista realizaría copias de viejas ilustraciones, postales, similares unas a otras, que denotan el reconocimiento de una estética involucionista, una forma de mirar caduca, anquilosada en una tradición recalitrante que obvia el panorama renovador que le circunda.

Admirador de la arquitectura y, especialmente, de los trabajos de Friedrich Gilly y Schinkel, sentía predilección por los arquitectos que le rodearon en todo momento: Rosenberg, que había estudiado arquitectura y era un convencido tradicionalista o Albert Speer que, a partir de 1942, fue Ministro de la Guerra y que prolongaría durante tres años una guerra ya prácticamente perdida.

Contrariamente a su pintura, por la que no sentía demasiada estima, conservó siempre sus bocetos arquitectónicos, para él su posesión más preciada y que servirían como punto de partida para la reordenación del Gran Berlín. Sentía fascinación por el neoclasicismo grandilocuente y por Richard Wagner a raíz de ver *Rienzi*. En su fanatismo por el compositor, asistió 34 veces a *Tristán e Isolda* en Viena. Todo ello se amplificaría en los años 30 con la consagración del templo de Bayreuth a la figura del gran maestro. Su discutible ideal de belleza fue probablemente la causa principal de la estetización nacionalsocialista: arte y raza debían obedecer a un programa de incorruptibilidad. La referencia al pasado se convirtió en una construcción icónica del

Renacimiento. (...) ¡Oh siglo de artistas! ¡Afortunados los que vivís en él!” Goebbles, 1937: “Fuerza mediante alegría” en Adam, 1992: 45.

¹² “Hoy sabemos que no fue casual que Adolf Hitler en otros tiempos no fuese uno de los numerosos estudiantes de la Academia de Pintura de Viena. Estaba destinado a un destino mayor que llegar ser un buen pintor o quizá un buen arquitecto. El don por la pintura no era un aspecto de su personalidad debido simplemente al caso, sino que es un motivo fundamental que pertenece al núcleo de su esencia. Subsiste una ligazón íntima e indefectible entre las obras artísticas del Führer y su Gran Obra Política. La artística no es simplemente una casual ocupación juvenil, un recorrido marginal en el que poder sacar el genio político de este hombre, es el postulado de su idea creativa de la totalidad (...) El Führer ha dado al término político el sentido de una construcción, y esto no puede llegar si no es porque su idea política se ha desarrollado a base de la conciencias llevadas de una actividad artística de la cual, personalmente ha hecho experiencia creativa”. Colloti y Mariani, 1984: 27-28.

presente y futuro: el desfile olímpico, la grandilocuencia de la antigüedad, las torres de luz, la epifanía religiosa, los medios de comunicación que anulaban la individualidad y fomentaban el sentimiento participación del sujeto en un proyecto común: un pastiche de formas que iba desde la potentísima reelaboración de la rueda aria como esvástica a la generación de la arquitectura faraónica de “Germania”.

Hay dos etapas dentro de este problema estético desplazado al campo político. En primer lugar la persecución, condena y destrucción de todo el arte moderno, nominado como *degenerado*, salvando aquellas obras que pudieran ser vendidas y comercializadas fuera de Alemania, principalmente en Suiza, no sin antes escarnecer en exposiciones montadas de manera vanguardista a las obras y autores. La segunda parte consistió en anexionarse el ideario clásico, que consideraban suyo legítimamente. Lo hicieron saqueando las colecciones confiscadas a judíos y oponentes políticos, así como a los centros culturales de los países anexionados, con objeto de crear una especie de concepto espiritual y artístico alemán. Los nazis instituyeron una ambiciosa política con el fin de que ningún país de Europa pudiera tener un patrimonio artístico tan inmenso como el suyo por lo que, además del expolio, fomentaron las artes plásticas y la arquitectura, sobre todo ésta entendida como imagen de la solidez del poder nacionalsocialista. Rapiñaron y trasladaron obras a Alemania durante la guerra con objetivo de satisfacer su deseo de hegemonía artística. El grado de delirio fue tal, que se tenía prevista, tras la conclusión de las obras del Gran Berlín -Germania, la nueva capital del mundo- la destrucción de París y Viena. Un fantasma que recorrió la capital francesa desierta en el paseo que de madrugada hicieron Hitler, Speer y Brecker en la cima de su poder en 1940, como atestiguan las fotografías que se tomaron con la Torre Eiffel de fondo en un momento en que todo era posible.



