

El cinema per estudiar la història: La República de Weimar i el III Reich

1 Weine, R. (1920) *Das Kabinett des Dr. Kaligari*. Recuperat de <https://wolfsonianfiulibrary.files.wordpress.com/2014/10/dr-caligari-shadow.jpg>



Mireia Trias Alguacil

Tutora: Anna Maria Garcia Rovira

Grau d'Història – Curs 2017-2018

Facultat de Lletres

Universitat de Girona

**Universitat
de Girona**

ÍNDEX

1. Introducció.....	1
2. El cinema per estudiar la història.....	4
3. Contextualització històrica.....	6
3.1 La república de Weimar.....	6
3.1.1 Les arts a la república de Weimar.....	8
3.2 El III Reich.....	10
4. El cinema a la República de Weimar.....	17
4.1 El debat expressionista.....	17
4.2 El cinema expressionista a la República de Weimar.....	19
4.2.1 Anàlisi cinematogràfica: Das kabinett der Dr. Caligari (Robert Weine, 1920).....	32
5. El cinema de propaganda nazi.....	35
5.1 La propaganda cinematogràfica al servei de l'estat.....	35
5.2 El cinema del III Reich.....	38
5.2.1 Leni Riefenstahl i el documental.....	46
5.2.2 Anàlisi cinematogràfica: El triomf de la voluntat (Leni Reifenthal, 1935).....	50
6. Conclusió.....	52
7. Bibliografia.....	53
Annex I: Imatges.....	55
Annex II.....	66

1. Introducció

El tema d'aquest treball és l'ús del cinema per estudiar la història en dos períodes concrets i successius en el temps: la República de Weimar i el III Reich nazi. El primer objectiu que em vaig plantejar va ser descobrir si certament el cinema era una bona font històrica, i en cas afirmatiu, quin tipus d'informació ens oferia aquesta font. Un cop assolit, el meu objectiu principal era saber què podíem descobrir sobre un període tan convuls i polèmic com la República de Weimar, i encara més, sobre el III Reich, a base de les pel·lícules que es van produir en aquestes dues èpoques. L'elecció d'aquests dos períodes no és únicament per la seva rellevància històrica, sinó pel tipus de cinema que es féu en aquell lloc i moment determinats. És a dir, coincideix en el temps l'època d'or del cinema alemany, amb l'època d'inestabilitat política precedent de la dictadura més famosa i terrorífica de tots els temps. El III Reich, al seu torn, va fer servir el cinema com un dels pilars propagandístics més rellevants. Així doncs, dues èpoques cinematogràfiques tan importants, coincideixen amb dues èpoques històriques molt rellevants per la història d'Alemanya. El meu objectiu era conèixer què ens podien dir els films fills d'aquestes èpoques del seu context, així com saber des de quines perspectives s'ha estudiat i quines anàlisis se n'han fet.

Per fer-ho he hagut d'estudiar, primer, diversos temes introductoris. Primerament, he cregut necessari justificar el treball, és a dir, buscar historiadors i experts en cinema que avalessin els films com a document històric, ja que el film no deixa de ser un relat construït, una representació de la realitat, però no la realitat en si.

Un cop vist i aprovat que efectivament el cinema és una font per l'estudi del passat recent he procedit a contextualitzar el cine escollit en els dos períodes en els quals es produeix. Aquests apartats hi són per ordre cronològic i consecutiu, primer la República de Weimar i llavors el III Reich. Entremig, però, he cregut convenient fer un apartat/subapartat sobre les arts a la República de Weimar, cosa que no he fet després de l'apartat contextual del III Reich. Aquest fet té dos motius, primer, la República de Weimar té l'anomenada de ser l'època d'or de la cultura a Alemanya; segon motiu i més important, les arts i la cultura en el context de la República evolucionen i proliferen per si mateixes, com si tinguessin vida pròpia, de mà dels propis artistes i per la seva voluntat, mentre que l'art i la cultura en una dictadura com la nazi estava totalment controlada i regida per l'estat, és a dir, era una escomesa o funció política més de l'estat. És per això, que en l'apartat en el qual contextualitzo el III Reich hi incloc les arts i la cultura al mateix temps que explico les formes de govern.

Ara bé, crec necessari justificar que per escriure aquests apartats he utilitzat la informació que m'han proporcionat dos o tres autors, per apartat, com a molt, ja que els he trobat pertinents. Això és degut al fet que el meu objectiu a l'hora de fer el treball no és conèixer els esdeveniments històrics d'aquests períodes, sinó veure quina informació ens dóna la cinematografia d'aquell moment respecte al període en el qual es desenvolupa. Així doncs, trobo essencial contextualitzar l'objecte d'estudi, ja que si no seria incapaç d'entendre'l i d'analitzar-lo en propietat, però no crec imprescindible un estudi a fons sobre els períodes, ja que no són el verdader objecte d'investigació.

Un cop introduïts i contextualitzats procedeixo estudiant el cinema de la República de Weimar en si. Aquest ha estat l'apartat més complex i que més dificultats m'ha aportat. Primerament aquest havia de ser un apartat sobre cinema expressionista, el que jo creia que era el cinema de la República. Al començar a llegir i estudiar sobre el tema he vist que això era un error i que el cinema de Weimar no era per res del món sinònim d'expressionista. És per això que m'he trobat amb la necessitat de fer un altre apartat introductori explicant i definint l'expressionisme en general.

Tot i això, no ha estat tan fàcil, ja que el que m'he trobat és la constatació de les dificultats historiogràfiques per definir aquest concepte. Ara bé, trobar-me de bones a primeres amb aquesta dificultat m'ha ajudat a, posteriorment, intentar entendre el cinema expressionista, ja que també comporta problemes i debats. Seguidament, he obert l'apartat del cinema en la República de Weimar. És aquí on he trobat la confusió de si considerar-lo o no com a expressionista, i és que fent un repàs historiogràfic general sobre què s'ha escrit del tema veiem que en els primers estudis se'l cataloga i etiqueta ràpidament de cinema expressionista. Tot i això, revisions historiogràfiques posteriors van matisant aquestes consideracions fins que avui en dia podem afirmar que cinema expressionista i cinema de la República de Weimar no és, sota cap circumstància, el mateix.

L'organització d'aquest apartat és una revisió historiogràfica de manera cronològica i en termes generals sobre el cinema de la República de Weimar. És cert, però que l'apartat està molt centrat sobre el debat expressionista, però és degut a la pròpia confusió dels historiadors que han estudiat el tema. Per començar, exposo les teories de quatre especialistes principals: Kracauer i Eisner al primer grup, i Mitry i Henry al segon. Si bé és cert que m'he basat en obres i textos d'aquests autors, no podria haver configurat l'apartat sense les consideracions de Vicente Sánchez-Biosca, qui fa un recorregut historiogràfic sobre què s'ha escrit sobre el cinema weimerià a totes les obres que tracta el tema. És per això, que acabo el recorregut historiogràfic amb les seves pròpies teories o mètodes sobre com estudiar i encarar aquest tema tan complex.

Per tancar el cinema de la República de Weimar faig l'anàlisi concreta del film *El gabinet del Doctor Caligari*. He triat aquest film perquè és l'únic que és considerat expressionista per tots els autors que he tractat. A més, és una de les pel·lícules més representatives del cinema d'aquesta època.

Un cop acabat el cinema de la República de Weimar em proposo d'abordar el cinema produït durant el règim nazi. Aquest apartat, però, és molt diferent que el de la República. Per introduir el tema començo parlant de l'organització cultural d'aquest tipus de govern, per tant, introduceixo el personatge de Goebbels. Després, em centro en la tipologia de pel·lícules que es produïen. Per tant, aquest apartat no sse centra en un debat teòric o artístic, sinó en un recorregut cinematogràfic. El motiu l'he concretat anteriorment. El tipus d'art que es produeix en una dictadura està dirigit o si més no censurat per l'estat. En el cas del cinema al règim nazi estava clarament pautat des de dalt, com veurem al treball. És per això que el seu valor històric no és tant l'artístic sinó l'ús que se n'ha fet com a mitjà de comunicació al servei de l'estat.

Per tancar aquest apartat, igual que al bloc anterior, analitzo un film, *El triomf de la voluntat* de Leni Reifenstahl. He utilitzat el mateix criteri que per escollir el film de la República. Aquest és el film més representatiu de l'època, a part de que històricament ha tingut molt bona consideració artística i tècnica. A més, no és un film de ficció, sinó un documental sobre el règim en si, fet que encara ens ajuda més a fer-ne una lectura històrica.

2. El cinema per estudiar la història.

Aquest apartat ens serveix per legitimar l'ús del cinema com a document per estudiar la història, com a font. Aquest debat és molt ample. Tot i això, deixarem de banda el debat sobre si les pel·lícules de gènere històric, o les que recreen un passat històric són o no una bona font. El tema que ens interessa, a tall de justificació, és si els films en general (ficció, documental, etc), serveixen per analitzar la realitat/actualitat que els crea i els consumeix. Moltes de les pel·lícules interessants, són "*las que Marc Ferro llama de "reconstrucción histórica"*"¹, que sense voluntat de fer història, són un important testimoni de les societats que les produeixen, ens diu Carreño.²

Segons aquest autor, el primer a tractar aquest tema fou Sigfried Kracauer l'any 1947 amb el seu llibre *De Caligari a Hitler*, sobre el qual parlarem i ens hi aturarem més endavant. Tot i això, el cinema no es va considerar un document legítim per la història fins als 70. Si bé és cert que entre els dos períodes es van seguir fent treballs del tema, foren sense rellevància. Carreño ens diu que fou Marc Ferro de l'escola dels Annals que, als anys 70, torna a posar el tema sobre la taula. Considera que és un material que conté dades interessants per la història, i sobretot per la història cultural i del pensament. Ja als anys 80 van proliferar els estudis en els quals el cine era una font útil per la història.

Kracauer ens exposa que el cinema és un reflex de la mentalitat col·lectiva del poble que el crea i el consumeix, del lloc on es produeix, fruit del context, l'època i les circumstàncies determinades del lloc i del moment. Ell i Walter Benjamin amb la seva obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³ 1936, foren els primers d'estudiar la relació entre la societat i l'art que produeix aquesta, com a resultat i canal d'expressió. Goyenche-Gomez ens diu "*Para Benjamin el cine era la manifestación más poderosa de este fenómeno sociocultural, en el cual se estaba produciendo un cambio histórico en las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas*"⁴

Posteriorment, els historiadors que s'han fet servir el cinema com a font per la història han avalat i mantingut la vigència de la teoria de Kracauer. Carreño ens guia a través de les opinions de diversos experts en el tema. Ferro, veia el cinema com un anvers de la societat. L'anàlisi prenia valor quan es comparava amb altres formes d'expressió d'aquella societat. Sorlin, historiador francès especialista i pioner en el camp de l'audiovisual com a testimoni de la història social, coincideix en què el cinema és l'expressió ideològica del moment en què es fa. Maria Antonia Paz, catedràtica a la Universitat Complutense de Madrid en Història de la Comunicació, diu que és un art que desvela la mentalitat de la societat que el produeix, registra les mentalitats col·lectives que el fan. Joris Ivens, important director de cinema holandès, troba aquestes màximes com a innegables.⁵

¹ CARREÑO, F. J. Z. (2005). *El Cine como fuente de la Historia. Memoria y Civilización (M&C)*, 8, 205-219. Pamplona: Universidad de Navarra. Pág 210.

² FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.

³ BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

⁴ GOYENCHE-GÓMEZ, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra clave*, 15(3). Pág 393

⁵ Fins aquí l'apartat està basat principalment en: CARREÑO, F. J. Z. (2005). *El Cine como fuente de la Historia. Memoria y Civilización (M&C)*, 8, 205-219. Pamplona: Universidad de Navarra.

Sorlin deia, segons Goyenche-Gómez, “que el estudio de los filmes debe enfatizar en el análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en la comprensión de las películas como filtros ideológicos. Para Sorlin el cine tiende a reproducir y reforzar estereotipos sociales en relación con los problemas históricos. Así mismo, el cine puede ser un mecanismo ideológico en sí mismo, si busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios. Desde esta perspectiva, el cine, para las ciencias sociales, debe comprenderse como un medio de representación y expresión que, aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos”⁶. John Berger ja diu que el model cultural en el qual vivim (i creem) condiona la nostra manera de veure i mirar les coses, de la mateixa manera que influencia el procés creatiu. Aquest condicionant tant la tenen els espectadors com els creadors. D'aquesta manera, la imatge creada ha estat processada sota aquestes influències, això condiona l'espectador; però al seu torn l'espectador també està condicionat i ho mira i veu sota aquestes directrius. Així doncs, tant la manera com mirem, com la manera com creem, és fruit dels models socioculturals que estructuraren el llenguatge de la nostra actualitat, ens explica Goyenche-Gómez sobre Berger.⁷

Sota aquestes consideracions, el cinema és un document fiable per estudiar la història de la cultura, les creences i l'imaginari, així com la història de les mentalitats del moment en què el film és creat. La pel·lícula com a producte cultural testimonia i dona informació del context en què es crea. La realitat històrica queda retratada, ja que conté elements ideològics, polítics i culturals de la societat que ho configura.

Segons les teories de Kracauer, que han estat acceptades posteriorment per molts autors, hem de tenir en compte, que un film no és producte d'un sol artista, ergo, una sola ment; sinó que en el procés creatiu hi participen molts especialistes, és un projecte col·lectiu, com veurem que teoritza Kracauer. De la mateixa manera, no té un públic consumidor limitat, sinó que és l'art de les masses, gràcies a la seva accessibilitat⁸. Això legitima l'ús per la història cultural, social, ideològica i de les mentalitats. Tot i els desencerts de les teories de Kracauer, no li podem negar les seves aportacions teòriques per l'estudi de la història i la sociologia a través del cinema.

⁶ GOYENCHE-GÓMEZ, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra clave*, 15(3) Págs. 392-393

⁷ *Ibid.* Pág 393

⁸ KRACAUER, S. (1985). De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Ediciones Paidós

3. Contextualització històrica

3.1 La República de Weimar

Per tal d'entendre el cinema que es produeix durant la República de Weimar, és imprescindible contextualitzar-ho en el seu període històric. Per fer-ho, resseguim els fets que ens relata Julià Casanova a la seva obra *Europa contra Europa*, matisant-los amb les aportacions de Bieber, ja que he trobat pertinents apropiades les seves perspectives pel meu treball.

L'any 1919 neix la República de Weimar, primera democràcia alemanya, conseqüència de la derrota del país a la Primera Guerra Mundial i el consegüent enfonsament de l'ordre monàrquic. Historiogràficament la República s'ha separat en tres etapes, ens diu Casanova: la primera de 1919 a 1923 marcada fortament per les reparacions de guerra que es van veure obligats a pagar imposades pel Tractat de pau de Versalles, a nivell social això es va traduir en crisi i humiliació; una segona etapa de 1924 a 1929 de remuntada, caracteritzada per millores socials i econòmiques i la consegüent estabilitat que això comporta; una tercera etapa de 1929 a 1933, de desintegració de la democràcia i fallida de la República.

Ja a finals del conflicte internacional els alts càrrecs militars Lunderdoff i Von Hindenburg exercien poders dictatorials però al perdre el control de la situació interna, per la imminent derrota, feren que l'ordre monàrquic s'anés desintegrant. El país havia esdevingut convuls i les revoltes i manifestacions eren cada cop més abundants. El 9 de Novembre el Kaiser va abdicar. A partir d'aquí, s'havia de decidir quin sistema substituiria l'imperi. Moltes de les ciutats estaven controlades per consells obrers i exigien de participar en la creació del nou ordre. L'últim canceller imperial, però, va transferir el seu càrrec a Ebert, capdavanter del partit socialdemòcrata, SPD, qui feu un Govern Provisional format per un Consell de Representants del Poble, per configurar el nou ordre. El consell, però, també era integrat per USPD, escissió de SPD, de tendències més esquerranoses.

En aquest context de confusió i trànsit, els més radicals van veure l'oportunitat per fer la revolució. La unió espartaquista, amb membres de l'USPD com Luxemburg o Liebkecht, van avalar el moviment. Aquest però, no era prou fort, no tenia prou militants, ni estava prou ben organitzat. A més, va provocar una reacció contrària a molts sectors de la societat, no només a les elits tradicionals, sinó a un gruix social que temia els efectes d'una revolució que tenia com a exemple la bolxevic.

Pel govern que s'estava constituint, d'Ebert, l'esquerra era un impediment. Els socialdemòcrates volien estabilitat a qualsevol preu i els espartaquistes eren un obstacle. Van optar per pactar amb el vell comandament militar. No només ajudava a assegurar l'ordre social, sinó que els necessitava per desmilitaritzar la societat després de la guerra. El govern provisional va convocar eleccions per fer una Assemblea Constituent. Les eleccions serien amb sistema de representació proporcional i dret de vot universal. El fet de fer una Assemblea Constituent significava rebutjar l'opció dels consells per constituir una república comunista. Aquest fou el tret de sortida per la revolució.

Es va crear un comitè revolucionari per impedir les eleccions, però el moviment no tenia una estratègia clara ni un ample suport social, de manera que fou molt fàcil de contrarestar. El ministeri de defensa va utilitzar grups particulars per fer front a la revolució, estudiants, exsoldats, treballadors, tots ells armats, així com unitats de Freikorps, és a dir grups paramilitars de voluntaris. Aquests van sufocar la revolució deixant molts morts, d'entre alguns, Luxemburg i Liebknecht. El partit comunista es va anar subordinant, a partir d'aquí, a la Internacional. D'altra banda, que el govern socialdemòcrata permetés aquestes repressions per part de grups particulars només demostrava la debilitat política i legitimava a aquests grups per actuar més lliurement.

En les eleccions celebrades l'SPD va obtenir un 38% dels vots, però els partits burgesos van obtenir clara majoria, per tant es demostrava la continuïtat del sistema polític. L'assemblea es va reunir a Weimar on Ebert fou elegit president de la República. Es va formar la coalició Weimar, per governar al Parlament, en la qual hi participaven els catòlics de Centre, els liberals de DDP i els socialdemòcrates. D'aquesta manera, les elits tradicionals van aconseguir mantenir l'ordre militar, jurídic i burocràtic.⁹

Bieber ens diu que l'any 1923 fou quan més evident es féu la inestabilitat. Es va prendre consciència tant de la crisi econòmica com de la inestabilitat social. Els ànims de la societat eren de desesperança. La inflació era extrema i el marc estava fortament devaluat, tot conseqüència directa de les reparacions de guerra. Això va provocar un fort descens de la producció i un augment desorbitat de l'atur. El país estava enfonsat, no només en les aplicacions pràctiques, sinó també anímicament. Es respirava desencís, desconfiança vers les institucions polítiques i el govern. En aquesta mateixa època, es van intentar cops contra el govern, *putsch*. Un des de cossos oficials de l'exèrcit, anomenat *Reichwehr*. L'altre el preparava simultàniament Hitler. Els dos moviments van fracassar.

El 1924, però, contra pronòstic, es va aconseguir de mica en mica estabilitzar la situació, segueix Bieber. Es feren relacions amb altres països, per potenciar la recuperació econòmica, que va portar a certa estabilització política. El govern, que havia començat d'esquerres i socialdemòcrata, anava virant per esdevenir burgès capitalista amb tendències dretanes. Gràcies a ajuts econòmics com el Pla Dawes, es va poder modernitzar el comerç, i procedir a la concentració econòmica. Va descendir l'atur al mateix temps que la conflictivitat social. De mica en mica s'anava consolidant el conservadorisme al govern, aquest no era opositor a les formes de govern autoritàries, i menys quan arriba a la presidència Hindenburg.

El 1925, amb la mort d'Ebert, es va nomenar president Von Hindenburg, l'exmariscal de l'exèrcit imperial. Paulatinament des del seu ascens el poder del parlament anava disminuint i el de l'exèrcit augmentant. Hindenburg feu succeir 4 governs presidencials de curta durada però amb clares tendències a retallar els drets i poders del parlament, de manera que la república es va modificant per fer que el govern fos cada cop més autoritari.¹⁰

⁹ Fins aquí l'apartat està basat en: CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Grupo Planeta Spain

¹⁰ Aquests paràgrafs estan basats en : BIEBER, L. E. (2002). *La República de Weimar: génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia republicana alemana*. México D. F.: UNAM.

El 1929 la crisi afectarà fortament a Alemanya, encara en procés de recuperació econòmica. Això manifesta que l'estabilitat econòmica i política de la República els últims anys no tenia una base sòlida. Comença amb una crisi agrària que acaba provocant la industrial i bancària. Es procedeix amb mesures deflacionistes però això provoca la creixuda de l'atur. Inevitablement, tornen les tensions socials i econòmiques. La principal conseqüència social és la crisi anímica el poble i el buit moral. El govern ha perdut credibilitat, ja que no és capaç de gestionar la situació, i això dóna força a propostes sense base parlamentària i de caràcter autoritari. La situació és convulsa i caòtica i la societat està desil·lusionada amb el sistema. És per això que s'entén l'auge popular del nazisme, ja que asseguraven un govern ferm, estable, creixement econòmic i frenada del comunisme.¹¹

Arribats a cert punt de crisi i descontentament amb el govern, Hindenburg decideix fer president a Hitler el 1933, que havia obtingut un 33% dels vots a les eleccions. Segons Casanova, Brustein opina que l'èxit nazi no ve donat per la ideologia sinó per les propostes d'estabilitat econòmica en el moment culminant de la crisi. Mort Hindenburg el 1934, Hitler pren plens poders de la presidència.