Página 17 del catálogo “Arte degenerado”, 1937.

2. Arte degenerado y expolio artístico

En *Mein Kampf*, Hitler hablaba de la peligrosa corriente del bolchevismo artístico, que anunciaba la lucha contra el arte moderno y su rebaja a la consideración de *arte degenerado*. Identificarían esa decadencia a un proceso de descomposición social en la Alemania de entreguerras que se observaba en el expresionismo y su escisión dadaísta de la Nueva Objetividad: “Hace sesenta años una exposición de las consideradas experiencias dadaístas hubiera sido simplemente imposible y los organizadores hubieran terminado en un manicomio, mientras hoy se encuentran al lado de asociaciones artísticas (...) es competencia de la autoridad estatal impedir que un pueblo venga lanzado a los brazos de esa degeneración espiritual”.

A comienzos de siglo, el arte alemán había experimentado un renacimiento debido a jóvenes inconformistas que habían mirado en sus propias raíces para configurar el expresionismo, primero en la visión radical de *Die Brücke* (1905) y posteriormente la más lírica de *Der Blaue Reiter* (1911), que acabó salpicando todas las disciplinas artísticas. El conservadurismo de la sociedad alemana hizo que muchos artistas se sintieran atacados debido que su obra no buscaba la belleza, sino la verdad. En 1911 se localizaron las primeras acciones de rechazo contra la pintura moderna. En

1919 la Galería Nacional de Berlín abrió una sala dedicada a la vanguardia, lo que significaba la institucionalización de la misma.

Antes de la Primera Guerra Mundial se había comenzado a atacar el arte impuro producido en las grandes ciudades a favor de un estilo bucólico que representara el pasado y presente esplendoroso del pueblo alemán. Uno de los que más influenció con estas teorías fue el arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), que no sólo embestía cualquier conato moderno, sino que trufaba su discurso con ataques antisemitas. Fue uno de los primeros que reclamó esas ideas del clasicismo que se apropiarían los nazis como espejo del mundo perfecto. Este desplazamiento también afectó a instituciones que todavía no estaban contaminadas por el veneno nazi: las organizaciones artísticas de los años veinte no admitían a artistas que no tuvieran ascendencia alemana debido a la polarización política que se estaba viviendo.

En 1927 se fundó la Asociación Nacional-socialista para la Cultura Alemana, propuesta por Alfred Rosenberg, que un año más tarde se denominaría *Kampfbund für Deutsche Kultur* (Liga para la Defensa de la Cultura Alemana) que promovió diversas actividades que anticiparían el carácter cultural del régimen nazi. Rosenberg se convertiría en el ideólogo de la pureza artística. Su libro *El mito del siglo XX-Der Mito des 20. Jahrhunderts* lo convirtieron en el principal ideólogo en un desmedido ataque contra toda producción no aria, judaizante o que se fijara en los mitos de la evasión no occidentales para construir su discurso¹³. Esta ola de barbarie se filtraba también al resto de la sociedad. En 1930 habían comenzado a circular manifiestos contra la cultura negra y de apoyo a la tradición alemana.

Los años de efervescencia cultural de la República de Weimar¹⁴, vinculados a los movimientos renovadores, coincidían con el crecimiento y la desconfianza hacia los artistas de vanguardia. El partido nazi no manifestaba abiertamente hostilidad hacia ellos, pero la transmitía a los medios conservadores que reclamaban una intervención contra artistas y escritores vinculados a la vanguardia, la izquierda o cuya obra se pudiera alinear en esos parámetros. Cuatro años más tarde, cuando tomaron el poder, la Bauhaus, uno de los reductos *bolcheviques*, fue clausurada en Dessau y trasladada a

¹³ “Para que la rubia infanta destaque, Velázquez pinta a su lado a una enana, una de esas criaturas bastardas que tanto abundan en España (...) Gauguin buscó la belleza en los Mares del Sur (...) en amantes de raza negra (...) También él está podrido, como todos los que han recorrido el mundo en busca de una belleza perdida”. Rosenberg, 1933 en Adam, 1992: 32-33.

¹⁴ Uhlig, 1994: “Los proyectos de urbanismo en la República de Weimar. Los aspectos socialistas de la reforma” en Dethier y Guiheux, (Eds.) 1994: 314-315.

Berlín donde, pese a los infructuosos esfuerzos de Mies van der Rohe¹⁵, no podría sobrevivir al asfixiante estado de desconfianza. Una de las primeras acciones de los nazis en Dessau fue la destrucción de los murales de Oskar Schlemmer en 1930, una declaración de intenciones y brutal síntoma de la barbarie que se avecinaba. Cualquier orientación cosmopolita, aperturista y moderna fue duramente reprimida. Pese a las intermitencias, la *Kampfbund für Deutsche Kultur* atacó a los artistas vinculados a la izquierda como Grosz, Dix, Heartfield, Hausmann y Hannah Höch,¹⁶ que habían mantenido una decidida oposición política y sobre los arquitectos renovadores: los hermanos Taut, Peter Berhens, Mies y Mendelsohn. Artistas moderados como Klee y Moll fueron obligados a dimitir de sus cargos en la Academia de Düsseldorf. La limpieza antivanguardista se había convertido en objetivo de la política cultural. Sus cuadros comenzaron a ser descolgados y destruidos, incluso los de Munch o Nolde, que habían defendido al nuevo régimen. Se clausuraron las salas de las instituciones que contenían arte moderno. Significaba una victoria después de tres décadas de persecución. En 1936 el arte de vanguardia estaba prohibido. Se mantuvieron las formas debido a los periodistas y visitantes que hubo en los Juegos del 36. Al concluir, los nazis se dedicaron a purgar definitivamente las artes plásticas.

En 1937 el Ministerio de Educación y Ciencia publicó un panfleto en que el pedagogo Reinhold Krause afirmaba que “el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y otros *ismos* son las flores ponzoñosas de una planta judeoparásita que ha echado raíces en suelo alemán (...) Sus productos son una prueba más contundente de que la cuestión judía necesita una solución radical”¹⁷. A finales de 1938 se habían confiscado y se hacía libre uso de las obras del arte degenerado y de los objetos pertenecientes a los judíos que, después de la invasión de Polonia, fue práctica habitual allí donde entraban a sangre y fuego. El arte impuro de raigambre hebraica fue sometido a una gran escenificación para que todos los alemanes pudieran observar en qué se gastaban el dinero los museos en época de carestía. La muestra *Arte degenerado* tenía nueve secciones diferenciadas que iban desde “la barbarie de la refiguración desde el punto de vista manual (...) al desprecio de cualquier fundamento artístico del arte figurativo”

¹⁵ Droste, 1991: 227-239.

¹⁶ El arte debía servir para mejorar las condiciones del proletariado. Se rebelaron contra los expresionistas e incluso mantuvieron una dura polémica con Kokoschka. Su radicalidad fue mal asumida por el Partido Comunista. Sus producciones, visualmente impactantes, están llenas de ironía y descrédito contra la burguesía, el capital y el militarismo naciente. Evans y Gol: “El fotomontaje: un arma política” en Vázquez de Parga, 1993.

¹⁷ Krause en Benze, (Ed.) 1937: 187 en Adam, 1992: 11.