Hi ha moltes opinions i perspectives per encarar el fracàs de la República. La majoria busquen les causes en la fragilitat de la democràcia, en les repercussions pràctiques i anímiques del Tractat de Versalles, la pèrdua de legitimitat política de la República en diverses accions, etc. Tot i això, no podem caure en el determinisme. Weimar té un llarg període d'estabilitat, per tant el Tractat de Versalles no condemna inevitablement la República a la mort. Les perspectives d'autors especialistes en la historiografia de la República de Weimar, com Kershaw, Bessel i Geray opinen que foren un llastre les posicions antidemocràtiques de les elits tradicionals, que van impossibilitar el bon funcionament de la República. Això sumat a la crisi del 29, fa d'aquest daltabaix l'oportunitat perfecta per enderrocar la democràcia i tornar a imposar un sistema autoritari. El govern debilitat per la crisi esdevé inestable i es fa palesa la fragmentació política que permet l'entrada ferma de forces nacionalsocialistes de tendències autoritàries. Si bé és cert que l'any 1930 la República perillava, i estava més condemnada al fracàs, no es pot fer la mateixa sentència des del naixement de la República. Totes les democràcies europees, dels països participants de la guerra, en el període d'entreguerres, foren inestables i poc fermes, i moltes com l'alemanya desemboquen en sistemes de govern autoritaris. El nomenament de Hitler com a Cancellier fou una decisió personal de Hindenburg, no una imperativa inevitable. El govern necessitava un poder ferm i les elits tradicionals i la burocràcia política volen restablir un poder autoritari estable. Aquestes elits creien que podrien controlar-ho.¹²

3.1.1 Les artes a la república de Weimar.

La República de Weimar és considerada l'època daurada alemanya a nivell artístic i cultural, seguim el que ens diu Hobsbawm a *Historia del siglo XX* per conèixer-ho. Ens emmarquem

¹¹ BIEBER, L. E. (2002). *La República de Weimar: génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia republicana alemana*. México D. F.: UNAM.

¹² Fins aquí m'he basat en : CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Grupo Planeta Spain

dins l'evolució de les arts avantguardistes. Moltes ja existien abans de 1914, a partir del conflicte aparegueren dues novetats: el dadaisme i el constructivisme soviètic. El dadaisme, ens diu Hobsbawm *“surgió en 1916, en el seno de un grupo de exiliados residentes en Zurich (donde otro grupo de exiliados encabezado por Lenin esperaba la revolución), como una protesta nihilista angustiosa, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte.”*¹³. Als anys 20, però, mor i dóna lloc al surrealisme. *“mientras que el dadaísmo desapareció a principios de los años veinte, junto con la época de la guerra y de la revolución que lo había engendrado, el surrealismo nació de ella, como «el deseo de revitalizar la imaginación, basándose en el subconsciente tal como lo ha revelado el psicoanálisis, y con un nuevo énfasis en lo mágico, lo accidental, la irracionalidad, los símbolos y los sueños» (Willett, 1978)”*¹⁴. El cine també participa del surrealisme. De mica en mica, l'avantguardisme es va integrant en la vida quotidiana i les seves formes de representació. S'integra dins la cultura institucionalitzada, no la substitueix, però sí que hi influeix.

El centre neuràlgic de l'art era París, però de mica en mica es discuteix la centralitat amb l'eix Moscú-Berlín, que tenen manifestacions artístiques cada cop més competents. Tot i això, hi havia diferències indiscutibles entre les manifestacions artístiques dels dos eixos. Els únics arts que eren internacionals eren el cinema i el jazz, a més, eren dues manifestacions artístiques admirades per tots els avantguardistes, fossin d'on fossin. Tant és així, que als anys 20 qualsevol tipologia d'artista volia participar de l'art del cinema, i més a l'Alemanya de Weimar. L'avantguardisme havia influenciat tant el cinema que fins i tot Hollywood se'n va voler apropiat.

A nivell polític ideològic, el cinema avantguardista va estar associat a categories esquerranoses o revolucionàries. Encara més accentuat és aquest fet a l'eix Moscú-Berlín, on l'art estava associat a certes tendències polítiques. És tan així, que moltes dictadures, o governs feixistes renegaran de l'art avantguardista. Aquests preferien manifestacions artístiques al servei de les seves polítiques, manifestacions més monumentals. Per tant, podem establir que l'esplendor dels avantguardismes en aquest eix oriental té el moment d'esplendor abans dels governs de Stalin i Hitler.

Pel que fa al cinema en concret, la dècada dels 20 es caracteritza per ser el moment en què els espectadors s'acostumen a veure el món a través de l'objectiu d'una càmera (apareix la Leica instantània el 1924). Aquesta època, filla de catàstrofes i representant del caos i la desil·lusió, és l'auge del cinema. Com més crisi hi havia més espectadors hi havia a les sales de cinema. Era l'expressió de l'art que permetia entreteniment i evasió, a més era accessible per totes les capes socials, esdevenint, així, l'art de les masses per excel·lència. Conseqüentment l'època d'or del cinema alemany fou durant la República de Weimar. Era un mitjà accessible per tothom, no requeria cap tipus de formació per gaudir-ne, es va popularitzar encara més per la introducció del sonor. És per això que durant aquesta època es van produir milers de films.¹⁵

¹³ HOBBSAWM, E. (1994). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica Págs 183

¹⁴ *Ibid.* Págs 184

¹⁵ Tot l'apartat de les arts fins a aquest punt està redactat en base a: HOBBSAWM, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica

És l'època en què s'institucionalitzen les avantguardes dins el cinema alemany. Abans del 1922 ja havien aparegut les màximes representacions expressionistes en altres arts, com la prosa o la poesia. De manera que en la dècada dels 20 el valor cultural expressionista ja estava acceptat a nivell social. Ara bé, Sánchez Biosca ens diu que des del govern s'institucionalitza una altra vessant artística caracteritzada per la racionalització: la Nova Objectivitat (que es manifesta a través de totes les vessants artístiques, no només del cinema). Tot i això, el context està molt marcat per les contradiccions d'ambigüitat i inseguretat, caos i convulsió. La Nova Objectivitat no pot obviar aquesta contradicció, al mateix moment que tendeix a la racionalització i l'esperança. D'aquesta manera la Nova Objectivitat incorpora característiques de les avantguardes al mateix temps que vol ser fidel a la realitat. Intenta ser un pont entre allò ideològic, ja que és un art institucionalitzat per la República, i allò artístic, fortament influenciat per les avantguardes, ens diu aquest autor. Inevitablement veiem la comparació que fa Sánchez-Biosca quan diu que la Nova Objectivitat és en lo artístic el que la República de Weimar és en lo politicosocial.¹⁶

L'expressionisme, però, influencia molt marcadament la Nova Objectivitat, i d'aquesta manera esdevé una "*retórica en beneficio de la racionalización*"¹⁷ d'aquesta manifestació institucionalitzada. No oblidem que l'expressionisme havia perdut molta força després de la Primera Guerra Mundial, així com s'havia vist mancada de la seva capacitat contestatària. Tot i això, com ja hem dit, el cas del cinema és l'excepció, i durant la República de Weimar, el cinema expressionista arriba al seu punt culminant.

3.2 El III Reich

Per tal de seguir certa continuïtat contextual, ens aproximem al III Reich a partir de l'obra de Casanova que hem utilitzat pel context anterior. Tanmateix, l'obra de Hegan Schulze *Breve historia de Alemania*¹⁸ ens aporta molta informació rellevant i que ens és pertinent per complementar el context.

Per entendre els orígens del III Reich alemany ens remuntarem a la configuració de la personalitat de Hitler. Aquesta versió però, és tan sols una de les moltes interpretacions sobre la pujada al poder dels nazis, segons ens diu Kershaw¹⁹. Tot i això, no subscriu aquesta perspectiva, però sí que ens és útil començar des d'aquest punt per tal de desenvolupar el tema del treball.

Va néixer a Àustria, en una zona fronterera amb Alemanya el 1889. Es va traslladar a Viena durant la seva època educativa però marxaria cap a Munich quan a la capital austríaca el rebutgessin a l'escola de Belles Arts. Fou a Viena on va entrar en contacte amb l'antisemitisme, l'anticomunisme i on veuria les retòriques i tècniques demagògiques

¹⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA -BIOSCA, V (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión

¹⁷ *Ibid.* Pág 42

¹⁸ SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania (Vol. 4201)*. Madrid. Alianza Editorial

¹⁹ Sobre les interpretacions del nazisme vegi's KERSHAW, I. (2004). *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*. Siglo XXI. Madrid. Capítol 1 Los historiadores y el problema de explicar el nazismo. Pàg 15-38

polítiques de mà de Karl Lueger, líder del Partit Social Cristià i alcalde de la capital en el moment en què Hitler viva a la ciutat. Fou allà o naixeria el seu odi vers les races inferiors, ja que era un Imperi amb molta diversitat ètnica. Des de llavors sempre va creure que aquest territori havia de pertànyer a Alemanya per ser fructífer.

Va lluitar a la 1ª Guerra Mundial però al final de la Guerra va rebre un atac anglès amb gas mostassa i va acabar a l'Hospital Militar de Pasewalk. Va ser en aquest moment que es va acabar la Guerra, Alemanya va capitular i el Kaiser va abdicar. Des d'aquell moment seria un dels màxims defensors de la teoria de la punyalada a l'esquena, i la pregonaria en els seus discursos polítics per legitimar la seva ideologia. Sense l'experiència de la guerra, Hitler no hauria tingut la base per dedicar-se a la política. Aquí va començar a configurar la seva ideologia, i va refermar les idees que havia pres anteriorment, l'antisemitisme i la creença en el militarisme es radicalitzarien degut a les vivències de guerra.

Fou a Munich després de la guerra on s'afiliaria al DAP, Partit Alemany de Treballadors, dirigit per Anton Drexler. El 1920 el partit canviaria de nom i seria conegut com a NSDAP Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. La seva figura dins el partit va anar prenent importància i el 1921 ja n'era el líder. Poc després es configuraria la branca armada del partit, l'organització paramilitar coneguda com la SA Sturmabteilung. Als principals punts del seu programa ja es definien com un partit racista i nacionalista, que lluitaven per la reunió de tots els grups ètnics alemanys en un únic estat, un sol Reich. En segon terme, exigien una revisió del Tractat de Versalles. Aquí va conèixer alguns dels seus màxims aliats polítics, Göring, Hess, Rosenberg i Röhm, qui s'encarregaria de reclutar els Freikorps que van aturar les onades revolucionàries de 1918 i 1919, per configurar-los com les SA. Fou en aquest context que van començar a desenvolupar les idees de Lebensraum, com la necessitat d'un espai vital per la raça ària on desenvolupar-se; i de la conspiració entre comunistes i jueus per capgirar la civilització com la coneixien i dominar-la. És important el fet que tots ells pertanyien a la generació que havia hagut de lluitar a la 1ª Guerra Mundial, fet que ens permet entendre perquè defensaven la militarització i la guerra com a fet estructural del seu sistema. En aquesta època també coneix Lunderdoff, mariscal de l'exèrcit durant la Gran Guerra, que havia dirigit el país al final del conflicte de manera quasi autoritària. Ell també s'oposava al Tractat de Versalles i juntament amb el partit organitzarien el cop d'estat de Munich el 9 de novembre de 1923, conegut també com el Putsch de la Cerveseria de Bürgerbräukeller. Fou un intent fallit i, a més, acabaren detenint a Lunderdoff, Röhm i Hitler d'entre altres. Tot i que Hitler fou condemnat a 5 anys, tan sols va estar empresonat uns mesos i en unes circumstàncies molt privilegiades. Allà va tenir el temps suficient per perfeccionar la seva ideologia i teories polítiques i redactar-les a la seva obra *Mein Kampf*.²⁰

A partir d'aquí el partit va decidir incloure's en la vida política dins la legalitat, i no a través d'un cop d'estat. Tot i això, mai van renunciar a la via armada i sempre van defensar el militarisme com a base i suport del partit. El nacionalsocialisme, amb la base teòrica del *Mein Kampf* va configurar el seu programa ideològic més ferm que mai. En cap moment van intentar amagar les seves idees i objectius racistes, anticomunistes, nacionalistes, la defensa legítima del Lebensraum, així com les seves intencions d'eliminació dels enemics de la nació,

²⁰ HITLER, A. (2015). *Mein Kampf*: English Edition. London: MVR.

traïdors interns que anaven des de dissidents polítics, a races inferiors, jueus, o bé els que havien participat en la firma del Tractat de Versalles.

Hem d'aclarir que mai van tenir un lloc dins el sistema polític democràtic, tenien molt poca representació al govern, elegit a través d'eleccions, durant l'època d'estabilitat de la República. La seva oportunitat va aparèixer amb la Depressió econòmica provocada pel crack del 29, que perjudicaria Alemanya greument, ja que, en part, depenia de crèdits estrangers. A la crisi econòmica la va seguir una forta crisi política. El 1928 el país ja estava governat per una coalició molt feble i amb l'arribada de la Depressió, la fragmentació política es va accentuar. El DPV va abandonar la coalició i els partits de dretes es van debilitar, alguns fins i tot es van desintegrar. El paper del nazisme serà omplir aquest buit polític. La feblesa conjuntural de la República en aquestes circumstàncies tan sols va afavorir l'enfortiment del NSDAP, que sostenien un discurs demagògic que culpava el sistema republicà de totes les desgràcies i dificultats per les quals passaven.

La vida parlamentària del Reichstag es va anar apagant amb els anys posteriors a l'inici de la Depressió. A partir de llavors, les decisions governamentals ja no es prendrien al Parlament, sinó que seria el president Hindenburg que nomenaria Cancellers, que sense suport electoral governarien en base de decrets d'emergència avalats pel President. Del 1930 fins el 1933 van succeir-se 4 presidents, que, de mica en mica, van anar reduint el poder parlamentari per instituir cada cop més un govern autoritari.

En aquesta etapa, van anar augmentant el nombre de votants del partit nacionalsocialista. A diferència del que s'ha dit en altres teories historiogràfiques, el principal motiu del vot nazi fou la situació econòmica i les mesures que proposava Hitler per solucionar-ho. De la mateixa manera, la majoria dels seus votants no eren de classe mitjana, com s'ha cregut anteriorment, sinó que generalment eren sectors rurals i perfils no acostumats a votar, o bé votants de partits que havien desaparegut recentment. Tot i l'augment de la representació electoral nacionalsocialista, el partit mai va guanyar cap elecció, tòpic que també hem de trencar. A les eleccions de 1932, on tenen més suport que a qualsevol altres eleccions, van tenir un 37% dels vots. Un 63% no els era favorable, i foren les eleccions amb més participació, un 84%. L'any 1933 el seu suport electoral fou d'un 33%, per tant es va reduir. Hem de tenir present que la pujada al govern de Hitler i el seu partit no fou per les eleccions, sinó una decisió personal de Hindenburg. Von Papen, que havia sigut Cancellier uns anys abans, a les eleccions del 1933 proposa un pacte a Hitler per governar conjuntament i Hindenburg va acceptar-la. Aquesta decisió beneficiava a tothom. Per un costat tenim Hindenburg i la cúpula d'elits tradicionals conservadores que volien restaurar un poder autoritari, i tot i que havien contemplat opcions com la restauració de la monarquia o una dictadura militar no els oferia quelcom que Hitler sí, el suport de les masses per una banda, i una força paramilitar fidel per l'altra. Per l'altre costat Hitler per ascendir al poder necessitava el suport d'aquestes elits tradicionals, que alhora, també dominaven la cúpula de l'exèrcit, instrument essencial per la política nacionalsocialista. Fou una entesa de mutu benefici. Les elits tradicionals però, van subestimar el moviment nazi i el seu líder, ja que creien que podrien dominar-lo i contenir-lo a voluntat.

El 30 de gener de 1933 els nazis puguen al poder i ningú es mobilitza per impedir-ho. La democràcia alemanya feia anys que es deteriorava, però passava al mateix a la resta

d'Europa. En cap moment es va veure com una atrocitat que el nazisme governés el país. En aquella època es creia que la crisi econòmica havia provocat la crisi de les democràcies, però no només a Alemanya, sinó a tota Europa. Algunes havien sucumbit ja a dictadures de tall feixista, com Itàlia, d'altres tenien democràcies molt inestables, com França. El cas alemany, però, no seria el mateix, ja que desembocaria en un estat del terror. El seu objectiu no era simplement governar el país amb polítiques dictatorials sinó aconseguir un espai vital per la raça superior ària mitjançant la submissió o destrucció de les races inferiors. Per aquest objectiu calia ocupar els territoris que li eren legítims a Alemanya, o els necessaris per al desenvolupament de la raça, per tant la guerra; i l'eliminació dels inferiors, per tant l'anihilació d'altres ètnies.²¹

Políticament es va anar obrint pas per justificar encara més la seva legitimació. El febrer de 1933 es va incendiar el Reichstag. Es va culpar dels fets als comunistes, fet que perpetrava encara més la por que la societat n'havia de tenir. Avui en dia encara no es coneix l'autor real dels fets. Independentment d'això, fou l'excusa perfecta per deixar en suspens la Constitució i proclamar un estat d'excepció que seria permanent durant el III Reich. Seguidament es va aprovar el Decret de Defensa del Poble i de l'Estat que atorgaria al règim la legitimitat política que necessitava. Es va il·legalitzar el partit comunista i els Sindicats Independents, així com la socialdemocràcia, que fins aleshores foren els únics que es van atrevir a no recolzar les propostes nazis al Parlament, ja que la resta de partits es van "coordinar" amb el règim, com es digué en aquella època. Així és com es va crear un sistema polític amb un únic partit.

Es va prosseguir abolint els estats federals i creant un únic estat. A nivell intern van accentuar les depuracions de tots aquells sospitosos de no ser fidels al Reich, tots aquells amb discrepàncies polítiques, sobretot a comunistes, però també a socialdemòcrates i a liberals. D'aquesta manera es van apoderar d'un dels instruments bàsics i base per controlar l'Estat: l'administració. Tots els depurats van ser substituïts per persones fidels al règim. L'altre gran pilar de l'estat era l'exèrcit, que des de l'ascens del nazisme tenia un clar conflicte de rivalitat amb les SA de Röhm. L'exèrcit, que pel Tractat de Versalles només podia estar format per 100.000 homes, estava amb clares desavantatges amb les files paramilitars nazis, que es comptaven amb més d'un milió. Röhm va començar a desafiar la cúpula de l'exèrcit, volia substituir-lo per la seva força armada i esdevenir ell el cap militar de l'estat. Tot i això, Hitler necessitava el suport de les elits tradicionals que dirigien l'exèrcit així que es va posicionar a favor seu. El 30 de juny de 1934, amb la participació de l'exèrcit oficial del país, hi hagué la Nit dels Ganivets Llargs, on foren assassinades gran part de les SA així com els seus alts càrrecs, inclòs Röhm. A partir de llavors, el control estatal de Hitler era ple i complet. El que ell deia esdevenia llei, ja que era el defensor del dret de l'Estat.

Per altra banda, l'església catòlica, amb el Concordat que feu amb el règim el 1933, fou un factor més que posava l'opinió pública en favor del nazisme. Tot i això, van retirar el suport quan es van donar a conèixer els plans d'eutanàsia que el nazisme organitzava. Quan tots aquests mecanismes no funcionaven es posava en pràctica la política del terror dut a terme pel braç armat del nazisme, la policia interna, les SS, Schutzstaffel, dirigits per Himmler i

²¹ Tot l'apartat fins aquí està redactat seguint la informació que ens proporciona: CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Grupo Planeta Spain

Heydrich encarregats de netejar el país interiorment d'enemics i opositors, creant d'aquesta forma un verdader terrorisme d'estat. Segons Schulze, les dues cares de la moneda per legitimar el règim foren el terror i la repressió, complementat per altra banda per la fascinació i la seducció.

No podem oblidar el paper de les polítiques racistes alemanyes. L'estat necessitava un col·lectiu a qui culpar de tots els mals que patia el país, a qui responsabilitzar de les desgràcies, necessitaven un boc expiatori. Ajuntant aquest fet amb la seva teoria racista prengueren els jueus com a cap de turc. Els van catalogar, no només de raça inferior sinó de culpables de les desgràcies del país, de la crisi econòmica, etc. El 9 de novembre de 1938 es va produir la Nit dels Vidres Trencats, on sistemàticament es van destrossar comerços, sinagogues i cementiris jueus, i es van produir milers de detencions i assassinats entre la comunitat jueva. Tot això formava part de les polítiques de terrorisme, repressió i propaganda del règim en contra d'aquesta comunitat.²²

És cert, però, que el règim va suposar millores socials i econòmiques, cosa que feu guanyar-se encara més el favor de les masses, sempre amb el suport d'un discurs demagògic de fons. Es van fer reformes econòmiques i agràries, per beneficiar al sector. També es va intentar fer concessions a indústries i negocis privats per millorar l'economia. El nivell d'atur va disminuir de forma remarcable, sobretot per les polítiques d'obres públiques, per exemple, es va començar amb el projecte de la construcció de les autopistes alemanyes. Havien omplert una clara carència de la societat, a nivell socioeconòmic, però també van aconseguir fer-ho nivell ideològic, ja que el poble alemany sortia d'una etapa marcada per la Gran Guerra, que havia deixat un ambient d'inestabilitat i un fort buit emocional i psicològic, agreujat pels problemes i crisi de la democràcia.

Encara faltava un objectiu clarament marcat pel nacionalsocialisme des de la seva creació, la revocació del Tractat de Versalles, que els impedia ser la gran nació que podia ser. Si això provocava un conflicte internacional, no era rellevant, ja que estaven conscienciats de què per aconseguir el seu Lebensraum segurament la guerra seria inevitable. El 1935 es féu un plebiscit al Sarre per reincorporar-se a Alemanya. Seguidament Hitler va rearmar l'exèrcit i va constituir el servei militar com obligatori alemany trencant així el Tractat. També van començar a fer acords internacionals, es féu el pacte de l'eix Roma-Berlin i el pacte antiKomintern amb els Japonesos, però no es va acabar de materialitzar un pacte amb Anglaterra, en part perquè tenia aspiracions en dominis orientals i el pacte germano-nipó li frustrava les expectatives.