hasta denunciar la “absoluta estupidez de la elección de los argumentos”¹⁸ en que se criticaba con saña cualquier influencia contaminada. Se condenaba cualquier clase de disensión militarista, como la obra de Otto Dix; la mayoría de las cuales desapareció, y fue probablemente destruida¹⁹. Las purgas culturales de todas las tendencias modernas que no tenían el ideal de belleza clásico eran objeto de burla y humillación. Se comparaba estas producciones con las de los enfermos mentales, las cuales se exhibían a su lado para aumentar la indignación del público. Se llegó a pensar en que los autores aparecieran junto a las obras para que los asistentes pudiesen ensañarse con ellos. Pero la barbarie cultural contrastaba con su pragmatismo económico. Los nazis vieron en las obras degeneradas una fuente de ingresos y gran parte de ellas fueron subastadas en Suiza; las que no se vendieron fueron destruidas, procediéndose a la eliminación de cualquier vestigio de impureza en su arte. El 20 de marzo de 1939 fueron quemadas en Berlín más de mil telas y casi cuatro mil acuarelas y obra gráfica de artistas modernos. Era la continuación de la barbarie de 1933, cuando se habían quemado públicamente los libros de escritores como los Mann, Freud, Marx, Remarque, Zweig o Brecht. Era el principio del fin de la cultura intelectual alemana en todos los sentidos. La mayoría de los escritores, artistas, cineastas e intelectuales había optado por marcharse de Alemania al observar el desarrollo de los acontecimientos. Las orquestas, los estudios de cine, las universidades, quedaron huérfanos de sus mejores elementos, un acoso que se hizo mayor si cabe con la anexión de Austria en 1938²⁰.

Pese a ese enconamiento hacia lo moderno hubo jerarcas nazis que salvaron obras contemporáneas, principalmente impresionistas, y firmas que tenían un peso contrastado en el mercado, más que por gusto, para poder cambiarlas por obras clásicas de grandes maestros. Por ejemplo, Göring visitó catorce veces el Jeu de Paume, lugar en el que se depositaban las obras confiscadas entre 1941-42, y se reservó diez Renoir, diez Degas, doce Monet, tres Sisley, cuatro Cézanne y cinco Van Gogh²¹. Incluso reclamó algún Picasso con el objeto de cambiarlo.

¹⁸ Colloti y Mariani, 1984: 18

¹⁹ Expulsado de la Academia de Dresde en abril de 1933, sus obras fueron confiscadas. Se le detuvo en 1939, aunque se le puso en libertad y siguió residiendo en Alemania.

²⁰ “Goebbels (...) hacía lo posible para tranquilizar a los artistas diciéndoles que el Partido sería generoso y que no todo el arte estaría politizado. En 1934 manifestaba “los nacionalsocialistas no somos antimodernos; somos vehículos de una modernidad nueva, no sólo en asuntos políticos, sino también en las esferas artística e intelectual. Ser moderno significa ser fiel al espíritu de la época (Zeitgeist). Tampoco para el arte cabe hablar de otra modernidad” en Adam, 1992: 58.

²¹ Colloti, 1984 envía a Wilson, 1981: 96.

El único que tuvo intenciones de unir al nacionalsocialismo intelectuales y artistas no afines fue el todopoderoso Ministro de Propaganda²². Si 1933 supuso una fractura radical en lo político, en cuanto a las artes las cosas no cambiaron demasiado. Al principio estableció una política liberal. Agasajó a Stefan George e intentó convencer a Thomas Mann para que retornase a Alemania. Richard Strauss se plegó y se convirtió en un cargo dentro de la jerarquía cultural. Uno de los casos más conocidos fue el del cineasta Fritz Lang, cuya *Metrópolis* habría impresionado sobremanera a Hitler y al propio ministro. Éste le ofreció ser director de la cinematografía estatal, a lo que Lang respondió exiliándose esa noche a París²³. Mies o Berbers tuvieron al principio una relación cordial y se les permitió trabajar sin demasiados problemas. Algunos artistas expresionistas deseaban integrar la vanguardia al proyecto político de futuro. Emil Nolde se adscribió esperanzado al proyecto nazi y, como respuesta a su entusiasmo, sus obras fueron quemadas públicamente. Nolde, Erich Heckel, Ernst Barlach y Karl-Schmidt-Rotluff se consideraban –y de hecho eran– artistas nórdicos que observaban la historia del arte alemán para elaborar un proyecto futuro. Edvard Munch, quien fue agasajado públicamente y a quien se ofreció ser Ministro de Cultura en la Noruega ocupada. Todavía en 1933 se realizaron algunas muestras de vanguardias, lo que hizo que Rosenberg, que abominaba la pintura vanguardista por polémica, centrándose sólo en el carácter nórdico del arte germano, criticaría a Goebbels por su carestía de mando para eliminar esos conatos residuales. Sus posiciones ejemplificaron las dos líneas argumentales establecidas, cuya disputa fue finiquitada por Hitler cuando decidió eliminar cualquier conato de modernidad.

Los nazis no solo liquidaron cualquier vestigio de arte moderno; se ocuparon de los tradicionalistas cuyas ideas estéticas no se adecuaban a su política del Führer o se mantuvieran disidentes de su política. Los artistas, fueran de la tendencia que fueran, no podían sino plegarse a sus directrices, sin conservar un mínimo de autonomía expresiva. Los que no lo hicieron, se vieron privados de su potestad creativa. Los disidentes eran castigados ejerciendo humillantes trabajos no artísticos asignados por la Gestapo que nada tenían que ver con su ocupación anterior. La policía les visitaba regularmente para eliminar cualquier tipo de producción no controlada por el partido.

²² “En el Reichstag soy el hombre que invisible que mueve todos los hilos y hace que bailen los polichinelas” Riefenstahl, 2000: 133.

²³ “Goebbels me dijo que hace muchos años, él y el Führer habían visto mi película *Metrópolis* en una pequeña ciudad y que Hitler había dicho entonces que el quería que yo hiciera las películas nazis”. “Volverás a Metrópolis” en Ramírez, 1992: 227.

La política de apropiación ilícita fue desde la confiscación de los bienes judíos al expolio que sufrieron los países ocupados. El diletantismo nazi fomentó el coleccionismo entre sus jerarcas. Hermann Göring era el de mayor voracidad y utilizó su privilegiada posición para convertirse en el mayor coleccionista de obras de arte. Rosenberg, su protegido, se dedicó especialmente a expoliar en Francia, ampliando su campo de acción cuando el frente alemán se introdujo en la Unión Soviética. Regalaba a Göring pinturas de maestros clásicos y enviaba regularmente al Führer una lista de fotografías de obras de arte para que éste pudiera elegir con una falta absoluta de escrúpulos²⁴. El 21 de noviembre de 1940 Göring escribía a su jefe de operaciones indicándole su potestad para llevarse y esconder los tesoros patrimoniales franceses, manifestando que gracias a adquisiciones e intercambios poseía la colección más importante de Europa, haciendo hincapié en las joyas de su colección²⁵. Sería el Führer quien decidiera el emplazamiento definitivo de las obras. Uno más de centenares de testimonios que confirman el robo y destrucción patrimonial de los nacionalsocialistas en Europa y el destino clandestino de las piezas en beneficio del Reich.



Jürgen Wegener, La ofrenda “Gran exposición de arte alemán” 1943.

3. El ideal de pureza y la creación del Gran Arte Alemán

Las dos premisas fundamentales de Rosenberg para legitimar el saqueo cultural de Europa fueron la teutonización del patrimonio judío y la recuperación de las obras

²⁴ Feliciano, 2001 y Lynn, 1994.

²⁵ “1) Hoy poseo aquella que puede ser la colección privada más importante, al menos en Alemania, por no decir de Europa. Se trata sobre todo de obras que sintetizo bajo el concepto de maestros protonórdicos, es decir los protogermánicos, los primitivos holandeses y flamencos, la obras del gótico francés, tanto cuadros como esculturas 2) Una colección amplia y de gran valor de los holandeses del siglo XVII 3) Una colección relativamente pequeña, pero bastante buena, de franceses del XVIII y una colección de maestros italianos”. Colloti y Mariani, 1984: 21-22.

alemanas diseminadas en Europa. Ante el *arte degenerado* –“subnormales y deformes, mujeres que sólo inspiran asco, hombres que más bien parecen animales, niños que, de estar vivos, se considerarían malditos de Dios (...) No hay sitio para tales obras en este lugar”, escribía Hitler, se imponía el arte puro alemán de raíz clásica: un arte provinciano cuya autonomía creativa desaparecía difuminada en los ideales impuestos por el partido. Postales de un estado idílico, sin fisuras ni contradicciones –propias de los degenerados, del arte de los dementes-. Las manifestaciones cada vez más duras de Grosz, Dix o Heartfield apenas tenían eco ante el restablecimiento del orden en las artes plásticas y la maquinaria propagandística del ministerio de Goebbels. Se donaron ingentes cantidades de dinero para la creación y el patrocinio de artistas *arios*, pero los miembros del partido nazi no adquirían en propiedad las obras. Generalmente las compraban para decorar sedes del partido y dependencias ministeriales. Preferían a los maestros clásicos; apostaban por valores seguros.