A partir de tenir hegemonia en el domini intern, tots els esforços del país es van destinar als preparatius pel conflicte armat. Primerament, segons la seva idea de Lebesraum, havien d'annexionar els territoris habitats per alemanys que estaven fora de les fronteres del país. Per això, el març de 1938 es va annexionar Àustria, fet que es coneix amb el nom d'*Anschluss*, i llavors van fixar el seu pròxim objectiu als sudets, cosa que facilitaria l'ocupació de Txecoslovàquia. Les potències europees no podien seguir evitant les pretensions nazis i es van oposar a aquesta ocupació, però tan sols a nivell diplomàtic. El 29

²² Fins aquest paràgraf hem seguit les idees de : SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania (Vol. 4201)*. Madrid: Alianza Editorial.

de setembre es féu la Conferència de Munich on França, Itàlia i Anglaterra retornarien els sudets a Alemanya per tal d'intentar aturar l'ocupació. Hitler va firmar un pacte amb Chamberlein, però el Führer s'ho prengué com un acte diplomàtic i va seguir rearmant-se. Quan Hitler va avançar cap a Txecoslovàquia Anglaterra va anunciar que no es quedaria de braços plegats si marxava contra Polònia, es va comprometre a defensar la seguretat de Polònia.²³

Per un altre costat, es configura el pacte germano-soviètic, de no-agressió, i segons el qual es repartien Polònia un cop ocupada, cada potència pel seu cantó, el pacte s'anomenaria Molotov-Ribbentrop. D'esquena a la URSS Hitler comunica a la Societat de Nacions que el seu enemic per antonomàsia és el comunisme i que les mesures que prenia eren una estratègia per enderrocar el règim soviètic. Si la resta d'Europa, democràtica o feixista, no li donava suport estaria firmant la seva sentència de mort a mans del comunisme que s'abalanzaria sobre Europa des de l'Est. El setembre del 1939 comencen, soviètics i alemanys a ocupar Polònia, acció que duraria tan sols cinc setmanes. És en aquest moment que esclata la Segona Guerra Mundial, ja que els països aliats, conformats sobretot per Anglaterra i França declaren la guerra a Alemanya.

L'abril de 1940 comença la invasió de Dinamarca i Noruega per assegurar les posicions estratègiques en contra dels aliats. Al maig ja marxen sobre els Països Baixos, Bèlgica i França. Veient l'èxit bèl·lic dels nazis, Hitler plantejava firmar la pau amb Anglaterra per dirigir-se al seu autèntic enemic, el comunisme soviètic. Tot i això, sabia que era incapaç de mantenir una guerra a dos fronts. Per aconseguir aquesta pau es recorre a polítiques del terror, van bombardejar Anglaterra, però aquesta no capitulava així que es va decidir canviar d'estratègia. El següent pla era eliminar l'URSS i, controlant tot Europa, exigir la rendició d'Anglaterra i firmar-hi un acord de pau. D'aquesta manera es posa en marxa l'operació Barbaroja.

Si amb prou feines podien mantenir una guerra a fronts, la situació es faria insostenible si els EUA entraven al conflicte, fet que Hitler contemplava com a imminent. Tot i això, comptava amb el suport nipó al Pacífic per guanyar temps davant dels americans. És per això que el juny de 1941 s'atreveix a començar l'operació contra els soviètics sobrepasant la línia establerta amb la que s'havien repartit Polònia. Els soviètics es van veure desprevinguts però de seguida van declarar la guerra a Alemanya, tot i això ràpidament rendeixen les posicions de primeres línies. Hitler preveia que seria una campanya molt ràpida, per això va desmobilitzar part de l'exèrcit de l'est per reforçar el front oest i les forces de mar i aire. A la tardor, però encara no havien vençut i l'hivern els va atrapar al cor de l'URSS, cosa que feu impossible la victòria nazi a Stalingrad. Aquí va començar la decadència militar del nazisme, que faria evident la seva fallida quan va declarar la guerra als EUA.²⁴²⁵

²³ Fins aquest paràgraf m'he basat en: CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Grupo Planeta Spain

²⁴ Fins el present paràgraf m'he basat en: SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania (Vol. 4201)*. Madrid: Alianza Editorial

²⁵ Al mateix temps, he utilitzat la informació de: CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Grupo Planeta Spain

Ara bé, per arribar fins on el III Reich va arribar li calia un pilar substancial, el suport intern i inqüestionable del seu país i de les masses, que profanessin fidelitat cega al partit. Per aconseguir-ho va engegar la maquinària estatal, sobretot propagandística, i tan sols va trigar un any i mig. Aquest període l'anomenen la conquesta del poder. Es comença a desenvolupar un nou mètode de fer política, la dictadura feixista que se sustentava amb l'organització de les masses, sotmesa sobretot a un constant bombardeig de propaganda dels mitjans de comunicació. Es va organitzar la societat en associacions de tot tipus per tal que sentissin la seva adscripció al règim, grups de joves, grups paramilitars, associacions de dones, etc. Aquests grups se sentien atrets per l'activisme polític i militar, com a recurs efectiu, en un moment de convulsió i crisi. Pel que fa als enemics del règim se'ls depura, tant de la vida administrativa, com de la vida quotidiana, mitjançant el braç paramilitar de les SA. A nivell mediàtic es va difondre la por vers el perill comunista per legitimar aquests actes i la presència de grups paramilitars a la vida quotidiana. Calia un últim recurs, configurar la imatge de Hitler com a líder indiscutible, al qual professar-li culte. Per fer-ho no es recolzen en la legitimitat electoral, ni en els orígens del dictador, sinó que la clau per conformar aquesta mitificació era el carisma personal. Hitler creia que era la personalitat el que legitimava la figura d'un Führer dins el sistema polític. Per fer calar aquesta idea es va basar en els recursos propagandístics, grans discursos, allaus de símbols als carrers, desfilades militars que li professaven fidelitat, o productes audiovisuals com el de Leni Reifenstahl, *Das triumph des Willens* (Leni Reifenstahl, 1935). A nivell cultural, es va catalogar com a degenerat tot l'art provinent o referent a la República de Weimar, i es va configurar un nou ordre cultural orquestrat per Goebbels, Ministre d'Instrucció Popular i Propaganda, mitjançant la Cambra de Cultura del Reich, uns dels personatges més rellevants i influents en el cinema del Reich, ja que ell en fou l'artífex, com veurem més endavant. ²⁶

²⁶ SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania (Vol. 4201)*. Madrid: Alianza Editorial.

4. El cinema a la República de Weimar.

4.1 El debat expressionista.

Per poder entendre bé els films als quals ens referirem, així com la mentalitat que plasmen, crec necessari explicar les característiques d'aquest moviment artístic tan complex. Ara bé, hem de tenir en compte, que no tots els films produïts en l'època que ens ocupa pertanyen a aquest estil, tot i això, molts estan influenciats per aquest moviment.

L'expressionisme és un moviment artístic de principis del segle XX que pertany al grup dels avantguardismes artístics. Tot i això, cada expressió artística de l'expressionisme té el seu moment, i per tant, no podem definir una cronologia estricta. L'expressionisme en la pintura mor amb la Primera Guerra Mundial, mentre que pel cinema és el tret de sortida. Elger ho defineix com *"la expresión de la percepción vital de una generación que coincidía en su engañación a las estructuras socio-políticas imperantes"*²⁷. Elger diu que és un moviment que actua a partir de la naturalesa que l'envolta i la vida quotidiana, però al mateix temps en renega. A més a més, *"iba acomañado casi siempre por una emancipación a nivel individual: la mayoría de estos jóvenes expresionistas pertenecían a la burguesía, a aquellas "buenas familias" en las que el sistema imperante tenía a sus más fieles representatnes [...] Pretendían sobrepasar la simple impresión de la realidad para llegar al aspecto psicológico de la impresión sensorial"*²⁸.

Espinosa Mijares ens informa que a la revista *Das Wort* hi hagué un debat sobre l'expressionisme entre 1937 i 1928 *Die Expressionismusdebatte*. En aquest hi van participar intel·lectuals alemanys que van exiliar-se a Moscou com Ernst Bloch o Georg Lukács. A les seves aportacions van seguir les respostes d'altres intel·lectuals com Bertolt Brecht²⁹. En aquest debat es van acabar concloent tres aportacions, segons Sánchez-Biosca, per definir l'expressionisme. Primer, se'l considera un recurs molt ample, ergo pot contenir molts estils; se li retreu l'escapisme, en segon lloc; i en últim terme se'l descriu com a superficial, ja que es centre en la descomposició de la realitat, per tal de reflectir la realitat que es desconfigura (tret aplicable a altres avantguardes). Sánchez-Biosca, finalment, sentència que el debat sobre l'expressionisme és un debat sobre l'art en si mateix.³⁰³¹³²

Barreto, ens diu que l'expressionisme *"reproduce el realismo psicológico a través de una estética pasiva y angustiada"*³³. És un moviment que, segons aquest autor, no es pot

²⁷ ELGER, D. (1998). *Expresionismo: una revolución artística alemana*. Köln: Benedikt Taschen. Pág. 9

²⁸ Ibid. Pág 9-10

²⁹ ESPINOSA MIJARES, Ó. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, (36), 39-73.

³⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión.

³¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

³² SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995). El expresionismo: de la plástica al cinematógrafo. *Cuadernos de filología*, 18, 231-258.

³³ BARRETO, R. (2006) *El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico*. tapa en. ai, 15. Buenos Aires: Ago. pág. 15

deslligar de la filosofia. Fruit de la tendència filosòfica en què tot es posa en dubte, qualsevol forma de percepció i de consciència, i encara més la cultura i la civilització. Aquesta tendència filosoficopsicològica qualla a la societat del moment i l'art no pot obviar-ho, encara menys, ser-ne independent, segons Barreto. Encara menys després de la Gran Guerra *"El pueblo comparte una miseria física y espiritual, el sentimiento de depresión se hace más cada vez más notorio tras la derrota militar. Entonces el arte muestra su estética que se manifiesta desde la oscuridad"*.³⁴

Les característiques bàsiques del moviment, segons Barreto són les següents:

- *La independencia del contenido natural de la forma a través de la libre interpretación de la realidad para así expresar el mundo interior.*

- *Se desproporcionan y distorsionan las formas de acuerdo a un impulso interior, con colores y trazos para subrayar simbólicamente estados de ánimo.*

- *Se visualiza una destrucción del espacio tridimensional.*

- *Se resalta la expresiva de las imágenes a través el empleo de formas simples planas o con poco volumen.*

- *Hay un amontonamiento de formas y figuras con colores fuertes y contrastados.*

- *Es notable una predilección por temáticas de escenas de desnudos en el campo o bañándose, escenas urbanas agobiantes y representaciones armónicas de la naturaleza.*³⁵

Així doncs, Barreto ens afirma que aquest estil pretén plasmar la misèria psicològica i espiritual per mitjà de la distorsió i seguint impulsos interiors. Ell mateix diu *"el clima predominante es de opresión y horror que se retuerce en las más profundas oscuridades del alma"*.³⁶

Malgrat les clares definicions i característiques anteriors, Sánchez-Biosca ens introdueix en les dificultats de definir a nivell teòric l'expressionisme. Tot i això, també el concep com un estil imprescindible per entendre la decadència espiritual europea. Un recurs usat per definir-lo, és en mesura de l'oposició amb altres estils. Ha estat més fàcil marcar les diferències de l'expressionisme amb altres moviments que no pas definir-lo individualment. És per això, que sovint el trobem com a resposta o oposició a l'impressionisme, com diu Sánchez-Biosca *"resultan significativas las definiciones «a contrario», incidiendo en la pareja Impresionismo/Expresionismo"*³⁷. Segons ell es un nom sense cos, i a manera més exacte que han trobat els historiadors d'acostar-s'hi és mitjançant la metàfora. A aquesta dificultat hi afegim que fou un moviment artístic sense centralitat, és a dir, no tenia un centre neuràlgic, una ciutat d'origen com si tenien altres moviments de l'avantguarda artística. A

³⁴ BARRETO, R. (2006) *El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico*. tapa en. ai, 15. Buenos Aires: Ago. pág 16.

³⁵ *Ibid.* Pág 15

³⁶ *Ibid.* Pág 15

³⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en I cine de Weimar*. València; Instituto de cine y radio-televisión. Pág. 30

diferència d'aquests, tampoc es va elaborar cap manifest teòric que assentés les seves bases, objectius i característiques. Per tant, les aproximacions que s'han fet per definir-lo són catalogades per aquest autor de la manera següent *"Procediendo de una voluntad metafórica -tal vez transposición del propio lenguaje del movimiento--, de una tentativa de oposición Impresionismo/Expresionismo o de una modesta pretensión parcial (y parcializadora) centrada en la pintura, la poesía, etc., lo cierto es que las definiciones suelen ser -más que inexactas o falsas- poco operativas"*³⁸

Inevitablement té un caràcter rupturista, com qualsevol avantguarda, però alhora s'acosta al sinistre freudià assimilable, en la seva representació artística, amb l'angoixa d'esperit del romanticisme alemany, accepta Sánchez-Biosca *"Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, osaríamos afirmar que el expresionismo va a ser el síntoma de dicho fin. O, dicho de otra manera, el instante en que el espíritu de «Abstraktion» de que hablara Wilhelm Worringer, característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el derrumbe de un mundo, y el temor primigenio halla una confirmación en la incertidumbre de Occidente, el expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter «específico» del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del signifiante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán [...].sólo en el preciso instante en que el positivismo decimonónico se ha agotado, ha demostrado su incapacidad para dar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, pero perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su radical debilidad [...]En su debilidad radica su fuerza"*³⁹

4.2 El cinema expressionista a la República de Weimar.

En el cinema, l'estètica formal expressionista, segons Barreto, es representa, generalment, d'aquesta manera *"Las sombras forman parte de una iluminación fantasmagórica, llena de claro-oscuros, que demandaban personajes maquillados exageradamente, característica que también tenía como intención reforzar su "expresión" y sus cualidades. Por el otro lado, a esta tarea contribuye también el vestuario, que suele ser bastante extravagante."*⁴⁰. Fins i tot es canvia l'estructura dramàtica de l'acció i es configura un llenguatge cinematogràfic propi i un nou model de narració, ens explica aquest autor.

El debat de Das Wort sobre l'expressionisme en la seva vessant cinematogràfica se centra en el muntatge, ja que *"El montaje sería entendido como la operación de amalgamar elementos dispares que no encubren su heterogeneidad y diversa procedencia y que,*

³⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en I cine de Weimar*. València; Instituto de cine y radio-televisión. Pág. 30

³⁹ *Ibid.* Pág. 34-35

⁴⁰ BARRETO, R. (2006) El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico. *tapa en. ai*, 15. Buenos Aires: Ago. Pág 16

*además, se ofrecen como metáfora de un universo de bricolage*⁴¹, ens diu Sánchez-Biosca. El muntatge, al cap i a la fi és una eina de composició. L'obra queda composta quan el que volen reflectir és un entorn en plena descomposició. Això, segons l'autor, comporta una contradicció interna. El muntatge en si és un recurs per dotar al producte de coherència, però l'expressionisme defugia la versemblança estricta. Sánchez-Biosca resumeix l'opinió de Brecht al debat que remarca *"su uso del procedimiento del montaje, su renuncia a cubrir la obra de arte con una coherencia verosímil ya en descomposición tras la fractura naturalista de finales del XIX."*⁴². L'autor doncs, opina que el debat de Das Wort sobre l'expressionisme es centra en el muntatge. Sánchez-Biosca creu que aquesta definició no és errònia, però al fer-se des de la perspectiva teòrica marxista, esdevé insuficient.

Aquesta contradicció es fa palesa en el seu context tecnològic. A la fi de la Gran Guerra comença l'auge del desenvolupament tècnic, ergo industrial, de la nova civilització, aquest fet és inseparable de la racionalització capitalista, ens diu Sánchez-Biosca. Això marca la crisi de l'avantguarda, ja que sentència l'humanisme. Al mateix temps, però, s'inicia el desenvolupament cinematogràfic de l'expressionisme. Si l'expressionisme vol sobreviure s'haurà d'adaptar a la tècnica de la societat que neix, ergo al muntatge, ens diu aquest autor.

Sánchez-Biosca fa un repàs historiogràfic sobre l'expressionisme. Ens informa que s'ha intentat definir moltes vegades, i des de moltes perspectives diferents, l'expressionisme cinematogràfic. Si ja ens trobem amb enormes dificultats per definir el concepte expressionisme en si, com hem vist abans, en aplicar-ho al cinema ens trobem, a més, amb la contradicció anterior. Això fa que l'intent de definir-lo sigui encara més costós, i amb resultats encara menys esclaridors. A aquest fet, encara hi hem de sumar una dificultat posterior i historiogràfica, els estudis que s'han imposat com a bàsics per estudiar aquest moviment han estat els de Kracauer i Eisner, qui s'han equivocat en adscriure un període concret, o la majoria dels productes cinematogràfics d'aquest període, dins el sac de l'expressionisme, ens afirma Sánchez-Biosca. Les revisions de Mirty i Henry sobre aquestes teories s'han imposat en la historiografia posterior, i si bé han sigut més adequades, han esdevingut en la majoria de casos inoperants, ens afirma el mateix autor.⁴³

Kracauer fa una visió global del cinema durant la República de Weimar des d'una vessant sociològica i psicològica, ens diu Sánchez-Biosca. Usa el cinema per analitzar les tendències psicològiques de les masses. La seva hipòtesi és que els films mostren les profundes tendències psicològiques dominants de l'alemanya prehitleriana que desembocaran i provocaran l'ascens del nazisme *"Mi tesis consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era poshitleriana [...]lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos más profundos de la mentalidad colectiva*

⁴¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 38

⁴² *Ibid.* Pág. 38

⁴³ Flns aquest paràgraf m'he basat en: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 45-51

que [...] corren por debajo de la dimensión consciente [...]Las películas de una nación reflejan su mentalidad de una forma más directa que otros medios artísticos , por dos razones. Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual. Pudovkin [...] destaca el carácter colectivo de la producción cinematográfica, identificándola con la producción industrial. [...] En segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a una multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los films Populares [...] satisfacen deseos reales de las masas”⁴⁴. Sánchez-Biosca està d’acord en què els films responen als desitjos reals de les masses, es dirigeixen al col·lectiu d’una nació perquè són l’única forma artística que no necessita formació ni un alt nivell adquisitiu. D’aquesta manera el producte resultant de la creació cinematogràfica es nodreix del caràcter col·lectiu de la seva producció, així com és condicionat pel públic consumidor, qui també determinarà què es produirà. És per això, que Kracauer defensa que el cinema no reflecteix la realitat exterior sinó la mentalitat col·lectiva del poble. La seva obra *De Caligari a Hitler* és un punt d’inflexió per la història del pensament així com per la història del cinema, ens diu Sánchez-Biosca.⁴⁵

Ara bé, la teoria de Kracauer té dos grans errors, dels quals ens informa Sánchez-Biosca. Partim de la base que segons ell els films tenen dos sentits, el material i el simbòlic, ja que un film no és res més que una al·legoria, des de la perspectiva de Kracauer. A l’historiador li molesta el sentit més material o artístic de l’obra, i s’ha de destriar per descobrir-ne el sentit simbòlic i profund que amaga. Ara bé, en aquest exercici l’historiador està condicionat i dirigit pels prejudicis de la seva subjectivitat. El treball de Kracauer té aquesta perspectiva intencionada. Segons Sanchez-Biosca això ja es materialitza al títol, *“El propio título de su libro es explícito por la figura retórica utilizada: desde un acontecimiento que representa por sinécdoque - la parte por el todo- la pantalla alemana (El gabinete del doctor Caligari ocupa el lugar de todo el cine inicial de la República) hasta otra sinécdoque de la historia (el ascenso de Hitler). Ahora bien, estas sinécdoques que militan en terrenos heterogéneos (la práctica cinematográfica y la historia respectivamente) deben ser puestas en relación y para ello Kracauer convierte ambas en metáfora. La primera, metáfora de '10 demoníaco, de un tirano de ficción; la segunda, del tirano real; el primero sería una formación inconsciente del deseo de las masas; el segundo, la plasmación radical y tal vez siniestra de ese deseo cumplido. [...] ¿cómo puede trazarse esta conexión a través de las dos figuras retóricas empleadas? Justamente a través de una cuidadosa inversión del orden de las palabras que revela la definitiva opción metodológica que subyace. ·Pues, en efecto, Kracauer no va a trazar el traumático itinerario que va de un ente de ficción (una representación inconsciente) a un trauma histórico, sino que invertirá su objetivo logrando así domar todos los desajustes que pudieran aparecer [...]El libro de Kracauer expresa, en suma, una metodología lineal que encadena causalmente todos los acontecimientos sucedidos entre ambos momentos precisamente porque ha sido escrito al revés: de Hitler a Caligari.”*⁴⁶, és a dir, té una argumentació teleològica. Així doncs, la seva anàlisi té una finalitat i per tant es justifica la determinació dels esdeveniments històrics. El segon error, de caire més historiogràfic i lligat inseparablement d’aquest, és la concepció de la República de Weimar com a pas previ i que indefugiblement i inevitablement portaria al fracàs de la democràcia que faria néixer un sistema autoritari i totalitari *“el determinismo mecanicista en la relación entre estructuras y*

⁴⁴ KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós . Pág 9 -14

⁴⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux

⁴⁶ *Ibid.*. Pág 20

*la concepción causalista de la historia. Como plasmación de este impensado método, muchos han cometido el error de leer retrospectivamente la historia de la Alemania vanguardista y, sobre todo, la de la estabilización como fase que inexorablemente había de desembocar en la barbarie nacionalsocialista*⁴⁷. Per tant parteix d'una premissa historiogràfica determinista i causalista, com hem vist al marc històric.

Per tancar la tesi de Kracauer, Puerta Domínguez ens informa que la conclou dient que el cinema mostra la necessitat de redempció de la realitat física, desig d'evasió de la classe mitjana, èxode psicològic. Per això, no hi ha estil millor per representar-ho que l'expressionisme, que ofereix històries allunyades de la realitat, oníriques i imaginàries. D'aquí se'n deriva que el cinema per definició de la República de Weimar sigui l'expressionista, segons ressenya Puerta Domínguez de *De Caligari a Hitler*.

Kracauer marca els precedents expressionistes del cinema amb 4 films anteriors al final de la Primera Guerra Mundial: *Der Student von Prag* (Paul Wegner, 1913), *Der Golem* (Paul Wegner, 1915), *Der Andere* (Max Mack, 1913), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916). Tot i això, a nivell técnico-formal abans de 1919 hi havia especificitats que eren impossibles de produir per un film però que són característics del cinema expressionista com els efectes de llum o l'ús d'elements performadors de l'espai, trets de la interpretació dels actors que encara no s'havia practicat mai, etc, ens apunta Puerta Domínguez.⁴⁸

El segon exponent a l'hora de definir l'expressionisme cinematogràfic alemany és Lotte Eisner amb la seva obra principal *La Pantalla diabòlica*⁴⁹. El seu estudi vol abastar la totalitat del cinema expressionista durant la República de Weimar però des d'un enfocament estètic i artístic. Al llarg de la seva obra defensa la idea de que existeix una *“expresión privilegiada de un enigma que fluye del alma alemana y, por este camino, lo que podía ser fórmula de conocimiento del expresionismo se convierte en rasgo de intemporalidad que se manifiesta de forma privilegiada en el período expresionista”*⁵⁰ és a dir, que hi ha una continuïtat intemporal de l'ànima alemanya, cosa que es veu en tots els desenvolupaments artístics del territori des de segles enrere. Com a exponent principal hi trobaríem el romanticisme. És a dir, creu que per naturalesa el caràcter alemany tendeix, o té un desenvolupament artístic predeterminat i amb continuïtat, del romanticisme a l'expressionisme, l'ànima alemanya té predisposició per aquestes formes d'art, ens diu Sánchez-Biosca. Aquesta idea es basa en la teoria de Worringer, *“Worringer intenta descubrir cierta Stimmung (atmósfera) que caracteriza a todo el arte alemán desde la Edad Media pasando por el romanticismo y culminando en el expresionismo, podemos ver expresa la idea de Eisner del alma demoníaca”*⁵¹. L'autor espanyol afirma que, seguint aquest precedent, Eisner intenta descobrir les tendències de la personalitat i intel·lecte alemanys que quedaran plasmades en el seu desenvolupament artístic. L'expressionisme serà, des del seu punt de vista, un pas

⁴⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág. 38.

⁴⁸ Fins aquest paràgraf m'he basat en: PUERTA DOMÍNGUEZ, S. (2017). Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a lamodernidad. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 257-273.

⁴⁹ EISNER, L. H. (1955). *La pantalla diabólica panorama del cine alemán*. Buenos Aires: Losange.

⁵⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid:

Verdoux. Pág 21

⁵¹ *Ibid.* Pág 22

més d'aquest desenvolupament artístic, i això queda plasmat en el seu estil angoixant, caòtic, hermètic, introspectiu, etc.

Sánchez-Biosca reconeix a Eisner el fet que ens avisi de l'error que suposa considerar tots els films del període de Weimar com a expressionistes. Tot i això, s'equivoca quan afirma que, tot i no ser expressionistes totes les produccions cinematogràfiques, sí que són el màxim exponent del cinema weimerià perquè és l'únic estil que per naturalesa és intrínsec de l'ànima alemanya, matisa Sánchez-Biosca. L'autor espanyol, però no cataloga tan ràpidament a aquesta autora. Si bé és cert que *La pantalla diabólica* és la seva màxima obra, i la que més repercussió ha tingut, ens diu l'autor; ella mateixa ha rectificat posteriorment els seus errors i ha acceptat que les seves teories eren massa especulatives⁵². Amb posterioritat, Eisner acabarà reduint els films expressionistes a 3, *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920), *Von morgens bis mittenacht* (Karl Heinz Martin, 1920) i *Das Wachsfingurenkabinett* (Paul Leni, 1924), i aquestes influenciaran a la resta de films de la República de Weimar, ens matisa Scheunemann.⁵³

Ara bé, els errors d'aquests dos autors, tot i rellevants, són contextuals, com ens explica Sánchez-Biosca. Com ell mateix afirma, tot i les crítiques i revisions, no es va fer cap estudi innovador sobre el tema fins molt temps després, a la dècada dels 70. Entre els primers dos estudis de conjunt i els posteriors, no es fa cap aportació teòrica al que Kracauer i Eisner havien escrit i sempre se'ls usa de referent. Molts dels autors que en parlen els citen per criticar-los però no afegeixen cap aportació positiva i constructiva al tema. D'altres simplement fan estudis de casos, o anàlisis concretes, a partir de la teoria d'aquests dos autors.⁵⁴

Posteriorment dos autors van reprendre el repte d'explicar el cinema de la República de Weimar, fent especial atenció al que suposava el cinema expressionista durant aquest període. Aquests foren Jean Mitry i Michael Henry. Sánchez-Biosca ens exposa les seves aportacions. La contribució de Mitry, en primera instància és reivindicar el cinema realista d'aquesta etapa. Explica el realisme del cinema de Weimar primerament desenvolupat seguint clares influències del romanticisme alemany, per tant amb trets estètics fàcilment relacionables amb l'expressionisme; per acabar absorbint les característiques del *Kammerspielfilm*, com veurem més endavant. Pel que fa a l'expressionisme arriba a la conclusió que, des d'una perspectiva estètico-filosòfica, l'únic film expressionista com a tal és *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920), i per això desenvolupa el terme caligarisme "*forma . 23 primitiva e inaugural del expresionismo cinematográfico que tendería a traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas y los volúmenes, la mentalidad de los personajes*"⁵⁵

⁵² Fins aquest punt m'he basat en SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Págs 17-26

⁵³ SCHEUNEMANN, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: new perspectives*. Rochester: Boydell & Brewer

⁵⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux Págs 17-18

⁵⁵ *Ibid.*. Págs 24

Tal i com ens explica Sánchez-Biosca, segons Mitry, els films posteriors al caligarisme tan sols reproduïen les seves tècniques formals, són simples imitacions caligarianes⁵⁶. Després dels films inspirats amb el caligarisme es produiran obres emmarcades dins el realisme teòric. Mitry proposa l'evolució cinematogràfica de Murnau com a exemple, que comença creant films amb clares influències del caligarisme per acabar produint obres clarament pertanyents al realisme poètic. El que Sánchez-Biosca critica de Mitry és la dubtosa eficiència de la linealitat artística que proposa. És a dir, la progressió successiva de caligarisme, expressionisme, realisme teòric i realisme poètic *"A esta línea evolutiva cuyos eslabones son caligarismo-expresionismo-realismo teórico-realismo poético, cabe hacerle varios cuestionamientos: el primero de ellos es su desprecio, pese a la linealidad del planteamiento, por la sucesión real de films"*⁵⁷. És indiscutible que si fem una anàlisi partint de la classificació dels films en aquests quatre tendències caurem en el reduccionisme. Sánchez-Biosca apunta degudament que si fem això, la nostra anàlisi es veurà condicionat pels estils teòrics en lloc de pels films, verdader objecte d'anàlisi, i esdevindrà una perspectiva determinista i causalística altre cop.

Michael Henry, des d'una perspectiva teòrica, intenta definir l'expressionisme cinematogràfic. La seva conclusió segons Sánchez-Biosca és que *"el expresionismo alemán fue la primera escuela cinematográfica que intentó desarrollar sistemáticamente las relaciones metafóricas en el interior de una continuidad espacio-temporal"*⁵⁸. Això comporta que els films expressionistes tinguin una posada en escena plenament totalitària, ens diu Sánchez-Biosca de la interpretació que fa de Henry *"El resultado de la adecuación ficción/medios que propone la escuela alemana, unido a esta voluntad metafórica, convierten al film «expresionista» en un proyecto de puesta en escena totalitaria [...] Esta estética totalitaria coloca en la cumbre a su demiurgo, el sujeto de la enunciación quien, desdoblado en un sujeto del enunciado, brinda a éste todos sus atributos logrando una interiorización de la ficción, filtrando por su consciencia los acontecimientos e incluso la propia formación del espacio del plano. La representación es, en suma, una duplicación"*⁵⁹. Seguint aquesta teoria que elabora, arriba a la mateixa conclusió que Mitry, *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920) és l'únic film expressionista i per tant, l'expressionisme cinematogràfic està sentenciat a la seva pròpia desaparició.⁶⁰ Això, altra volta, esdevé una reducció, a banda de que a nivell teòric es conforma amb la incapacitat analítica, i per tant és un retrocés del veritable objectiu de buscar-ne una sòlida base teòrica.

D'altres experts, sense tanta rellevància, han intentat fer les seves aportacions a aquest debat partint de la idea que tenen en comú els autors anteriors, ens diu Sánchez-Biosca. Kracauer, Eisner, Mitry i Henry afirmen els quatre que no hi ha expressionisme cinematogràfic fins *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920) (tot i que marquen els precedents en referents diferents, com veurem més endavant). Ara bé, mentre Mitry i Henry afirmen que l'únic exponent expressionista és aquest film, Eisner afirma que tots els

⁵⁶M'he basat en aquesta obra en els dos últims paràgrafs. SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 49

⁵⁷SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar* València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 49

⁵⁸*Ibid* Pág 55

⁵⁹*Ibid*.Pág 55

⁶⁰ Fins aquí m'he basat en *Ibid*.Pág 35-55

films ho són en més o menys mesura per la influència d'aquest, segons ella l'expressionisme és latent en l'estructura dels films produïts durant la República perquè és intrínsec de l'ànima alemanya. Sánchez-Biosca ens parla d'altres autors; Mairio Verdone, seguint les línies d'Eisner, estableix que els films d'aquest període poden ser més o menys expressionistes segons el nombre d'elements formals expressionistes que contingui. Giovanni Calendoli intenta fer una descripció més estricta, però que esdevé menys funcional. *"concluye que un film es expresionista cuando todos estos elementos - insuficientes en sí se inscriben en el contexto de una poética cinematográfica expresionista, la cual consiste en la poética del ojo interior: allí donde la cámara es ojo que ve y organiza una cierta realidad, se define un cierto tipo de montaje que tiende, a través del engarce y la conexión entre las imágenes, a dar una representación de esta realidad, sobre todo en su aspecto dinámico; y allí donde, por el contrario, la cámara se plantea como un instrumento operativo que produce, objetiviza esta visión del ojo interior, el montaje no obedece a ninguna exigencia de organicidad"*.⁶¹

Sánchez-Biosca fa dues aportacions rellevants a aquestes teories. Primerament apunta que la dificultat de definir aquest fenomen rau en l'error que cometien els autors anteriors. És a dir, defineixen l'expressionisme cinematogràfic prenent de referència clara l'expressionisme literari o pictòric. Tot i això, les característiques que es fan servir per definir aquest expressionisme pictòric o literari no serveixen per definir el cinematogràfic, recordem que hi ha hagut la 1ª Guerra Mundial entremig, que ha sentenciat qualsevol expressionisme que no sigui el cinematogràfic. D'altra banda, l'expressionisme cinematogràfic no es podia desenvolupar abans de la Guerra per la falta d'innovació tècnica que requeria la representació formal expressionista en el cinema. Per tant, és evident que les formalitats i característiques d'un i altre seran substancialment diferents.

En segon terme Sánchez-Biosca apunta l'error que han comès tots els autors esmentats que han estudiat el tema, les definicions proposades interfereixen en l'anàlisi determinant i enclaustrant el film dins les màximes teòriques que cada definició proposa. Perquè la definició sigui operant s'hi han d'encabir les obres, que d'una manera o una altra no s'emmotllen als models proposats. En tant que les definicions interfereixen en el model i en l'obra, la definició esdevé inoperant. Segons l'autor, la prova de validació del model serà que en els films hi trobem trets característics del model proposat. Hem de ser conscients, però que no podem recloure els films en models determinats, sinó que hi hem d'adscriure determinades característiques d'aquests.⁶²

Dietrich Scheunemann al seu article *Activating the differences: expressionsit film and early Weimar cinema* exposa la concepció sobre el tema de diversos autors. Segons aquest autor, Barry Salt creu que la historiografia ha fet molt complicat i ambigu definir el terme expressionista però tan sols hi ha 6 films que ho siguin: *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920), *Genuine* (Robert Weine, 1920), *Von morgens bis mittenacht* (Karl Heinz Martin, 1920), *Torgus* (Hans Kobe, 1921), *Raskolnikov* (Robert Weine, 1923) i *Das*

⁶¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar* València: Instituto de cine y radio-televisión. Pàg 55

⁶² Fins aquest paràgraf m'he basat en: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-193* Madrid: Verdoux. Pàg 38-55

Wachsfigurenkabinett (Paul Leni, 1924). Sunderdoff, al seu torn, ho atribueix als inicis inestables de la República, per tant, hi fa cabuda per Doktor Mabuse des spieler (Fritz Lang, 1922) i Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (F. W. Murnau, 1922), del mateix any. Hauser, diu Scheunemann, qüestiona el fet d'atribuir un sol estil a un període determinat i proposa dos exercicis per tal de desconnectar l'expressionisme de l'etapa weimeriana. Segons ell, primer s'ha de veure i estudiar la contribució de l'expressionisme a la formació de l'art i del cinema de la República. Segon, s'ha de desenvolupar nous marcs estètics i estilístics per aquells films catalogats com expressionistes només per pertànyer a la República.⁶³

Sánchez-Biosca, al seu torn, ens explica quin procediment ha trobat més adient, veient les dificultats esmentades, per tal d'analitzar el cinema d'aquesta època. Parteix dels termes més bàsics per definir l'expressionisme, és una avantguarda, però aquesta categoria és molt ample i ambigua. L'expressionisme té un to metafísic però al mateix temps reivindica trets romàntics i gòtics de l'art alemany. Com han afirmat altres autors, mira al passat, en fa referència; però a diferència d'altres avantguardes que ho fan no en vol fer taula rasa. Referència el passat com a mirall dels equívocs del present, que sempre es repetiran. Això provoca inquietud, i fins i tot terror per la reminiscència i la condemna a la repetició. Aquest fet esdevé propi de l'expressionisme, la proliferació d'aquesta mirada aterridora al passat en el moment de decadència occidental. Així doncs, s'uneixen la crisi coetània amb la tradició romàntica, per tant és agressivament retrospectiu, ja que eleva a la categoria d'organització de quotidià allò terrorífic, ho normalitza.

Naturalment l'expressionisme no és l'únic model de representació cinematogràfica de la República de Weimar, i més sabent que la racionalització capitalista es desenvolupa al mateix temps que l'expressionisme, com hem vist abans. És lògic que apareguin amb força altres models cinematogràfics. Un clar exemple és el de la Nova Objectivitat que barreja l'esperit de l'avantguardisme amb la creixent racionalització. Alhora esdevé mediador entre la tècnica i les formes avantguardistes, ja que en el desenvolupament de la racionalització l'expressionisme no hi tenia cabuda. En l'auge de l'estabilització weimeriana s'imposava la racionalització en el context de la recent conformada cultura de masses.⁶⁴ Però la Nova Objectivitat no fa desaparèixer l'expressionisme, sinó que se'n nodreix, en part. Sanchez-Biosca diu que l'únic moviment que ha de ser representatiu de la República és aquest, ja que, no només integra l'avantguarda, sinó que crea un vincle entre ideologia i art *"la Nueva Objetividad, en el terreno artístico, es, como Weimar en el político y social, una muestra inequívoca de la nueva estructura de la cultura de masas"*.⁶⁵

La Nova Objectivitat no és l'únic moviment, també hi ha el realisme que a finals de la dècada dels anys 20 tenia molt èxit. O el Kammerspielfilm, estil que veu del teatre de cambra i passa al cinema de forma realista però que inevitablement també beu de l'expressionisme, ja que neix del teatre de cambra expressionista. *"la breve historia del Kammerspielfilm nos resulta*

⁶³ SCHEUNEMANN, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: new perspectives*. Rochester: Boydell & Brewer

⁶⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995). El expresionismo: de la plástica al cinematógrafo. *Cuadernos de filología*, 18, 231-258.

⁶⁵ Incloent la cita, m'he basat en SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág. 42

crítica: nace en paralelo al llamado hasta aquí expresionismo y da paso al «realismo» hasta el punto de que algunos autores han preferido denominar realismo abstracto al Kammerspielfilm”⁶⁶. Tot i això, Sánchez-Biosca ens alerta, altre cop del mateix problema de definicions “*del mismo modo que no es posible una plasmación absoluta del proyecto teórico «expresionista», tampoco lo ha de ser el caso del Kammerspielfilm ni del realismo social, puesto que lo que éstos designan, por demás, no es un modelo de' representación, sino una ambigua actitud ante el referente.*”⁶⁷ Ara bé, Sánchez-Biosca proposa la creació de models per analitzar i classificar els films “*Haciendo abstracción de los films concretos, habría que descubrir estructuras fílmicas semejantes en textos distintos, identificar modelos teóricos aun a pesar de que su plasmación en las películas no sea siempre precisa. En este sentido, cualquier período histórico estaría surcado por varios modelos de representación abstractos, quizá a su vez divididos en varios submodelos, que intentarían imponerse en la práctica cineinatógráfic*”⁶⁸. Resultant d'aquesta proposta Sánchez-Biosca configura tres models de representació per parlar del cinema durant a República de Weimar: model hermètic-metafòric, model narratiu-transparent i model analític-constructiu⁶⁹. Hem de tenir present que cap model presentat anteriorment és operant i útil a l'aplicar-lo a l'anàlisi d'obres concretes, ja que tenen una actitud ambigua respecte el film. A més, fan classificacions “*lineales y causalistas*”⁷⁰ cosa que incapacita l'anàlisi objectiu que s'adeqüi a la complexitat del fenomen cinematogràfic de Weimar. Cap model guanya la partida en l'espai i l'absolutisme de les projeccions teòriques de l'expressionisme, el Kammerspiel o el realisme social és el que proposen, per això són inadequades, ens aclareix l'autor. Segons Sánchez-Biosca, la classificació teòrica (expressionisme, Kammerspiel, realisme social, realisme abstracte...) implica el reduccionisme de la pròpia complexitat de la composició dels films, ens diu que “*Pero de poco sirve la clasificación cuando ésta conlleva la reducción de la complejidad textual a disquisición sobre modelos teóricos, a programas que, en su práctica textual, estarían sometidos al trabajo interdisciplinar y colectivo de las vanguardias.*”⁷¹

El model hermètic-metafòric, el primer model proposat per Sánchez-Biosca, es basa en l'hermetisme del pla, o com ho explica l'autor “*podría ser enunciado como la identidad virtual entre plástica del espacio y plástica del plano [...]tratamiento centrípeta de la imagen [...] Voluntad, pues, centrípeta de esta imagen que no está reñida con una notable capacidad evocadora ni con un dinamismo que será comentado más abajo [...]el espacio no construye su homogeneidad referencial en virtud del engarce de diferentes planos, sino que espacio y plano coinciden idealmente y, para que ello suceda, los significantes del plano se comportan de modo tiránico, cerrándose sobre sí mismos [...] dado que dicha clausura posee vocación*

66 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 55

67 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 58.

68 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 29

⁶⁹ *Ibid.*. Pág 51

⁷⁰ *Ibid.*. Pág 17

⁷¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 64

de totalidad, se convierte en un explícito hermetismo ”⁷². El muntatge es concep com la successió de totalitats hermètiques, diu l'autor. Històricament, aquest model va predominar des del principi de la República fins al 1924, a partir d'aquí no desapareix, sinó que va en decadència i deixa de dominar el panorama cinematogràfic.