El uso de los medios de comunicación fue una de las características fundamentales del Reich, algo que penetraría en la conciencia de los alemanes en ese nuevo ideario estético. Goebbels ordenó el diseño de aparatos de radio de bajo coste para que todos los alemanes pudieran tener uno y recibir las proclamas doctrinarias del Führer. Como en el caso del teatro wagneriano, una vez más se desplazaba la estética al ámbito político, una nueva formulación contemporánea de la *Gesamkuntswerk* con un maestro de ceremonias al frente²⁶.

En 1933 se fundó la Cámara de Cultura del Reich –*Reichskulturkammer*–, que dirigiría la vida cultural alemana. Estaba dividida en secciones para cada uno de los departamentos artísticos. A finales de 1933 las academias y los centros de influencia artística estaban limpios de artistas de vanguardia. En su lugar habían colocado artistas del gusto nazi que, después de la eliminación y diáspora de artistas de vanguardia y apolíticos, contribuyeron a empobrecer, más si cabe, el enfermo arte alemán.

Hitler inauguró la Casa del Arte Alemán el 18 de julio de 1938, en una muestra que establecería las unas directrices de las muestras del Arte Alemán. La consolidación política del Tercer Reich constituyó un factor de cambio determinante en el panorama artístico mediante un ideario de ficción que compensaba la falta de identificación y coherencia de su programa estético y político: la materialización de una raza de

²⁶ “Perseguiré deliberadamente, con la fundación de Bayreuth, un objetivo político: el de la unificación, a través de la celebración y el ceremonial teatral, del pueblo alemán (...) La totalización no es solamente estética: ella señala en dirección a lo político” Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002: 36-37.

guerreros que asumía su superioridad en la perfección de su arte, como plasmaría Leni Riefenstahl en su *Olimpiada* (1938).

En su delirio megalómano, Adolf Hitler quería construir un gran museo del arte alemán, el mejor y más grande museo de Europa en Lintz, su ciudad natal. En 1941 hablaba a sus colaboradores de que esta Galería debería competir con los museos americanos, por lo que se serviría de los consejos de Hans Posse, nuevo director de la pinacoteca de Dresde y afín a los nacionalsocialistas, para elaborar su catálogo. Deseaba convertir a la provinciana Lintz –le gustaban las ciudades de provincias, Linz antes que Viena o Múnich antes que Berlín– en una ciudad que pudiera competir contra el cosmopolitismo vienés. En su museo estarían los maestros del XIX por los que sentía admiración: Hans Makart, Anselm Feurbach o Ferdinand Waldmüller, bajo la mirada de un retrato de Richard Wagner, cuyo espíritu dominaría todo el proyecto.

Cuando concluyó la guerra, se encontraron listas de los bienes que se deberían haber depositado en Linz, incluso las obras que habrían sacado ilegalmente de Italia como la *Leda* de Leonardo. Este deseo era tal, que durante los bombardeos aliados, con la guerra perdida y recluido en su búnker, Hitler admiraba ensimismado las maquetas del proyecto de este museo, que sólo se haría realidad en su imaginación.



Proyecto de Hitler para un arco del triunfo sobre la Puerta de Brandemburgo, 1925

4. La arquitectura como manifestación del poder

Aparte de las artes plásticas fue decisiva la dimensión arquitectónica, cuya concreción fue detenida por el curso de la guerra. El carácter metropolitano de las grandes urbes alemanas, principalmente de Berlín, cuya población se había cuadruplicado en apenas treinta años, no era del gusto nacionalsocialista. La gran

ciudad, en ese clima de efervescencia y tensión nerviosa tras la guerra, se había convertido en un reducto donde todos los vicios tenían lugar y se llevaban a cabo las acciones más abyectas, como habían representado expresionistas y dadaístas. Estas visiones fueron desplazadas y sustituidas por un deseo de retorno a la tradición clásica, una nueva Atenas megalómana que recogiera los ideales del pasado y eliminara el carácter humano de la polis para acentuar la presencia asfixiante del Estado.