El 1924 és una data clau per dos fets, el Pla Dawes fa que el cine es vegi influenciat pel cinema nord-americà; i el 1925 es fa l'Exposició Internacional de Cine d'Avantguarda de Berlín, on es nodreixen de les influències externes, sobretot del constructivisme i les avantguardes soviètiques.⁷³ En aquest pas intermedi entre un model i el següent, narratiu-transparent, hi trobem el Kammerspielfilm. “*En cierto modo, corriendo paralelo al modelo metafórico (y ya hemos visto que esta expresión no designa una propuesta simple sino varias y, a veces, entrecruzadas), surge el que denominaremos simbólico que los historiadores clasifican en el «Kammerspielfilm», en el realismo simbólico o en el realismo simplemente, de acuerdo con los gustos del consumidor.*”⁷⁴ Sánchez-Biosca ens diu que té una estructura narrativa clàssica però el punt de vista és subjectiu. Al mateix temps canvia la segmentació de l'espai en un mateix pla (propi del model hermètic-metafòric) a la fragmentació de diversos plans (típic del model narratiu-transparent). Els films Kammerspiel, que Sánchez-Biosca també anomena realisme simbòlic, tenen moltes qualitats del model hermètic-metafòric a la vegada que en tenen del model narratiu-transparent, en molts casos, les característiques, o algunes d'aquestes, del primer model, s'integren en el segon “*Si la metáfora es lo que diferencia a nuestro primer modelo del Kammerspielfilm, si ésta le imposibilita penetrar en sus redes, el símbolo, la detención narrativa que implica, separa al Kammerspielfilm de nuestro segundo modelo.*”⁷⁵ Així doncs, hem d'entendre que moltes obres estaran a cavall de més d'un model i no per això deixen de ser objecte d'anàlisi.⁷⁶⁷⁷

El model narratiu-transparent té “*las características de lo que se ha dado en llamar el «Cine narrativo clásico» [...] modo de representación institucional*”⁷⁸. Es caracteritza per “*la tendencia a la invisibilidad de la voz enunciativa y la economía general del raccord, así como la construcción de un espacio habitable por el espectador en la ficción son rasgos irrenunciables del modelo (lo cual no supone que no puedan hallarse en conflicto con otros) [...] No se trata, en realidad, tan sólo de que el espacio sea homogéneo, sino de que dicha homogeneidad es construida a través de una discontinuidad técnica y lingüística -los planos-. Pero -he aquí el rasgo decisivo- tal discontinuidad real ha sido cuidadosamente borrada por la intervención del montaje [...] si el montaje fue definido por nosotros más arriba por su toma en consideración de la discontinuidad y heterogeneidad del material compositivo, el trabajo fundamental emprendido por este modelo radica en el borrado de tal discontinuidad*

72 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933. Madrid: Verdoux. Pág 58-59

73 Fls aquest paràgraf m'he basat en les idees de l'autor *Ibid.* Pág 68-72.

74 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 82

75 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 55

76 *Ibid.*

77 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión.

78 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 73-74

y, en consecuencia, en el borrado de las limitaciones del encuadre”⁷⁹. És a dir, la coherència i homogeneïtat narrativa es construeix compositivament esborrant la discontinuïtat que els plans puguin presentar. Això s'aconsegueix en el procés de muntatge. La nova unitat principal d'aquest model no és el pla, sinó la seqüència. *“Es en esta vocación sintáctica en donde se resuelve la relación metonímica de los planos: cada uno demanda una continuidad, ya sea por exigencia de la figuración, por la promesa de mejor contemplar la escena o por cualquier otra razón”*⁸⁰ cosa que es fa mitjançant el raccord, sobretot el raccord en moviment.

El model analític-constructiu té dues fases, l'anàlisi i la construcció. En la primera, es procedeix a la *“descomposición de unidades significantes, reconocimiento de las mismas, tratamiento del material compositivo como un conjunto de células que, antes que trabar, es necesario aislar y pormenorizar [...] podemos concebir la actitud analítica como una descomposición de todos los elementos que forman la obra de arte hasta sus unidades primeras, mínimas [...] el analista se enfrenta con unidades distintas y no con el producto de un engarce natural, descompone para más tarde poder componer”*⁸¹. La fase analítica té una intenció crítica respecte el material i mostra que els significats mínims no formen una estructura compacta sinó que mostra les diferències. A partir d'aquí s'ha de configurar un llenguatge cinematogràfic, aquesta fase es materialitza al muntatge, ens explica Sánchez-Biosca. Aquest procés, però, implica que cap element compositiu és natural sinó que es desnaturalitza per fer després la combinació d'elements. Aquest model es desenvolupa sobretot a la segona meitat de la dècada dels 20. El documental tenia el format perfecte per desenvolupar el model, *“el documental, por su brevedad y porque realmente todavía no existía como género, no poseía constricción narrativa alguna ni pautas de exposición de su rema”*⁸², tot i això, aquest model es desenvolupa en qualsevol tipus de cinema, no només en el documental.⁸³

El cinema expressionista, segons Sánchez-Biosca parteix d'una premissa, *“el cine «expresionista» partió desde el comienzo de un pacto: si su elaboración formal, colegiada y lograda con ayuda de grandes discusiones en sesiones de trabajo en las que participaba todo el equipo técnico, practicaba una estilización deformante de difícil comprensión y consumo proyectivo, ciertas exigencias”*⁸⁴. És el cas de Das kabinett der Dr. Caligari (Robert Weine, 1920) que s'inscriu en l'estètica expressionista però ha de verosimilitzar el seu marc narratiu, és a dir, ha de donar coherència des de la perspectiva del boig. És per això, que es va decidir modificar el final del film fent que l'hipnotitzador Caligari fos en realitat el director del psiquiàtric on Francis estava ingressant, i ell en realitat s'ho havia imaginat tot. El cas demostra com l'esperit de l'expressionisme s'havia de contenir dins uns imperatius narratius i comercials.⁸⁵ Per això és tan difícil que hi hagi un film purament expressionista, si fins i tot el seu màxim exponent s'hi ha hagut d'adaptar.

⁷⁹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág 74

⁸⁰ *Ibid.* Pág 75.

⁸¹ *Ibid.* Pág 87

⁸² *Ibid.* Pág 95

⁸³ Fins aquí m'he basat en les idees de l'autor *Ibid.* Pág. 75-95

⁸⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 46

⁸⁵ *Ibid.* Pág 47

El model que més bé s'adapta a les necessitats de l'expressionisme és aquell que estructura l'espai i la seva profunditat mitjançant el propi pla que crearà el resultat significant de la composició *"El montaje existe absolutamente en este modelo de representación, pero su ámbito privilegiado es la secuencia (el engarce entre distintos planos, como su continuidad), si el propio plano, desarrollando todo el trabajo significante -complejísimo, por cierto--en la composición de unidades incluidas en éste. Y este montaje se asienta en dos pilares alternativos y complementarios: la inmovilidad absoluta y la movilidad de unidades mínimas del plano. [...] El plano expresionista se resiste con tenacidad a la voracidad de lectura, pues su construcción significante radica en su fijeza"*⁸⁶. Característicament el pla expressionista és fix, i és en la profunditat de la distribució del pla que pren significat. Rebutja la narrativitat clàssica i la noció de seqüència. El model descrit per Sánchez Biosca que més s'hi adapta és l'hermètic-metafòric, ja que mitjançant el pla totalitari i centrípet vol imposar la seva voluntat metafòrica. Das kabinett der Dr. Caligari (Robert Weine, 1920) pertany en gran mesura a aquest model, però ja es preocupa per la segmentació de plans, inclús trobem raccords típics del model narratiu-transparent. *"Así pues, si ni siquiera Das Cabinet des Doktor Caligari pudo sustraerse a los raccords más elementales - lo cual equivale a decir que no hubo film que no incorporara alguno de ellos-, [...] no cabe duda de que sólo en el momento en que la lógica de la continuidad comienza a imponerse podemos sospechar con fuertes motivos que el raccord no es un hecho aislado, inevitable, sino que forma estructura. O, dicho con otras palabras, en estos momentos nos hallamos ante la emergencia de este modelo narrativo transparente."*⁸⁷

Sánchez-Biosca ens diu que Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (F. W. Murnau, 1922) crea un nou discurs poètic i una nova relació entre els plans escapant-se dels referents. Les imatges es desplacen del seu centre, el propi codi intern del film escapa a la figurativitat de les imatges referents. És a dir, l'espai al qual fa referència és recòndit, no és ni del propi pla ni de plans anteriors o posteriors sinó que ens remet a algun altre lloc, a algun altre símbol, quelcom irrepresentat al film, pot ser un lloc, una cosa o una actitud *"Pero si hay diversas miradas en off que designan un espacio no representado, Murnau recurre a un procedimiento en cierto modo inverso: la sutura entre dos espacios que la verosimilitud anuncia distanciados. Así funciona el raccord de miradas que une los planos 242, 243 y 244, mediante la correspondencia entre la dirección de la mirada off de Nosferatu"*⁸⁸. Els plans apunten a quelcom exterior al propi pla, per tant es confessa incomplet, cosa que ajuda a transmetre inquietud i inestabilitat. Esdevé un altre recurs per transmetre aquesta angoixa expressionista. Tot i ser un film, ens diu el mateix autor, que es preocupa per la continuïtat de segmentació i el raccord, contínuament es remet al fora de camp o bé la segmentació de plans desborda les seves funcions a l'exterior. Això ens remet a l'exterior, però a un exterior imprecís, i per tant, a una abstracció mental. Aquestes referències a allò irrepresentat fa que la continuïtat i contigüitat siguin impossibles. Les metàfores al film es distorsionen i transmeten terror, fascinació per la inquietud, però ahora angoixa i paranoia. Defugint

⁸⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pág 57

⁸⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid Verdoux Pág 78

⁸⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión.. Pág 76

l'hermetisme aconseguen els mateixos objectius expressionistes que Caligari.⁸⁹ Scheunemann ens diu que Murnau, però, es declarava director de films fantàstics o del *kammerspielfilm* "Fritz Lang and F. W. Murnau, did not show any greater enthusiasm for the expressionist art movement. From Eisner we know that Lang "has always vigorously declared that he was not an expressionist" and that he has always "rejected such an arbitrary label."⁹⁰ El fet que Nosferatu, el personatge, s'assembla a Caligari no és un tret definitori de l'expressionisme. Aquest tipus de personatges són més leitmotius del romanticisme que no pas de l'expressionisme. Barlow, però, diu que té un esperit expressionista en la seva concepció, i que és una reactivació de temes i fantasies gòtico-romàntiques representades amb formes expressionistes.

Un exemple diferent seria, com ens proposa Sánchez-Biosca, *Der Müde Tod* (Fritz Lang, 1921). Aquest film presenta una història a l'interior de la qual n'ocorren tres amb la mateixa estructura, totalment idèntica "las narraciones contenidas reproducen la estructura de la que las encuadra, al menos en sus líneas maestras"⁹¹. El llenguatge narratiu és completament clàssic, del segon model, així com la tècnica per muntar-ho. Ara bé, l'estructura narrativa, no la tècnica per muntar-la, es tanca en ella mateixa, el temps és interior, ja que entre l'inici i el final no ha corregut, les històries explicades no formaven part del nostre temps, i així esdevé un relat hermètic, encara que no en tingui l'estructura formal i tècnica, per aquest motiu: "esta disposición se torna enigmática cuando descubrimos que tales historias han surgido en un instante no transcurrido, originadas por un encuentro no vivido y motivadas por la lectura de un texto cuyas coordenadas narrativas no son jamás explicitadas"⁹². Fritz Lang, però, sempre va defensar que ell no era un artista expressionista, com hem vist que ens diu Scheunemann. Segons aquest autor, Eisner ho justifica dient que, tot i no ser-ho, tenen la influència del context que està inundat d'actitud avantguardista, expressionista "Once Lotte Eisner had identified — if not expressionist features, then an expressionistic "mood" of the film and some expressionist "lighting effects" — the label was extended by other critics to the discovery of "expressionistic gestures," "expressionistic flavors," even to the "realist expressionism"⁹³. Sunderdoff accepta que Fritz Lang no ho és però adopta els elements formals de l'expressionisme per representar les seves idees. David Cook també creu que fa un tractament expressionista dels seus personatges criminals, ens diu Scheunemann.⁹⁴

Der letzte Mann (F. W. Murnau, 1924) aglutina paràmetres dels models proposats per Sánchez-Biosca i per tant, també representa molt bé el cinema de la República de Weimar.⁹⁵ De mica en mica es regula la integració d'un model narratiu clàssic en formes poètiques que

⁸⁹ Fins aquest paràgraf m'he basat en les idees de SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pág. 85-96

⁹⁰ SCHEUNEMANN, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: new perspectives*. Rochester: Boydell & Brewer. Pàg. 8.

⁹¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión. Pàg. 80

⁹² SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Pàg. 64

⁹³ SCHEUNEMANN, D. (Ed.). (2003). *Expressionist film: new perspectives*. Rochester: Boydell & Brewer. Pàg. 10

⁹⁴ Fins aquest punt m'he basat en *Ibid.* Pàg. 7-10

⁹⁵ Fins aquí, i en els dos últims paràgrafs m'he basat també en SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión.

conceben el pla com un espai autosuficient i metafòric, ens diu l'autor. Al mateix temps, integra el model analític-constructiu, ja que desajusta el coneixement de l'espectador amb el del personatge, la càmera es distancia i s'aproxima, fet que ens permet una reflexió analítica de les representacions abstractes. Ens trobem davant d'una contradicció, el dispositiu expressionista està al servei i en oposició del discurs narratiu, argumenta Sánchez-Biosca. Per exemple, l'ús de la llum, com un element configurador d'espai en l'estètica expressionista, en aquest film serveix de destructor de personatges i la seva psicologia. Aquest cas ens demostra que no estem tan lluny de les formes expressionistes ni tan plenament dins dels relats realistes. Eisner ho simplifica dient que és un *kammerspielfilm* que representa un film psicològic.⁹⁶

4.2.1 Anàlisi cinematogràfic: *Das kabinett der Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920)

El film comença amb Francis explicant la història de Caligari. Aquest era un boig que controlava mitjançant la hipnosi al seu subordinat, Caesare, qui sota les ordres del Doctor comet una sèrie d'assassinats. Caligari arriba a la fira de Holstenwall on exhibeix Caesare com a endevinador de futur. Allà hi van Francis i el seu amic, Alain. Aquest li pregunta a Caesare sobre el seu futur, vol saber quan morirà i el somnàmbul li respon que no arribarà a veure el sol de l'endemà. Efectivament Alain és trobat mort el dia següent. Francis està convençut que l'autor del crim és Caesare i va a escorcollar-lo amb l'ajuda del metge del poble, pare de Jane, de qui està enamorat Francis. Al taüt on descansa Caesare hi ha un ninot, però Francis no se n'adona. Al mateix temps, el verdader Caesare és a casa de Jane, i incapaç de matar-la la rapta. Tot i això, els veïns se n'adonen i comencen a perseguir el somnàmbul, qui ha de deixar Jane pel camí per aconseguir fugir. Quan Jane explica el que ha passat, la policia registra la caravana del Doctor Caligari, qui aconsegueix escapolir-se. Francis però el persegueix fins que el Doctor arriba a un centre psiquiàtric del qual n'és el director. Quan tot és descobert li ensenyen al Doctor el cadàver de Caesare, fet que provoca que embogeixi i li acaben col·locant una camisa de força.

Tot i això la pel·lícula no acaba així. Una última seqüència ens desvela que Francis li està explicant aquesta història al seu interlocutor, al pati d'un manicomi del qual els dos són pacients. El director del manicomi és Caligari i Caesare un altre pacient. Així doncs tota la història ha estat explicada des de la perspectiva d'un boig i per tant, hem estat enganyats.

Centrem-nos primer en el final. Alejandro Gamero ens informa que originalment el film no havia de tenir aquest doble final, és a dir, la idea original no contemplava que Francis estigués boig. Aquest primer guió fou elaborat per Hans Hanowitz i Carl Meyer qui volien que el film fos dirigit per Fritz Lang, que va haver de rebutjar el projecte perquè ja estava immers en un altre. Finalment el director fou Robert Weiner, que tot i fer la pel·lícula més representativa de l'època, ha estat un director molt poc conegut i reivindicat, segons diu Alejandro Gamero. Fou obra seva, i no dels guionistes la d'afegir aquest final. Fritz Lang diu "*Si yo hubiera dirigido la película, hubiera tratado el prólogo y el epílogo sencillamente de*

⁹⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

*una manera completamente realista, para expresar que ahí se trata de la realidad, mientras que la parte principal describe un sueño, una visión de un loco.*⁹⁷ Alguns autors alaven aquesta decisió, dient que encara referma més l'esperit expressionista del film. D'altres creuen, com Kracauer, que aquest final distorsiona la idea original del film. Els guionistes volien que Caligari simbolitzés el govern, el poder; mentre que Caesare representa el poble que obeeix al poder, que l'enganya perquè cometi crims esgarrifosos. Recordem que el film és de 1920, per tant té de precedent directe la Primera Guerra Mundial, que els guionistes han viscut de primera mà. La lectura de Kracauer és diferent, no remet al passat de la Primera Guerra Mundial sinó que prediu el futur de Hitler.⁹⁸

Tot i això, el plantejament no es pot considerar expressionista en si si la posada en escena i l'acabat final no són també expressionistes. Aquí hi juguen un paper molt important els encarregats de fer els decorats, Herman Warn, Wlaler Reinmann i Walter Böhrig, els tres artistes expressionistes. És obra seva, doncs, que els decorats estiguin fets de teles majoritàriament, i també cartrons, ja que no buscaven la versemblança, sinó la constatació i materialització d'un ambient intranquil, pròxim a la bogeria, ens diu Gamero. En els decorats quasi no hi ha línies corbes sinó que quasi totes són rectes però tracen arquitectures pròximes a l'impossible, punxegudes, angoixants, vertiginoses i claustrofòbiques. Per exemple les finestres no són quadrades sinó amb formes triangulars; o les cel·les, que en lloc de ser cúbiques, les parets van convergint a mesura que arriben al sostre, de manera que es tanquen en elles mateixes i sembla més una piràmide que una sala cúbica.

Un altre element important és la il·luminació plena de clarobscur, amb forts contrastos entre llums fortes i ombres fosques que ajuda a construir una ambientació encara més fantàstica o si més no irreal, ens diu Gamero. Tot i això, hem de tenir present que molts d'aquests contrastos neixen ja del maquillatge en el cas dels actors, o dels decorats, en el cas de l'ambientació. El maquillatge és un altre dels punts forts dels films, també amb molts contrastos ajuda a exagerar l'expressivitat dels actors, que en cert moment s'acosta més a la pantomima que a una actuació normal.⁹⁹

Com hem vist abans, Kracauer marca els precedents de l'expressionisme en 4 films, *Der studen von Prag*, *Der Golem*, *Homunculus*, *Der Andere*. Si bé no els podem considerar expressionistes si que comparteixen amb *Das Kabinett des Doktor Caligari* un fet, els 4 films anteriors i el que ens ocupa es preocupen tots pel jo i la seva dualitat. *Der Golem*, per exemple, també és un ésser que ha despertat perquè un rabí l'ha dut a la vida, és una creació de l'home, igual que Caesare, a *Homunculus* també es crea i controla una forma de vida pseudohumana creada per un grup de científics. Finalment a *Der Andere* s'accentua la preocupació per l'altre jo, la dualitat.

⁹⁷ GAMERO, A. (Octubre 2005) (2003). Mi querido cine mudo: el gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene. Recuperat de <http://lapiedradesisifo.com/2005/09/17/mi-querido-cine-mudo-el-gabinete-del-doctor-caligari-de-robert-wiene/>

⁹⁸ KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós.

⁹⁹ Fins aquí m'he basat en GAMERO, A. (Octubre 2005) (2003). Mi querido cine mudo: el gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene. Recuperat de <http://lapiedradesisifo.com/2005/09/17/mi-querido-cine-mudo-el-gabinete-del-doctor-caligari-de-robert-wiene/>

A banda dels aspectes estètics podríem concloure que el film també és expressionista perquè la narració està feta des de la subjectivitat d'un boig i d'aquesta manera pot ser un relat expressionista, perquè no ha de seguir cap norma imperativa estètica per representar la realitat de manera fidel.

Kracauer i Eisner, indubtablement, la consideren expressionista. És més curiós el cas de Mitry i Henry, com hem vist, que tan sols consideren 100% expressionista aquest film. Fins i tot Mitry crea el terme caligarisme per definir aquest estil tan peculiar i únic. Per altra banda Sánchez-Biosca atribueix el model hermètic-metafòric a aquest film. Per resumir la seva justificació ell analitza l'escena de la fira, on tot el pla es tanca en si mateix evocant al centre, ergo té un tractament centrípet dels elements que apareixen en escena, fins i tot un element tan dinàmic com una nòria ajuda a aquest tractament tancat del pla, ja que gira però sobre si mateixa, en cercles i mai es desvia, és un moviment hermètic.¹⁰⁰

El gabinet del doctor Caligari no només ens demostra com és la representació més fidel de l'expressionisme a la gran pantalla sinó que ens parla del seu temps. És un relat pacifista, ja que està en contra de la violència per ordre del poder. Aquest missatge és fruit de l'experiència de la Primera Guerra Mundial i de com la gent que ho va viure es sentia respecte el govern i respecte la guerra.

¹⁰⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

5. El cinema de propaganda nazi.

5.1 La propaganda cinematogràfica al servei de l'estat.

No podem parlar de la propaganda del règim nazi sense fer menció de Joseph Goebbels, artífex de tot l'entramat propagandístic del Reich. Poc després de la pujada al poder del partit nacionalsocialista, Hitler posà a Goebbels al capdavant del Minsiteri d'Instrucció Popular i Propaganda, l'any 1933. Fou ell, també el creador de la Cambra de Cultura del Reich *Reichkulturkammer*, al mateix any. Goebbels va esdevenir l'estrateg de mitjans perfecte al servei del règim. El seu principal camp d'acció fou el cinema, a través del qual es va proposar fer una *“industria cinematográfica que estuviera al servicio de las ideas nacionalsocialistas, un Hollywood germánico que actuara como una especie de pedagógico Volkskunst (una cultura del pueblo), el cual expresara, enalteciese y propalara los valores del nazismo”*¹⁰¹. Per ell el cinema tenia un valor especial que no tenia cap altre art, era un mitjà de propaganda directa per les masses i cap altre camp artístic aconseguia la repercussió que el cinema tenia.¹⁰² Goebbels creia, segons Straehle, que *“Realmente el gran arte reside en educar sin revelar el propósito de la educación, de modo que se cumple la función educativa sin que el sujeto de tal educación se dé cuenta de que está siendo educado, lo que constituye en verdad la finalidad real de la propaganda (véase Gubern 2004, p. 254)”*¹⁰³. Tot i això, era un gran apassionat del setè art, i també volia que artísticament fos immillorable. Això però es fou difícil per molts motius, principalment per la depuració que havia patit la indústria, com veurem més endavant.¹⁰⁴

El seu mecanisme de fer propaganda a través de la pantalla no passava per transmetre idees que fossin enteses mitjançant la raó i l'intel·lecte. La seva propaganda havia d'apel·lar directament als sentiments i emocions dels espectadors, aquesta era la seva millor arma de guerra, ens diu Teresa Mayor citant Glover *“Su efecto debe estar en su mayor parte dirigido a las emociones y sólo en grado muy limitado al llamado intelecto (...) El arte de la propaganda reside en comprender las ideas emocionales de las grandes masas y en encontrar, a través de la forma psicológicamente correcta, el camino a la atención y de allí al corazón de esas masas (Glover 2001, Págs 491-492)”*^{105*}. El Ministre tenia una gran personalitat política, era molt enginyós i un gran orador i persuassor. Va saber manipular i distorsionar la realitat a voluntat per transmetre les idees que li interessaven al règim, i sabia com fer-ho perquè caessin al públic, ens diu Mayor *“Él fue quien instituyó el saludo “¡Heil, Hitler!”, los desfiles con antorchas, las procesiones con banderas nazis al aire, las hogueras nocturnas, las concentraciones masivas [...]. Hoy en día todavía se le ve como el verdadero Maquiavelo de la propaganda política, cínico, sin escrúpulos morales, que utilizó todo el potencial de los nuevos medios de comunicación para distorsionar y manipular la*

101 STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 350

102 VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>

103 STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 361

104 PÉREZ SACHO, A. (2015). *El cine de Goebbels: una primera aproximación*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pág 19.

105 FERRÁNDIZ, T. M. M. (2011). El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas. *Revista de Claseshistoria*, (11), 13.

realidad a su antojo, rodeando a Hitler de una aureola mágica y casi religiosa para convertirlo en un mito, en un Mesías nazi”.¹⁰⁶

El cas del cinema durant el Reich nazi és tot en menor o major mesura intencionat i condicionat, ja que el Ministeri d'Instrucció Popular i Propaganda controlava i dictava les produccions artístiques, fossin del tipus que fossin. Mitjançant el Ministeri “ *El Estado ejercía la "influencia espiritual" deseada en el pueblo, promoviendo una "orientación de la voluntad nacional hacia sí misma”*¹⁰⁷. Fou per això, que es creà la Cambra de Cultura del Reich – *Reichkulturkammer*- que subordinava la música, el cinema, la literatura, la ràdio, el teatre i les arts visuals. Cada art estava presidida pel major exponent nacional en el seu camp i d'aquesta forma es dictaminava, des del Ministeri, com havia de sortir el producte i quins valors i missatges havia de transmetre, ens informa Schulze. Tot estava regit i condicionat des de dalt.¹⁰⁸

Primer de tot es va procedir a fer una depuració de totes aquelles personalitats i col·lectius que segons el règim eren inacceptables. Això es féu en tots els àmbits així com en les arts. “*Se quiso practicar una arianización del cine – plasmada por ejemplo en la introducción del Arierparagraph por el que solamente se aceptaba a los que tuvieran la sangre “limpia” - a fin de que este reflejara apropiadamente los ideales defendidos, lo que se tradujo en la aparición de numerosas películas völkisch, pero también en la desaparición de otros segmentos de la sociedad como los anarquistas, los comunistas y sobre todo los judíos”*¹⁰⁹. Això succeí tant darrera de les càmeres com davant d'elles, encara que sembli paradoxal. En la propaganda nazi “*No bastaba con mentir, pues, sino transformar sus mentiras en realidad (Arendt 2005, p. 182). En este sentido, por emplear las palabras de Simona Forti (2008, p. 22), el totalitarismo habría inaugurado la época de la mentira performativa. Las mismas falsedades y las mismas aseveraciones se repetían de manera incesante, y muchas cristalizaban gracias a la persistencia invariable de lo mismo, de modo que el mensaje aparecía dotado de una gran unidad y de una lógica aparentemente inapelable”*¹¹⁰, és a dir, la finalitat no era la persuasió, sinó la organització d'un nou corrent, artístic en aquest cas. Això a nivell de producte. A nivell de producció, amb la depuració, la indústria va perdre a molts professionals, ens diu Straehle. Alguns es van exiliar voluntàriament com Fritz Lang o Marlene Dietrich; d'altres van ser depurats del sistema, alguns van poder fugir i d'altres no van tenir la mateixa sort, ens diu de España.¹¹¹ Amb aquest procés, però, es va esterilitzar de mica en mica l'art alemany que havia sigut tan pioner durant la República de Weimar. Per omplir el buit molts artistes de segona fila van passar al capdavant i això va repercutir en la qualitat artística alemanya. Tot i això el règim va preferir films d'èxit abans que la impecabilitat artística i intel·lectual dels productes que produïen.

106 FERRÁNDIZ, T. M. M. (2011). El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas. *Revista de Claseshistoria*, (11), 13. Pág 3

107 VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>

108 SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial

109 STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381 Pág 352

110 *Ibid.* 1. Pág 353-4

111 DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 165 i 172

Com hem vist, doncs, la indústria cinematogràfica alemanya estava controlada per l'estat per les seves finalitats propagandístiques, és per això, que en totes les produccions hi havia missatges intrínsecs al servei del règim, encara que no fossin films explícitament de propaganda, ens diu Pérez Sacho¹¹². Villareal ens diu que qualsevol tipus de film està sotmès a difondre certa propaganda, ja que la produeix un equip que té uns valors i els defensa a la pel·lícula, cosa que queda plasmada al producte que consumiran els espectadors. Una pel·lícula no es pot escapar de fer metapropaganda en tant que justifica certs valors o fets.¹¹³ Villareal ens proposa aquesta definició:

*Por propaganda se entiende la difusión de mensajes cuyo contenido es de carácter ideológico, con el propósito de que el público meta comparta su adhesión, convencimiento o simpatía, o para causar en él comportamientos o actitudes deseadas. El contenido ideológico puede referirse a convicciones políticas, religiosas o morales; y se expresa, por lo general, como versiones simplificadas y exageradas de la realidad o de la realidad deseada. No puede decirse que sus mensajes sean verdaderos ni falsos, pues, con frecuencia, son combinación de ambos elementos; mezcla de hechos con ideales y aspiraciones, de contrastes maniqueistas e historias de bronce. O puede ser la ironía, la ridiculización o la denostación de un adversario real o imaginario, que invariablemente representa sujetos con intereses contrarios a la idea que se defiende.*¹¹⁴

Ara bé, Villareal ens diu que no caiguem en la simplicitat de creure que només els règims dictatorials de dretes o feixistes exercien un fort control sobre les arts, en aquest cas el cinema, per posar-lo a seu servei i convertir-lo en el millor mitjà de propaganda. Abans de la televisió el cinema era el mitjà de comunicació artístic per excel·lència, ja que era el mitjà de les masses, accessible a tothom. Va esdevenir clau per difondre determinades idees a través d'històries i narracions amb intencionalitats evidents d'influenciar en el pensament o perspectives de la societat que el consumia. Molts estats el van posar al seu servei, i si és cert que la propaganda s'evidencia més en dictadures, els estats democràtics també feren servir el setè art amb aquesta finalitat. Villareal ens recorda "*Del mismo modo, advierto, la propaganda cinematográfica como instrumento del Estado pareciera, en primera instancia, un fenómeno exclusivo o preponderante de los totalitarismos, lo cual no es totalmente cierto, pues en aquellos países en que hay un sistema republicano y de partidos que compiten por el poder en elecciones, con todo y su libre mercado e iniciativa privada, la producción de películas propagandísticas para la reproducción del status quo y la defensa de los intereses del grupo en el poder, opera tan bien o mejor que en las dictaduras.*"¹¹⁵ Ressalta el cas de la URSS, dictadura comunista, que va intentar transmetre l'ideal bolxevic a través de la gran pantalla. Els dos exemples per excel·lència són Bronenosets Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925), i Oktyabr (Grigoriy Aleksandrov i Sergeix Eisenstein, 1927). En el cas

112 Fins aquest paràgraf m'he basat en PÉREZ SACHO, A. (2015). *El cine de Goebbels: una primera aproximación*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pàg 10-19

113 VILLAREAL, H (Octubre del 2002) Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>

114 *Ibid.*

115 VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>

soviètic, no només es produeixen excel·lents films de propaganda, sinó que artísticament esdevenen un referent i són considerades tècnicament immillorables, ens recorda Pérez Sacho. En el cas de la democràcia, podem citar fàcilment EUA, que tenia la indústria cinematogràfica més gran del món, Hollywood, que quan calia, esdevenia el centre neuràlgic de la propaganda al servei de les idees del país. Per exemple, en el context de la Segona Guerra Mundial va produir una sèrie de set documentals titulats *Why We Fight* (Frank Capra, 1942, 1943, 1944, 1945) que encoratjava als soldats nord-americans i els donava motius per lluitar contra el nazisme.¹¹⁶ Ara bé, és innegable que el cinema sota un estat totalitari és clarament dirigit per l'estat segons els seus criteris per transmetre el missatge adient. Sota altres formes de govern el cinema és més propens a regir-se per criteris personals de l'equip de producció, o bé pels interessos comercials. Villareal ens ho diu així *“No debemos perder de vista que en un régimen totalitario la comunicación de masas no se rige por intereses comerciales ni se da por voluntad de los productores, sino que son instrumentos en poder del Estado para la realización de los propósitos totalitarios del partido.”*¹¹⁷

5.2 El cinema del III Reich

Tot i que l'estudi de cas que presentarem es basi en un documental de propaganda, que és un dels gèneres on més directament es fa propaganda, no podem simplificar el cinema alemany de més de deu anys, de 1933 a 1945, als films de propaganda explícita a favor del règim. La indústria cinematogràfica impulsada per Goebbels fou molt fructífera i va tractar molts temes, i proliferar molts gèneres diferents. És cert, però, que alguns gèneres concrets van tenir més èxit que altres, o eren més útils pel règim per transmetre la seva ideologia, però aquests van ser els que més subliminal fou la propaganda. El poble alemany necessitava films evasius, i Goebbels ho sabia. Straelhe ens diu *“No debemos perder de vista que en un régimen totalitario la comunicación de masas no se rige por intereses comerciales ni se da por voluntad de los productores, sino que son instrumentos en poder del Estado para la realización de los propósitos totalitarios del partido.”*¹¹⁸.

Un cas curiós és el dels films sobre el moviment -Bewegungsfilm- que exposen la conquesta de l'estat per part dels braços armats del nacionalsocialisme. Els films mostren com les SA lluiten contra el comunisme i el missatge intrínsec del film intenta convèncer a la massa de la bondat del règim, de les bones intencions que té, i del perill que suposa el comunisme, l'enemic dins de casa, ens diu Rafael de España. D'aquest gènere només se'n van produir tres pel·lícules el 1933: *Gabriel over the White House* (Gregory La Cava, 1933), *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1933), i *Hans Wesmar* (Franz Wenzler, 1927). *“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*

116 Fins aquest punt ens basem en PÉREZ SACHO, A. (2015).). *El cine de Goebbels: una primera aproximación*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pàg 6-7

117 VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>

118 STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pàg 359

*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» [...] Ernst Rohm y sus muchachos fueron borrados tanto de la política como del mundo de los vivos”.*¹¹⁹

Rafael de España també ens parla dels films que representaven o hi apareixien altres països. Pel règim, i les seves consideracions sobre la raça ària i la seva superioritat, no hi havia amics fora d'Alemanya i es tractava amb menyspreu tot el que no formés part d'aquesta raça superior. És a dir, al cinema no es mostrava simpatia cap a cap altre col·lectiu. No oblidem que el Ministeri censurava qualsevol film estranger, cosa que va provocar un boicot nivell internacional de films alemanys. D'aquesta manera, la indústria nacional produïa només pel propi país, cosa que facilita l'arianització del sector. Ara bé, en determinats moments, i sota determinades conjuntures polítiques, per fer propaganda dels actes del Reich, es van produir films on alemanys interactuaven amb altres nacions. de España diu *“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.”*¹²⁰. El cas per excel·lència és les amistats que mostren vers els seus aliats, italians i japonesos. Ara bé, en el cas italià no es mostra cap mena d'admiració, és tan sols un homenatge. En el cas japonès, malgrat les seves intencions, *“demuestra la incapacidad de los alemanes para entender la mentalidad nipona”*¹²¹.

Si el cinema alemany mostra complicitats amb alguna nació que no sigui la seva serà amb les societats anglosaxones. Primerament tenim el cas dels EUA, ja que *“pensaron que podían hacer causa común con ellos en la lucha contra el comunismo”*¹²². En honor a aquesta escomesa el cinema alemany els hi dedica films com *Der Kaiser von Kalifornien* (Luis Trenker, 1936), *Sergeant Berry* (Herbert Selpin, 1938), *Die Drei Codonas* (Arthur Maria Rabenalt, 1940). Rafael de España ressalta *“Lo más interesante hoy en día es el esfuerzo de producción en reconstruir el mito del Far West,”*¹²³. El cas dels EUA és curiós, ja que per part d'Alemanya no reben fermes crítiques al cinema, ni tan sols quan la potència americana entra al conflicte, de España diu *“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. Ciertamente 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 antiamericana”*¹²⁴.

L'altre amiatat anglosaxona és Gran Bretanya, *“a los que los nazis consideraban una especie de «primos lejanos» con nexos raciales más o menos intensos”*¹²⁵. En el cinema alemany que fa referència als anglesos s'exalta sobretot l'imperialisme britànic. Tot i això, quan aquest país entra a la guerra *“En 1940 la situación ha cambiado y no hay ningún motivo para*

119 DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 152

120 *Ibid.* Pág 156

121 *Ibid.* Pág 157

¹²² *Ibid.* Pág 158

¹²³ *Ibid.* Pág 158

¹²⁴ *Ibid.* Pág 160

¹²⁵ *Ibid.* Pág 160

*expresar simpatía por los ingleses*¹²⁶, esdevenen enemics el Reich i es comencen a produir films criticant els valors anglesos. Sobretot es centren en l'època victoriana, on critiquen els seus valors imperials, normalment des d'una perspectiva sarcàstica, ens ressalta Rafael de España *"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 patriota 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:"*¹²⁷. Des del cinema els ataquen a Gran Bretanya per aquesta banda.

El cinema alemany, fora de demostrar les seves amistats al cinema, es va caracteritzar per representar els seus enemics i els seus defectes, fent propaganda així de la legitimitat del seu règim. És important la crítica constant que es féu en contra del comunisme, i des del cinema se'l va intentar desprestigiar tant com es va poder, diu de España. Hi havia dos tipus d'enemics comunistes: els soviètics i els alemanys comunistes. Aquest segon grup era molt perillós, ja que representava l'amenaça dins de casa, l'enemic més proper de tots, el traïdor al règim. Els soviètics eren representats com a enemics a films com Friesennot (Peter Hagen, 1937), Weibe Sklaven (Karl Anton, 1937) films que demostren aventures d'alemanys a la Rússia de la revolució de 1917 o bé durant el règim de Stalin i mostren les atrocitats revolucionàries que es van cometre, ens explica de España. Tot i això *"la firma del pacto de no agresión germano-soviético el 23 de agosto de 1939 tuvo una repercusión importante en las cinematografías de ambos países: la suspensión de películas que atacaran al contrario [...] 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 "*¹²⁸. Aquesta perspectiva dels soviètics no durarà molt, ja que el pacte es desfà el 1941 i es torna a engegar la maquinària cinematogràfica anticomunista. Un exemple és G.P.U. (Karl Ritter, 1942) de 1942 on es retraten les crueltats que fa la policia soviètica. Rafael de España ens remarca dos fets d'aquest retrat del règim estalinista. El primer és el gran desconeixement del règim nazi sobre els seus enemics comunistes, i és que la policia soviètica, GPU, va deixar d'anomenar-se així el 1939 per passar a ser la NKVD. El segon fet que ressalta és *"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."*¹²⁹. El cas és, que un recurs molt estès per la propaganda d'aquella època fou dotar de totes les qualitats negatives pròpies als enemics, així culpar-los de tots els mals i deslliurar-se de la pròpia culpa, és a dir *"Estos autores (Adorno y Horkheimer (2005, p. 213)) denunciaron que los nazis efectuaban una falsa proyección que consistía en exportar determinados contenidos propios a la actitud o procedimientos de los demás"*¹³⁰. Aquest fet està plenament relacionat amb la teoria del boc

¹²⁶ DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 161

¹²⁷ *Ibid.*. Pág 162

¹²⁸ *Ibid.* Pág 169-170

¹²⁹ *Ibid.* Pág 171

¹³⁰ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süss y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 369

expiatori, i serà molt utilitzat pels discursos antisemites, així com pel cinema antisemita.¹³¹ Però no seran els únics als quals això afecti “*Esto no sería en verdad patrimonio exclusivo del tratamiento dispensado a los judíos sino una práctica cinematográfica que se extendería a la hora de describir otros colectivos denigrados*”¹³²

Un altre cas rellevant de films que culpabilitzen i retraten una nacionalitat inferior, demostrant així la superioritat de la raça ària, són les pel·lícules sobre polonesos, ens informa Straehle. Segons Rafael de España, aquest era un tema amb el qual podien mostrar afinitats pragmàtiques amb els soviètics, per endarrerir el conflicte i repartir-se Polònia, a més tenien “*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*”¹³³. Els films que es feren sobre el tema polonès es basaven en desprestigiar el país i estereotipar els polonesos, segons aquests dos autors eren retratats amb caràcters inferiors als alemanys i d'una violència brutal. Ressalten dos films, de finalitats didàctiques *Feinde* (Viktor Tourjansky, 1940) i *Heimkehr* (Gustav Ucicky, 1941) que mostren alemanys vivint a Polònia i com la realitat els és insostenible per la brutalitat amb què se'ls traca “*se justifica la invasión a Polonia a raíz del violento comportamiento de sus ciudadanos hacia las minorías alemanas que en verdad parece más bien un vívido retrato del proceder de los nazis.*”¹³⁴.

Aquestes temàtiques i gèneres tampoc eren els predominants durant l'alemanya nazi. Un dels gèneres principals foren els Revuefilme, films d'entreteniment, inspirades amb el model de les comèdies de Hollywood, i que podien prendre moltes formes, des de comèdies a operetes i musicals, Villarreal ens diu “*la faceta menos conocida del cine nacionalsocialista es la de comedia. No se trata necesariamente de alguna forma propagandística, pero siempre con un sutil matiz ideológico.*”¹³⁵. Aquestes pel·lícules tampoc eren desinteressades, sinó que tenien un objectiu propagandístic molt clar, per exemple “*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*”¹³⁶. Volien entretenir les masses, oferir-los una evasió dels problemes de la vida real, i encara més dels problemes conjunturals del seu moment, ens diu Villarreal “*tenía una intención de entretenimiento para proporcionar al pueblo momentos de tranquilidad y distracción*”¹³⁷. Però no només transmetien l'entreteniment per l'entreteniment, aquest estat anímic els servia per expressar el valor del règim, l'esperança que havien de sentir vers el nazisme, volien imposar un estat d'eufòria permanent, ja que un dels objectius del cinema era “*Elevar el estado de ánimo cuando las*

¹³¹ *Ibid.* Pág 369

¹³² *Ibid.* Pág 369

¹³³ DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 171

¹³⁴ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 369

¹³⁵ Aquest paràgraf inclosa la cita es basen en : VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda.

Razón y palabra. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>.

¹³⁶ DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 174

¹³⁷ VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>.

*circumstàncies son difícils o desfavorables*¹³⁸. Així doncs, per manipular els ànims del públic, eren més útils les comèdies, i com ja he dit abans Goebbels volia apel·lar directament a les emocions dels espectadors, no al seu intel·lecte. Altre cop, Villarreal ens ho exposa *“El propio Dr. Goebbels consideraba más efectivos en el ánimo popular las comedias, más en época de guerra, que el antisemitismo burdo”*¹³⁹. Tot i que ens costi de creure *“la verdadera función que acabó por desempeñar el cine de Goebbels sea más próxima al escapismo o a la evasión que al adoctrinamiento”*¹⁴⁰, fet sobre el qual ens informen varis autors, Straehle, Canales, de Espanya i Villarreal entre d’altres. Straehle ens diu *“Eric Rentschler (1996) ha señalado que, contrariamente a lo que a menudo se ha dicho, el cine nazi no funcionó como un ministerio del miedo sino como un ministerio de la ilusión”*¹⁴¹. El cinema d’evasió i escapisme va anar en augment a mesura que avançava el conflicte mundial i es feia palesa la derrota alemanya *“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.”*¹⁴². Aquests films però, oferien un final més dramàtic, o si més no realista, el motiu és senzill *“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 [...], 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 cine”*¹⁴³.

Un factor molt important dels Revuefilme eren les actrius protagonistes. S’havia estigmatitzat un prototip de noia, de personatge, ens diu de Espanya *“la mujer de mundo, aparentemente frívola y «pecadora», pero que carga en silencio con las culpas ajenas y debe sacrificar lo que más quiere”*¹⁴⁴, per exemple. Les actrius perfectes per aquest paper eren Greta Garbo o Marlene Dietrich però havien marxat del país al principi del règim. Les substitutes foren Zarah Leander i Marika Rökk estrella per excel·lència dels Revuefilme, ens diu de Espanya. Aquestes estrelles també els feren servir en pel·lícules destinades *“a hacer soñar a una retaguardia que veía como sus casas caían bajo las bombas enemigas y a unos soldados que no hacían más El cine nazi: temas y personajes 175 que retroceder en todos los frentes”*¹⁴⁵. És el cas de Die Frau meiner Träume (Georg Jacoby, 1944).