Hitler, muy interesado en la disciplina, había desarrollado dibujos que conservó y tenía en gran estima. Cuando Speer vio por primera vez estos ejercicios, no pudo por menos que sentir admiración²⁷. Una fascinación recíproca, como ha sugerido Gitta Sereny, ya que Hitler veía en Speer al hijo que nunca tuvo²⁸. El arquitecto que más se adaptaba al gusto nazi fue Paul Ludwig Troost (1878-1934), prestigioso arquitecto meridional descubierto en 1923 que se ganó la confianza del partido por su tendencia neoclásica y su crítica hacia lo moderno. Diseñaría, entre otras, La Casa Parda, el Templo del Honor en la Königsplatz, la Casa de Führer, la Casa del Arte Alemán, todas ellas en Munich, sede del movimiento nacionalsocialista, o el Monumento a los Caídos en 1923 en Berlín.

Goebbles y Hitler tenían muy claras las ideas de cómo debía ser la arquitectura del nacionalsocialismo: monumental, simbólica y absolutamente desmesurada, tal era su concepción de la realidad. Era la voluntad de poder convertida en piedra. Troost era un arquitecto del gusto de los dirigentes, experimentado y capaz de llevar a cabo los proyectos que se le solicitaban. Pero la edad jugaba en su contra. El Reich de los mil años necesitaba un arquitecto joven y capaz de desarrollar durante años el trabajo para la construcción de la nueva Alemania.

Sería complejo explicar como un arquitecto de familia moderada como Speer llegó a relacionarse con Hitler hasta modificar el curso de su existencia. Fue un cúmulo de casualidades los que le llevaron al lado de los dirigentes, la fascinación por la retórica hitleriana y, sobre todo, la posibilidad de poder trabajar en un periodo en que apenas había encargos. Speer se vio superado por los acontecimientos. Tuvo entre sus manos el proyecto de elaborar la que sería en el futuro la ciudad más importante de la

²⁷ “Desde aquel momento no pude soportar lo que había dibujado hasta entonces. ¡Que suerte haber conocido a ese hombre! Si, una fortuna de verdad, porque sin la influencia de Troost, el gusto arquitectónico de Hitler habría sido cualquier cosa inimaginable. El mismo Hitler me había mostrado una vez su cuaderno de bocetos, que debía volver a verse a principios de los años Veinte.” Colloti y Mariani, 1984: 28.

²⁸ Sereny, 1996.

Tierra. Los proyectos arquitectónicos de Speer, sugeridos por Hitler, el Arco del Triunfo de Berlín, el Gran Auditorio y la Columna de Movimiento que se erigiría en Munich, entre otros, muestran el espíritu grandilocuente de mediados de los años 20 como nuevo canon de belleza y que va a trasladar la dimensión estatal al ámbito de lo escénico en Berlín, Munich, Nüremberg y en las otras veintitrés ciudades que pretendían reformar. El urbanismo significaba la disgregación de la *masa informe* que constituye el individuo. No era una proyección dedicada a lo humano, sino un gran escenario donde manifestarse; concebido para gigantescos desfiles, la escala desaparecía a la vez que se revelaba una acentuada horizontalidad que remarcaba esa caracterización estética. Por ello, gran parte de las manifestaciones revierten en este proyecto de nueva urbanización en la que se pretende recuperar la dimensión del hombre –aniquilada por la grandilocuencia nacionalsocialista–. Se ideó una arquitectura semántica que fuera capaz de transmitir los ideales pétreos del régimen. Las obras de Germania, el eje del nuevo orden mundial, serían un faraónico compendio de edificios ampliados hasta escalas de lo imposible. Incluso, la gran cúpula nos recuerda demasiado a la retórica del Cenotafio Newton de Boullée, descontextualizado de su primigenio cometido para integrarse en la paranoia nazi.

“Su majestad Adolfo. Te conduciré a un desastre esplendoroso”²⁹, un juego de palabras que complementó una de las portadas de AIZ en 1932 diseñadas por Heartfield. Era arte de aplicación política. Un año después, Hitler tomaba el poder e iniciaba una de las épocas más terribles de la historia de la humanidad. Su concreción estética no fue la que habían ideado detenidamente.