Un altre gènere indiscutible del III Reich són els films de muntanya. Aquest gènere va néixer ja a la República de Weimar però va arribar al seu punt culminant durant el règim nazi. Sánchez Alarcón diu que *“Autores como Kracauer han vista en este género un avance de la ideología nazi [...]el proceso de purificación del hombre a través de su lucha con la dureza de los elementos de la montaña constituye una noción muy cercana al culto a la fuerza y a la*

¹³⁸ VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pàg 359

¹⁴¹ *Ibid* 1. Pàg 378

¹⁴² DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pàg 174

¹⁴³ *Ibid* Pàg 176

¹⁴⁴ *Ibid* Pàg 173

¹⁴⁵ La cita i el paràgraf es basen en *Ibid* Pàg 174

autosuperación física, que constituye la base de la teoría racista del nacionalsocialismo ”¹⁴⁶. Sota el govern nazi els films d'alta muntanya transmeten un clar ideal “*La base racista es innegable, lo mismo que la exaltación de la fuerza y la juventud (la pureza racial)*”¹⁴⁷. Al mateix temps, desenvolupen les teories de Völkisch, el sistema ideològic que es volia imposar abans de la unificació, es volia trobar un comú cultural i ideològic en base a un passat comú, mitologia germànica, ens exposa Sánchez Alarcón.

Sánchez Alarcón al seu article *Leni Riefenstahl: la estética del triunfo* ens parla d'aquesta artista alemanya des dels seus inicis al món dels films de muntanya. Ens posa l'exemple d'un film de muntanya anterior al govern del Führer, *Das blaue licht* (Leni Reifenstahl, 1932), escrita pel marxista hongarès Bela Balasz i codirigida per ell i Leni Reifenstahl. El director per excel·lència d'aquest gènere, i el que va descobrir Reifenstahl fou Fanck, els seus films més rellevants del gènere són *Der heilige Berg* (Fanck, 1926), *Die Weiße Hölle vom Piz Palü* (Fanck, 1929), *Stürme über dem Montblanc* (Fanck, 1930), *SOS Eisberg* (Fanck, 1933) , totes menys la primera protagonitzades per Riefenstahl.¹⁴⁸

Aquests són films que demostraven grandiloqüència, una mescla entre monumentalitat i sentimentalisme. Els dos grans recursos que empen són les imatges impressionants de la naturalesa, i el domini del sonor. La iconografia d'aquest cinema era el preludi de la iconografia nazi, segons Krakauer.¹⁴⁹

El cinema nazi no va produir gaires pel·lícules antisemites. Tan sols en feu tres el 1940 *Die Rotschild* (Erich Waschneck, 1940) *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940), *Jud Süss* (Veit Harlan, 1940), Straehle diu “*Lo que sorprende es que el número fueran tres y no más,5 que el Tercer Reich no invirtiera más dinero en realizar nuevas películas que se centraran en la cuestión judía con un tono tan o más virulento*”¹⁵⁰. Goebbels no era partidari de fer propaganda antisemita de manera tan directa, ho considerava una falta de subtilesa i una incapacitat de transmetre missatges de manera subliminal, ens diu Straehle. Ell mateix censura algun dels films antisemites. El Ministre tenia raó, quan els films es van estrenar foren un fracàs a taquilla. El públic volia divertir-se, volia evadir-se i no pas veure quelcom que exaltes encara més a la violència, segueix el mateix autor. El resultat anímic dels films al públic alemany no fou la radicalització, sinó la indiferència, en paraules d'aquest autor “*Es posible que las tres películas antisemitas antes mencionadas tuvieran la función de influir en los ciudadanos, reforzar la aversión hacia los judíos y precipitar la Solución Final, tratando de obtener algún tipo de respaldo de la población que no encontró. O quizá quisieron averiguar con ellas, como si fueran una encuesta desplegada por el gobierno, la respuesta de los espectadores a una serie de medidas antisemitas. El resultado fue la indiferencia*”¹⁵¹. El règim nazi ja havia depurat la indústria procedint a l'arianització. En el cas de la indústria

¹⁴⁶ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 304

¹⁴⁷ *Ibid* Pág 307

¹⁴⁸ Els dos paràgrafs anteriors es basen en SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320

¹⁴⁹ KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós.

¹⁵⁰ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süss y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 358

¹⁵¹ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süss y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 361-62

cinematogràfica estava plagada de jueus durant la República de Weimar. Aquests processos, però, es fan de manera invisible i sense evidenciar-ho a ulls de la societat, de manera paulatina des de 1933, ens diu Pérez Sacho¹⁵². En el cas de films antisemites, quan es veu el fracàs que són a taquilla es fa evident que el poble no volia veure què passava realment, sinó simplement distreure's. En el cas de la solució final, per erradicar el problema jueu, essent una anihilació total, s'havia d'eliminar també tot el procés d'anihilació. El cine tampoc en faria cap mena de referència a partir de llavors, ens diu Straehle¹⁵³, i Ferrándiz ens ho repeteix¹⁵⁴.

L'antisemitisme, ens diu Straehle, va en augment *“justo después de que muchos judíos salieran del ghetto y se incorporaran paulatinamente y con éxito a la sociedad gentil.”*¹⁵⁵. El mateix autor ens diu que segons el discurs antisemita la seva entrada a la vida pública i financera provoca la fallida de la pau. D'aquesta manera els jueus són presentats com el paradigma de tots els mals i desgràcies que els passin a la societat alemanya, són la causa de la ruïna moral alemanya. És per això, segons l'autor, que als films són representats amb qualitats negatives, tant físiques com psicològiques. Straehle ens explica aquesta teoria d'Adorno i Heinkheker *“Estos autores denunciaron que los nazis efectuaban una falsa proyección que consistía en exportar determinados contenidos propios a la actitud o procedimientos de los demás, tales como el afán de poder sin límites y a cualquier precio, por lo que detrás de Jud Süß se podría haber acuñado de forma inconsciente – e inconscientemente sincera - un autorretrato de la misma ideología nazi.”*¹⁵⁶. Per exemple, la lectura que fa aquest autor sobre el film *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940) ho confirma *“La lectura es clara: el judío debe metamorfosearse para colarse en una cultura que no es la suya, abandonar su apariencia y fingirse gentil, dejar su pueblo y actuar de forma hipócrita para no levantar sospechas, lo que de todos modos no consigue. El judío, se concluye, siempre es un judío y no pasa inadvertido al buen ciudadano”*¹⁵⁷. Straehle també ens diu que se'ls representa amb característiques mefistofèliques, és a dir, tenen qualitats hipnòtiques. Cosa que fa augmentar encara més la seva traïció, fent servir l'art de l'engany, i a més, ens fa reminiscència de molts personatges protagonistes de films expressionistes.

Un altre exemple serien les representacions d'extrema violència que fan sobre els polonesos, com tracten als alemanys; però és exactament com actuen els nazis quan envaeixen Polònia, o fins i tot pitjor, *“Por ejemplo, en una película como Heimkehr (Ucicky 1941) se justifica la invasión a Polonia a raíz del violento comportamiento de sus ciudadanos hacia las minorías alemanas que en verdad parece más bien un vívido retrato del proceder de los nazis”*¹⁵⁸. Veiem, doncs, que el mecanisme nazi per representar els enemics és tergiversar la realitat per convertir el seu missatge en una realitat. Per exemple, el seu discurs antisemita es basava en el protocol des savis de Sió, que *“En 1940, pese a que ya se*

¹⁵² PÉREZ SACHO, A. (2015). *El cine de Goebbels: una primera aproximación*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

¹⁵³ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381, 1.

¹⁵⁴ FERRÁNDIZ, T. M. M. (2011). El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas. *Revista de Claseshistoria*, (11), 13.

¹⁵⁵ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Págs 365

¹⁵⁶ *Ibid.* Págs 369

¹⁵⁷ *Ibid.* Págs 366

¹⁵⁸ *Ibid.* Págs 369

sabía que este documento era una burda falsificación del gobierno zarista, los nazis se empeñaron en utilizarlo para sus propios fines. Incluso un autor próximo a ellos como Julius Evola señaló que aun en el caso de que el relato no fuera auténtico, eso no impedía que de todos modos expresara una verdad histórica”¹⁵⁹.

Com he dit, els films antisemites foren un absolut fracàs a taquilla. Tots menys un Jud Suss (Veit Harlan, 1940). Aquest no només fou un gran èxit sinó que a nivell internacional fou aclamat per la crítica, a nivell artístic. Tanta repercussió va tenir el film, diu Straehle que fins i tot Antonioni va reconèixer la seva admiració per la seva qualitat. Aquest pel·lícula es basa en fets reals, històrics, i els tergiversa a voluntat per transmetre el missatge antisemita que li interessa, ens diu l'autor. La història es basa en un jueu que fou assessor financer d'un duc. Quan el duc va morir es va arrestar i condemnar al jueu. Aquesta història dona molt mala fama a aquest col·lectiu, però alhora té molta repercussió popular i se'n fan recreacions, llibres, obres teatrals, cançons. El 1934 se'n va fer una versió per denunciar les accions nazis i demostrar les injustícies que es cometien vers els jueus, però òbviament fou censurada i retirada del circuit comercial. Al film de 1940, però, es representa la història de manera totalment contrària, estigmatitzant i denunciant els defectes d'aquest grup, és a dir, vol justificar que se'l consideri un col·lectiu inferior. El cas és que la filla del duc es suïcida per culpa del jueu i la comunitat el fa fora. *“De este modo, el filme satisface su función política y conecta el pasado con el presente. Los judíos deben regresar a su territorio, con excepción de Süß, quien muere a manos de la justicia, al ser hallado culpable de extorsión, chantaje, corrupción y sexo ilícito. En el proceso se exhibe como un cobarde e inculpa al duque de todos los desmanes cometidos. Finalmente, en el cadalso, se lo percibe tal como es en realidad, tal como apareció al principio de la narración, sin disfraces galantes, completamente sucio, andrajoso y miserable.”¹⁶⁰*, diu Straehle.

Finalment, la temàtica per excel·lència del cinema nazi, dirigit pel Ministeri, i per tant per Goebbels, *“Un género específicamente nazi es el del culto al jefe, el Führerprinzip [...]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”¹⁶¹*. Moltes de les pel·lícules agafaven el cas de Frederic de Prússia, per encarnar la figura de líder del poble, o bé es feien films sobre Bismark. Per exemple serien films com *Der große König* (Veit Harlan, 1942), *Der Herrscher* (Veit Harlan, 1937), o *Flüchtlinge* (Gustav Ucicky, 1933)¹⁶².

L'única pel·lícula protagonitzada per Hitler fou *Das triumph der Willens* (Leni Reifenstahl, 1935), diu Sánchez Alarcón, *“Su tema central es la apoteosis del líder nacionalsocialista como el nexo de unión entre el pasado heroico germano y un presente lleno de promesas de victoria para la nueva Alemania”¹⁶³*. Documental sobre el Congrés del partit Nacionalsocialista a la ciutat de Nuremberg. Goebbels, per ordre de Hitler, va demanar a

¹⁵⁹ STRAEHLE, E. (2014). El judío Süss y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381. Pág 371

¹⁶⁰ *Ibid.* Pág 373

¹⁶¹ DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 154

¹⁶² Fins aquest punt m'he basat en les idees de *Ibid* Pág 154-156

¹⁶³ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 309

Reifenstahl que s'encarregués de filmar-lo i es va posar a la seva disposició tots els mitjans necessaris perquè el producte fos perfecte i es retratés al Führer com el líder de masses que era, ens diu de Espanya. És considerat *“el mayor monumento propagandístico en celuloide del Reich”*¹⁶⁴, i tot al servei de Hitler, el documental gira al seu voltant, no al del congrés, fins al nivell que les masses són representades com a justificació del poder del Führer, ens afirma de Espanya. Alhora però té la funció principal d'enaltir i exaltar el mite de Hitler, dotar al líder de grandiloqüència, per exemple *“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”*¹⁶⁵.

5.2.1 Leni Riefenstahl i el documental

No podem parlar de cinema durant el règim nazi i no esmentar Leni Reifenstahl. Ella fou l'escollida pel Führer per plasmar l'ideal nacionalsocialista a la gran pantalla. És l'artista que tradueix la ideologia al llenguatge cinematogràfic. Canales ens parla dels inicis de l'artista, Reifenstahl va començar essent ballarina, poc després l'important director de films de muntanya, Fanck la va descobrir i la va convertir en la seva actriu per definició, que protagonitzaria tots els seus films. El director creava pel·lícules d'estètica neoromàntica, diu Sánchez Alarcón que *“destacaba casualmente por mostrar en sus películas un discurso que rozaba lo racista, sin llegar a ser nacionalsocialista propiamente dicho”*¹⁶⁶, mitificava l'autosuperació física i la puresa alemanya (com hem explicat abans), fou ell doncs, qui *“la acercaran al nazismo. La ideología neorromántica y casi racista de Fanck acercó a su actriz protagonista a un terreno desde el que, luego, le sería muy fácil atravesar hacia la exaltación de los nazis como hombres superiores (Triunfo de la Voluntad), y de la fuerza física (Olimpiada) en lo que serían, más tarde, sus películas más importantes como directora”*¹⁶⁷. El seu salt a la direcció fou amb *Das blaue Licht* (Leni Reifenstahl, 1932) que també protagonitzaria, *“no es una película puramente de propaganda, sin embargo, su análisis es interesante porque en ella se reflejan tanto el dominio de la técnica como los principios ideológicos que llegarán a triunfar en posteriores películas”*¹⁶⁸. És per la qualitat de la seva obra prima que és escollida per ser l'artífex principal de dur la propaganda nazi a les sales de cinema, ens diu Canales *“Después de esto, su situación daría al año siguiente un giro de ciento ochenta grados al ser elegida para rodar el congreso que el partido organizaba anualmente en la ciudad de Núremberg, y que sería el principio de una hermosa amistad que, en última instancia, le costaría su carrera como cineasta”*¹⁶⁹.

Un any més tard d'aquest film el Ministeri de Goebbels li encarrega de filmar el Congrés que es celebrà el 1933 a Nuremberg, *Der Sieg des Glaubens* (Leni Reifenstahl, 1933) en format documental. En el seu primer documental sobre el partit va conformant el seu llenguatge

¹⁶⁴ DE ESPAÑA, R. (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona. Pág 153

¹⁶⁵ *Ibid* Pág 153

¹⁶⁶ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estètica del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 305

¹⁶⁷ *Ibid*. Pág 305

¹⁶⁸ *Ibid*. Pág 305

¹⁶⁹ CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pág 250

cinematogràfic que es centrarà en representar grandiloqüència a través de les imatges de les masses i les desfilades militars, així com discursos monumentalitzats de dirigents del partit, ens diu Canales¹⁷⁰. Sánchez Alarcón afirma que “*Su interés se basa en que es un ensayo de lo que luego alcanzará su plenitud en El triunfo de la Voluntad*”¹⁷¹. Es comença a configurar el que serà la forma perfecte de mitificació que es volia aconseguir del fenomen del nacionalsocialisme.

Després d'aquest se li encarrega de filmar el Congrés del partit, altre cop a Nuremberg, el 1935. De les imatges registrades en sortiran dos documentals. El primer Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht (Leni Reifenstahl, 1935) protagonitzat per l'exèrcit i les desfilades militars del Congrés. Havia d'estar mesclat amb imatges reals de guerra, però la majoria es van perdre en combat. És per això que el documental és de curta durada, ens explica Canales.¹⁷²

El segon documental que surt del Congrés de 1935 és Das triumph der Willens (Leni Reifenstahl, 1935) on el protagonista és el propi Führer i les masses que l'idolatre. L'objectiu era demostrar arreu l'ànim moral del poble alemany i al servei de què i de qui estava, es volia enaltir la gran personalitat de Hitler. Canales ens diu “*En todo momento impera una exagerada idealización del líder, con la muchedumbre alabándolo como si fuese un auténtico Mesías.*”¹⁷³. Aquest film fou encarregat directament pel Führer a Reifenstahl. L'encàrrec era molt concret, Sánchez Alarcón així ho explica “*Leni Riefenstahl se hace cargo del proyecto cinematográfico que debía reflejar «el orden, la unidad y la ambición del movimiento nacionalsocialista», en términos expresados por el órgano de prensa de los nazis (Völkischer Beobachter)*”¹⁷⁴ havia de representar el moviment d'una manera determinada, no només donar fe del Congrés.

Aquest documental és considerat per molts el millor documental propagandístic de la història del cinema “*El triunfo de la voluntad es uno de los documentales más importantes jamás filmados*”¹⁷⁵. La qualitat artística de Reifenstahl és avançada als seus temps, així com la configuració d'un llenguatge cinematogràfic propi, “*Aportó muchísimo al lenguaje cinematográfico y sus trabajos son reconocidos y valorados aún hoy como verdaderas obras de arte*”¹⁷⁶ diu Canales. El documental adquireix encara més valor al muntatge final, entrellaçant imatges de forma fluida però amb molta càrrega simbòlica. Tot això s'engrandeix amb la banda sonora que la directora adscriu a les escenes, per exemple, ens diu Sánchez Alarcón “*el espectador queda sumergido entre las banderas, las cruces gamadas y los uniformes que constituyen el punto focal. En los planos medios y largos el ángulo de*

¹⁷⁰ Fins aquest paràgraf m'he basat en CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pág 250. Pág 253-255

¹⁷¹ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 305

¹⁷² CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pág 255-256

¹⁷³ *Ibid.* Pág 257

¹⁷⁴ *Ibid.* Pág 309

¹⁷⁵ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 308

¹⁷⁶ CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pág 249

cámara obstaculiza la identificación de cualquier rostro humano: el efecto es de irracionalidad. Lo que se ve intensificado por la utilización del sonido [...]En todo este ritual son también muy importantes los símbolos. En todas las secuencias abundan las banderas, estandartes, águilas imperiales y cruces gamadas. Son estos objetos el instrumento por el que se identifica al líder con la masa. Para ello, Leni Riefenstahl utiliza un hábil mecanismo cinematográfico: el esquema es siempre el mismo”¹⁷⁷. Val a dir, però, que el pressupost per rodar el documental era enorme per l'època i que Reifentahl va poder comptar amb tecnologies i eines molt pioneres en el món del cinema. Per exemple va poder usar càmeres mòbils i va poder gravar moltes imatges aèries, ens diuen Canales i Sánchez Alarcón.

Els objectius del documental venien molt marcats pel Ministeri. Reifentahl tenia l'encàrrec de representar la mitificació del partit i la seva pujada al poder. Villarreal ens diu *“Leni Riefentahl tuvo la tarea de documentar las imágenes con las que el nacionalsocialismo quiso ser recordado por la historia; pero el cine realizado durante los años del gobierno nacionalsocialista tuvo otras expresiones: la propia mitificación de la revolución nacionalsocialista; la recreación de episodios históricos que reflejasen la perversidad de los enemigos y las virtudes del pueblo y ejército alemán; biografías de personajes históricos; la exaltación del campesinado y los valores de sangre y suelo; y el llano entretenimiento[...]El Triunfo de la Voluntad estimula pulsiones combativas, cautivando a las masas, atemorizando a los enemigos, despertando la agresividad de los partidarios, por medio de símbolos gráficos, plásticos y sonoros; acciones que actúan sobre los sentidos como los desfiles ostentosos, las concentraciones multitudinarias, música épica y el despliegue de banderas y uniformes”¹⁷⁸* De la mateixa manera que es teoritzava sobre la perfecció física personificada en la raça ària, s'havia de demostrar també la perfecció espiritual dels aris, la sanitat de l'ànima quedava plasmada en les arts *“para el nacionalsocialismo y su determinismo biológico, el cine y todas las artes son la manifestación espiritual de la raza de cada pueblo”¹⁷⁹*. Per tant, el documental havia de ser perfecte, ja que la perfecció artística era la prova irrefutable de la superioritat espiritual ària, ens exposa Villarreal.

A les ordres del règim encara feu un altre documental, Olympia (Leni Reifentahl, 1938) sobre els 11^è Jocs Olímpics celebrats a Berlín el 1936. De bones a primeres aquest no sembla fer cap referència explícita propagandística sobre el nazisme. Tot i això, fou el pretext perfecte per reflectir a la resta del món la ideologia i la imatge del règim nazi, ens diu Sánchez Alarcón. Van voler representar-se com a pacífics i així netejar la seva mala imatge *“los Juegos Olímpicos iban a ser un ejercicio de respetabilidad de cara al exterior. Alemania iba a dar a los visitantes extranjeros la impresión de un país pacífico”¹⁸⁰*. Tot i això, tampoc intenten amagar el sistema de govern. Al llarg del documental s'alava la ciutat de Berlín i es representa amb molta iconografia nazi, banderes, esvàstiques, es saluda amb el braç alçat, es presenta Hitler com a líder, etc.

¹⁷⁷ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefentahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 310

¹⁷⁸ ¹⁷⁸ VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefentahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n29/hvillarreal.html>.

¹⁷⁹ *Ibid*

¹⁸⁰ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefentahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 311

Fou amb aquest documental que es va reconèixer el talent de Reifenstahl a nivell internacional. Amb aquest va guanyar molts premis, entre els quals el més rellevant fou la palma d'Or del festival de Venècia *“El acierto de haber propuesto a Leni para la realización de estos documentales, se demuestra en la excelencia de su realización, la cual mereció, en el caso de Olimpiada, Medalla de Oro en el Festival de Venecia, 1935”*¹⁸¹. Avui en dia encara se'l considera, juntament amb el triomf de la voluntat, un dels millors documentals de la història del cinema, com ens diu Sánchez-Alarcón.