El bombardeo de las ciudades alemanas trajo consigo la desaparición de gran parte del patrimonio histórico-artístico del Tercer Reich. La eterna durabilidad dio paso en sólo unos meses a unas ruinas que no se esperaban sino a miles de años vista. Como en *Caligari* y *Metrópolis*, el corazón de la nueva Alemania quedó reducido durante la guerra, a los kilómetros de laberínticos pasillos de hormigón en el búnker de Berlín³⁰, una catacumba donde concluir trágicamente como en las leyendas y mitos teutónicos. Antes que la rendición, la autoeliminación definitiva. La verdadera estetización nacionalsocialista se descubrió en los campos de concentración, en imágenes a las que el hombre todavía no ha podido dar respuesta. Como plasmaría Kirchner en 1915 o

²⁹ Vázquez de Parga, 1993: 51.

³⁰ Arizmendi, 1978: 193-203.

Felix Nussbaum antes de ser deportado en *Los condenados -Die Verdammten*, 1943-44-, los seres humanos aparecían como los espectros en los que terminarían convertidos. El arte alemán creó una ficción estética que se aplicó verdaderamente en el exterminio del otro, una manera de embellecer el mundo, de eliminar cualquier consideración de impureza. Después todo fue tarde. Thomas Mann, en su exilio, lo definió de manera crepuscular, cuando las heridas de Alemania hacían sangrar a toda Europa: “Alemania entonces, enrojecidas las mejillas por la orgía de sus deleznable triunfos, iba camino de conquistar el mundo, en virtud del tratado que firmara con su sangre y que trataba de cumplir. Hoy se derrumba, acorralada por mil demonios, un ojo tapado con la mano, el otro fijo en la implacable sucesión de catástrofes. ¿Cuándo alcanzará el fondo del abismo? ¿Cuándo, de la extrema desesperación, surgirá el milagro, más fuerte que la fe, que le devuelva la luz de la esperanza? Un hombre solitario cruza sus manos y dice: “¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!”³¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, P. (1992): *El Arte del Tercer Reich*, Barcelona, Tusquets.
- ARIZMENDI, L. J. (1978): *Albert Speer. Arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona, EUNSA.
- BENJAMIN, W. (1992): *Discursos interrumpidos, I*. Madrid, Taurus.
- COLLOTTI, E. y MARIANO, R. (1984): *Gli acquerelli di Hitler. L'Opera ritrovata*. Florencia, Alinari.
- DE MICHELI, M. (2000): *L'arte sotto le dittature*. Milán, Fletrinelli.
- DETHIER, J y GUIHEUX, A. (Eds.) (1994): *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Barcelona, CCCB/ Electa.
- DROSTE, M. (1991): *La Bauhaus 1919-1933*. Colonia, Taschen.
- FELICIANO, H. (2001): *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras de arte mundial*. Barcelona, Destino.
- KRAKAUER, S. (1947): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J. (2002): *El mito nazi*, Madrid, Anthropos.

³¹ Mann, 1947: 588.

- LYNN H. N. (1994): *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Destino.
- MANN, T. (1947): *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa.
- PORTOGHESI, P. (1985): *El ángel de la historia*. Madrid, Hermann Blume.
- RAMÍREZ, J. A. (1992): *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor.
- RIEFENSTAHL, L. (2000): *Memorias*, Colonia, Evergreen.
- , (2002) *Olimpia*. Taschen, Colonia.
- SALA ROSE, R. (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos de nazismo*, Barcelona, Quaderns Crema.
- SÁNCHEZ DURÁ, N. (2002): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia.
- SERENY, G. (1996): *Albert Speer*, Buenos Aires, Javier Vergara.
- SPEER, A. (1969): *Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- TASCHEN, A. (2001): *Leni Riefenstahl. Cinco vidas*. Colonia, Taschen.
- VÁZQUEZ DE PARGA, A. (1993): *Los años 30 en las colecciones de IVAM*. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM.
- VV.AA. (1996): *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània.
- , (2004): *Cine y carisma: la deificación del poder político*, Valencia, Archivos de la Filmoteca nº 46.
- , (1998): *La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate*, Madrid, Historia 16.