Si analitzem les imatges més detalladament, veiem com en realitat sí que transmet les bases de la ideologia nazi, per tant és un altre producte de l'entramat propagandístic del règim. El film comença mostrant escultures gregues i sobreposant-les a figures humanes que imiten la forma de l'escultura. D'aquesta manera es transmet la perfecció física d'una raça superior *“ilustran la obsesión ideológica del Nacionalsocialismo: los valores raciales presentes en individuos físicamente sanos, como fundamento de la fortaleza moral del pueblo al que pertenecen”*¹⁸². Segons el seu discurs s'avalua que siguin figures gregues ja que la raça d'òria del nord de Grècia en realitat era d'origen germànic, ens diu Sánchez Alarcón *“Estos conceptos acerca de la superioridad de la raza se remontan, según las teorías que Hitler expone en el Mein Kampf, a la Grecia clásica. Hitler siempre pensó que los griegos habían alcanzado la cumbre de la civilización humana en todos los campos. En su opinión, la tribu doria, que había llegado a Grecia desde el Norte, era de origen germánico. Para llevar a término esta concepción en su país. Hitler se propone la difusión de un ideal de fuerza y de salud, que él consideraba muy cercanos a los griegos”*¹⁸³. La manera de filmar els cossos en aquest documental transmeten la idea de l'ideal de raça ària. No oblidem que són els Jocs Olímpics, on hi participen els millors, físicament, de cada país. Per tant és l'oportunitat perfecta per estendre la idea de la superioritat de la raça ària. Aquesta estètica s'assimila a la de documentals anteriors, ja que intenta monumentalitzar, en aquest cas la forma dels cossos, ens recorda Sánchez Alarcón.

Tot i el talent més que demostrat de Leni Reifenstahl, un cop acabada la Segona Guerra Mundial i finalitzat el III Reich, fou apartada del món del cinema i boicotejada a nivell artístic arreu del món. Se la va considerar, com no podia ser d'altra manera pels missatges que transmetien els seus films, un personatge amb afinitats filonazis, tot i que ella havia declarat *“ «Intenté encontrar Hess y deshacerme del encargo. Estuvo amable y prometió hablar de ello con Hitler, e informarme del resultado. Transcurridos das días volví a llamarle. El Ftihrer se había enfadado porque yo no había empezado aún con los preparativos»*¹⁸⁴. Va intentar seguir fent pel·lícules, però fou marginada de la indústria. El film que va començar encara sota la dictadura de Hitler, *Tiefland* (Leni Reifenstahl, 1954) basada en l'obra d'Àngel Guimerà, no va ser estrenat fins el 1954 tot i que s'havia acabat de filmar abans de 1945. En part, es va boicotejar molt la pel·lícula, ja que els actors amb els quals havia rodat el film eren presoners dels camps de concentració. No hem d'oblidar, però, que Hitler va voler que fos ella expressament qui rodés els documentals, i no li va deixar opció a negar-s'hi. Els

¹⁸¹ VILLAREAL, H. (Octubre del 2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Págs 312

¹⁸⁴ *Ibid.* Págs 309

missatges que transmeten les seves obres veien ja dictats pel Ministeri d'Instrucció Popular i Propaganda. Sigui com sigui, el que és innegable és el seu talent com a directora i la qualitat artística de les seves obres, que avui en dia és reconegut mundialment.¹⁸⁵

5.2.2 Anàlisi cinematogràfica: El triomf de la voluntat, de Leni Reifensthal

El triomf de la voluntat fou un documental fet per Leni Reifenstahl, la directora de cinema per excel·lència del règim nazi, sobre el Congrés del partit nacionalsocialista celebrat a la ciutat de Nuremberg el 1935. Sánchez Alarcón ens diu que fou el mateix Hitler qui li va encomanar la feina a Reifenstahl, i ell mateix en va decidir el títol. L'objectiu del documental era «*el orden, la unidad y la ambición del movimiento nacionalsocialista*», en términos expresados por el órgano de prensa de los nazis (*Völkischer Beobachter*).¹⁸⁶ En realitat però, Sánchez Alarcón diu que es vol transmetre «*la relación entre un líder y las masas*»¹⁸⁷ per tal de mitificar a Hitler. El tema del film, segons l'autora, és «*la apoteosis del líder nacionalsocialista como el nexo de unión entre el pasado heroico germano y un presente lleno de promesas de victoria para la nueva Alemania*».¹⁸⁸ Així doncs, tot i que es filmi el Congrés, el verdader eix central del film és el líder. És la única pel·lícula en la qual Hitler és el protagonista absolut. I la finalitat, per acabar de redundar és «*lograr el máximo efecto posible en la exaltación del nuevo mito nazi*».¹⁸⁹

El documental té una estructura simple, consta de discursos de polítics nazis, desfilades militars, o la vida d'aquests soldats, i les masses sempre de fons justificant i dotant de rellevància els esdeveniments del partit que es mostren. Per homogeneïtzar-ho fa servir els leitmotius simbòlics del nazisme, esvàstiques, l'àguila imperial, etc, diu Sánchez Alarcón.

La mateixa autora ens justifica aquesta centralitat al voltant de la figura del Führer amb aspectes tècnics, com per exemple l'angle amb el qual la càmera el filma, que sempre és contrapicat per tal d'enaltir la seva figura. Un altre exemple que ens posa l'autora és l'inici de la pel·lícula, que ens mostra l'arribada de Hitler al Congrés en avioneta. Aquest fet no és casual sinó que té molta càrrega simbòlica. Segons Sánchez Alarcón arriba des del cel, com un Déu, i és així com se'l tracta en el film¹⁹⁰. Hitler al seu torn, segons Canales, actua «*mostrando en todo momento un tono paternalista hacia los suyos como padre de la nación que es*»¹⁹¹. De la mateixa manera, Sánchez Alarcón diu que la resta de gent que apareix, la massa expectant, es representa com a anònima, està en un pla molt secundari, amb excepció d'altres líders del partit que si apareixen identificats quan fan els seus discursos al Congrés. Canales ressalta el comentari que fa Hess al seu discurs i com es filma l'actitud de

¹⁸⁵ Les dues últimes pàgines estan basades en les idees de SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320.

¹⁸⁶ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pàg 309

¹⁸⁷ *Ibid.* Pàg 309

¹⁸⁸ *Ibid.* Pàg 309

¹⁸⁹ *Ibid.* Pàg 310

¹⁹⁰ Fins aquí m'he basat en *Ibid.* Pàg309-310

¹⁹¹ CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pàg 258

la massa respecte les seves paraules “Hess vuelve a la palestra y dice que el partido es Hitler, y Hitler es Alemania como Alemania es Hitler, y todo culmina con un estallido de fulgurante emoción por parte del público asistente mientras suena de fondo la Horst Wesselsong, el himno del Partido Nacionalsocialista ”¹⁹².

El film però també tracta temes ideològics del nazisme, Canales ens diu “En todo momento se introducen alusiones veladas a la pureza racial y al valor del pensamiento único, y se hace hincapié en que hay que dignificar al trabajador para evitar que éste se vea obligado a abrazar causas equivocadas como el socialismo o el comunismo”¹⁹³.

A nivell tècnic Sánchez Alarcón ens diu “Los principios de organización de estas escenas de masas son el orden y la simetría ”¹⁹⁴ i que Reifentahl tenia “ pretensión de dinamismo”¹⁹⁵ per fer el documental. Val a dir, però, com hem dit a l'apartat anterior, que els recursos que va tenir Reifentahl per rodar aquest documental foren molts més que els que podia tenir qualsevol altre projecte de l'època. Tot i això, no es pot negar el talent de la directora, que fou aclamada lloada per la seva immillorable tècnica arreu. El reconeixement internacional, però, li va venir per la seva següent obra, Olympia, gracies a la qual va guanyar diversos premis.

És innegable, però, la finalitat propagandística de l'obra. No només per la història que té darrera aquest projecte, que fou encarregat per Hitler i finançat per l'estat, sinó que si no sabéssim res d'això, veient el film ho trobaríem evident. Sánchez Alaracón també ens ho diu “Hay una perceptible búsqueda del efecto propagandístico que resulta efectiva tanto en Alemania como en el resto del mundo” ¹⁹⁶.

Independentment de les tècniques artístiques que s'utilitzin el contingut ens informa del rerefons ideològic de l'alemanya d'aquell moment. Per tant, és substancialment diferent que en el cas de l'anàlisi de *El gabinete del Doctor Caligari* on les formalitats tècniques eren molt importants per analitzar-la. El missatge d'aquest document és molt més directe i gens dissimulat. Si bé és cert que quan veiem els detalls simbòlics, la intenció propagandística pren més fermesa, també la veuríem sense ser-ne conscients. Així doncs el que el film ens transmet és el rerefons ideològic del partit i del règim, d'enaltiment de la figura del líder, principalment, al mateix temps que ens permet conèixer els mecanismes propagandístics que usaven, tant en la vida real (el congrés, les desfilades, la simbologia, etc), com en el cinema, ja que el ser un documental pretén plasmar la realitat, o la idea de realitat que vol transmetre al públic.

¹⁹² CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Pág 259

¹⁹³ *Ibid* .Pág 257

¹⁹⁴ SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefentahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320. Pág 310

¹⁹⁵ *Ibid*. Pág 308

¹⁹⁶ *Ibid*. Pág 311

6. Conclusió

Un cop estudiat el tema a fons, i havent llegit totes les fonts esmentades, finalitzo el treball amb tres conclusions principals. Sóc conscient, però, que el tema va molt més enllà del que jo he pogut abastar, tant per l'extensió limitada del treball, com per temps, i sobretot per la dificultat que presenta, ja que és una anàlisi que requereix interdisciplinarietat.

La primera conclusió a la que he pogut arribar fent el treball és que, efectivament, el cinema és una bona font per estudiar la història. Ara bé, té certes limitacions. Els films difícilment ens podran informar sobre els fets històrics concrets, i si ho fan, és de manera esbiaixada, és a dir, passa pel sedàs de la interpretació o opinió dels creadors del film i per tant no és una informació objectiva i imparcial. Òbviament tampoc ens serveix per fer història econòmica, per exemple, i si ens pogués servir en algun cas, ens presentaria les mateixes problemàtiques que les que acabo d'esmentar.

El cinema doncs, és útil per fer història del pensament, principalment, com ens diuen molts autors, ja que intrínsecament, un film ofereix la perspectiva de la realitat o d'un fet, de manera realista o metafòrica, dels seus creadors. En el cas del cinema nazi també ens és útil per fer història política, ja que era un art dirigit per l'estat, era un més dels seus mitjans polítics. Per tant, arran d'això, en una dictadura el cinema és una font més per conèixer el funcionament polític d'aquesta forma de govern.

La segona conclusió a la qual he arribat és l'enorme dificultat que presenta el cinema expressionista que es feu durant la República de Weimar. Aquesta problemàtica ja comença a nivell teòric i si no s'arriba a una conclusió ferma o s'adopta una perspectiva determinada l'anàlisi pràctica dels films és una tasca odissèica. En part, la dificultat ve a causa dels primers estudis que es van fer, que es prengueren com a referents, i avui sabem que s'equivocaven en moltes coses, com el cas que ens exposa Sánchez-Biosca de Kracauer i Eisner.

La tercera conclusió, i la més rellevant, és que comparar el cas del cinema expressionista de la República amb el cinema de propaganda nazi és una tasca complicada, ja que tenen dues funcions o finalitats diferents. En molts casos, el cinema fet durant la República responia a les ambicions dels creadors, a la seva pròpia creativitat i ningú els imposava com havien de fer la seva obra. És cert que la productora intervé en quasi tots els processos de producció cinematogràfica, però tenen molt marge de llibertat creativa. Aquest, però, no és el cas del cinema fet durant el III Reich, que responia a les ordres de l'estat. En aquest període tan sols es feien els films que l'estat volia o que permetia.

És per això que, si bé és innegable que les pel·lícules dels dos períodes ens donen informació sobre el context en el qual es desenvolupen, aquesta informació és substancialment diferent. Mentre les pel·lícules de la República ens dona més informació sobre la història del pensament o de l'art, els films del III Reich no deixen de ser un producte de l'estat, per tant, polític, i és aquesta la informació que ens donen. Així doncs, la informació dels films d'ambdós períodes és molt difícil de comparar. La meva conclusió més rellevant, seria, doncs, que un estudi històric comparatiu entre aquests dos períodes és una tasca que, en ser tan complexa, ens acosta més a l'error que no pas al coneixement.

7. Bibliografía

BARRETO, R. (2006) *El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico*. tapa en.ai, 15 Buenos Aires: Ago.

BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

BLEBER, L. E. (2002). *La República de Weimar: génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia republicana alemana*. México D.F.: UNAM.

CANALES, I. S. (2014). *La representación de la voluntad. El reflejo del ideario nacionalsocialista en el cine de Leni*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

CARREÑO, F. J. Z. (2005). *El Cine como fuente de la Historia. Memoria y Civilización (M&C)*, 8, 205-219. Pamplona: Universidad de Navarra.

CASANOVA, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Barcelona: Grupo Planeta Spain.

De España, R (2001). *El cine nazi: temas y personajes*. (22). Barcelona: Universitat de Barcelona.

EISNER, L. H. 1955). *La pantalla diabólica panorama del cine alemán*. Buenos Aires: Losange.

ELGER, D. (1998). *Expresionismo: una revolución artística alemana*. Köln: Benedikt Taschen.

ESPINOSA MIJARES, Ó. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, (36), 39-73.

FERRÁNDIZ, T. M. M. (2011). El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas. *Revista de Claseshistoria*, (11), 13.

FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

GAMERO, A. (Octubre 2005). Mi querido cine mudo: el gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene. Recuperat de <http://lapiedradesisifo.com/2005/09/17/mi-querido-cine-mudo-el-gabinete-del-doctor-caligari-de-robert-wiene/>

GOYENCHE-GÓMEZ, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra clave*, 15(3), 387-414.

HITLER, A. (2015). *Mein Kampf*: English Edition. London: MVR.

HOBBSAWM, E. (1994). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós

PÉREZ SACHO, A.. (2015). *El cine de Goebbels: una primera aproximación*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

PUERTA DOMÍNGUEZ, S. (2017). Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad. *Revista colombiana de sociología*, 40(1), 257-273.

SÁNCHEZ ALARCÓN, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, (1), 301-320

SÁNCHEZ-BIOSCA -BIOSCA, V (1995). El expresionismo: de la plástica al cinematógrafo. *Cuadernos de filología*, 18, 231-258.

SÁNCHEZ-BIOSCA -BIOSCA, V (1985). *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar*. València: Instituto de cine y radio-televisión.

SÁNCHEZ-BIOSCA -BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar: Contribucion a la historia del cine alemán 1918- 1933*. Madrid: Verdoux.

SNCHEUNEMANN, D. (2003). *Expressionist film: new perspectives*. Rochester: Boydell & Brewer.

SCHULZE, H. (2001). *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial.

STRAEHLE, E. (2014). El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich: una aproximación a los límites del poder totalitario. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 1, 349-381.

VILLAREAL, H. (2002). Leni Riefenstahl y el cine de propaganda. *Razón y palabra*. 29 Recuperat de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>

Annex I: Imatges



WEINE, R. (1920) *Das kabinett des Dr. Caligari*. [Figura]. Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0010323/mediaviewer/rm2013577472>



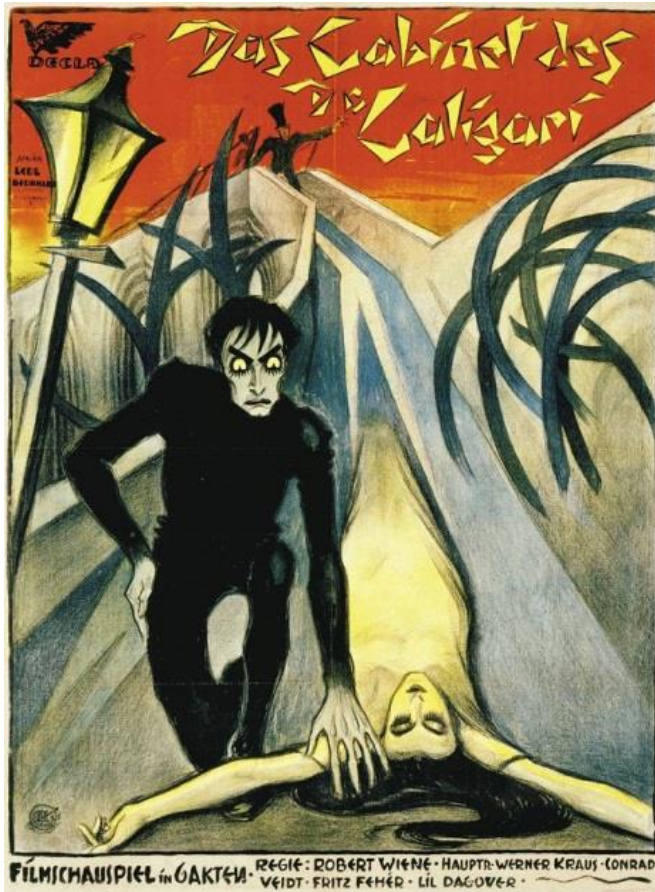
WEINE, R. (1920) *Das kabinett des Dr. Caligari*. [Figura]. Recuperat de <https://celluloidwickerman.com/2014/08/28/das-cabinet-des-dr-caligari-1920-masters-of-cinema-restoration/>



WEINE, R. (1920) *Das kabinett des Dr. Caligari*. [Figura]. Recuperat de <https://lizandjanetatthemovies.wordpress.com/2014/04/07/das-kabinett-des-dr-caligari-1920/>



WEINE, R. (1920) *Das kabinett des Dr. Caligari*. [Figura]. Recuperat de <https://www.philharmonie.lu/en/programm/cine-concert-das-cabinet-des-dr-caligari/1682>



WEINE, R. (1920) *Das kabinett des Dr. Caligari*. [Figura]. Recuperat de <https://www.scottishwomanmagazine.com/2017/10/14/spooky-season-begins/>



MURNAU, F. W. (1922) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Figura] Recuperat de <http://horrorfuel.com/2017/08/15/anna-taylor-joy-joining-cat-robert-eggert-nosferatu-remake/>



MURNAU. F. W. (1922) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Figura] Recuperat de <http://www.terence-hawkins.com/news/2018/5/3/tales-from-the-crypt>



MURNAU. F. W. (1922) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Figura] Recuperat de <https://montrealgazette.com/entertainment/movies/vampire-tale-nosferatu-is-one-of-the-original-scary-movies-feel-the-fear-friday-night>



WEGNER. P (1915) *Der Golem*. [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0004026/mediaviewer/rm3720227584>



MACK. M. (1913) *Der Andere*. [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0002628/>



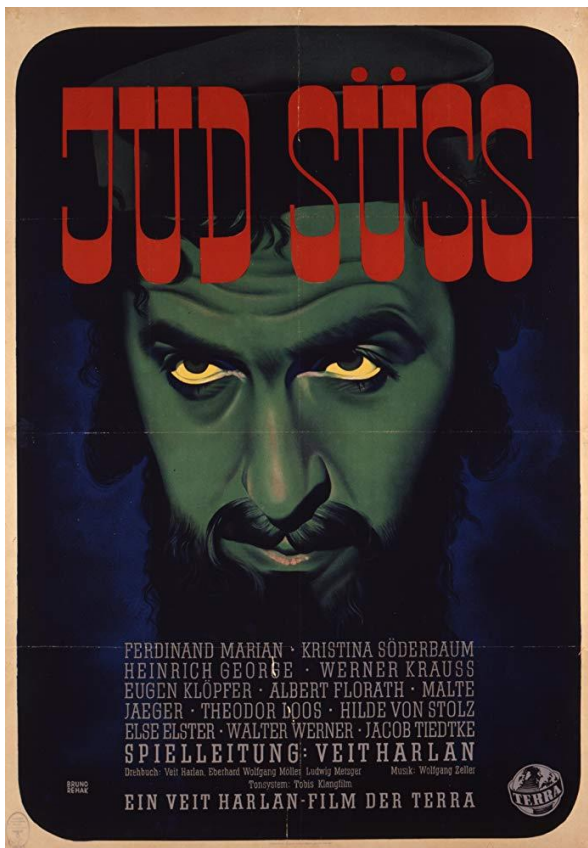
RIPPERT, O. (1916) *Homunculus*. [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt5505320/mediaviewer/rm2810010112>



REIFENSTAHL, L (1932) *Das Blaue Licht* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0022694/mediaviewer/rm3295686400>



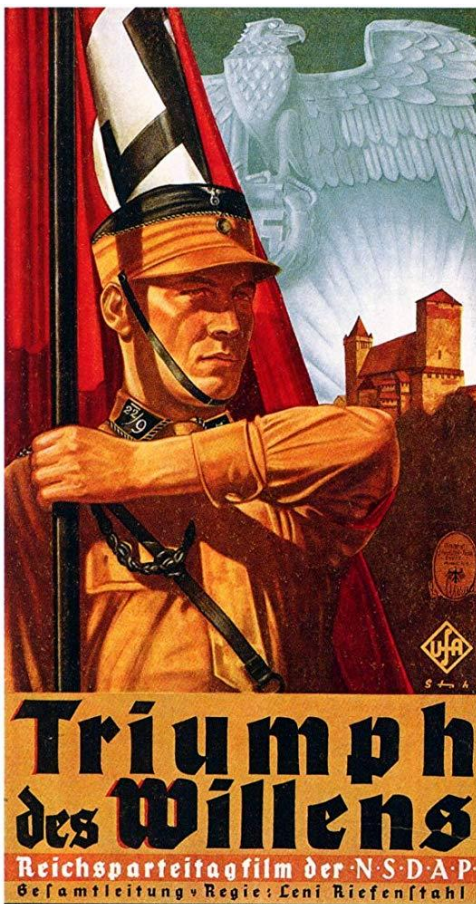
FANCK, A (1933) *SOS Eisberg* [Figura] Recuperat de https://www.imdb.com/title/tt0024514/?ref =nv_sr_1



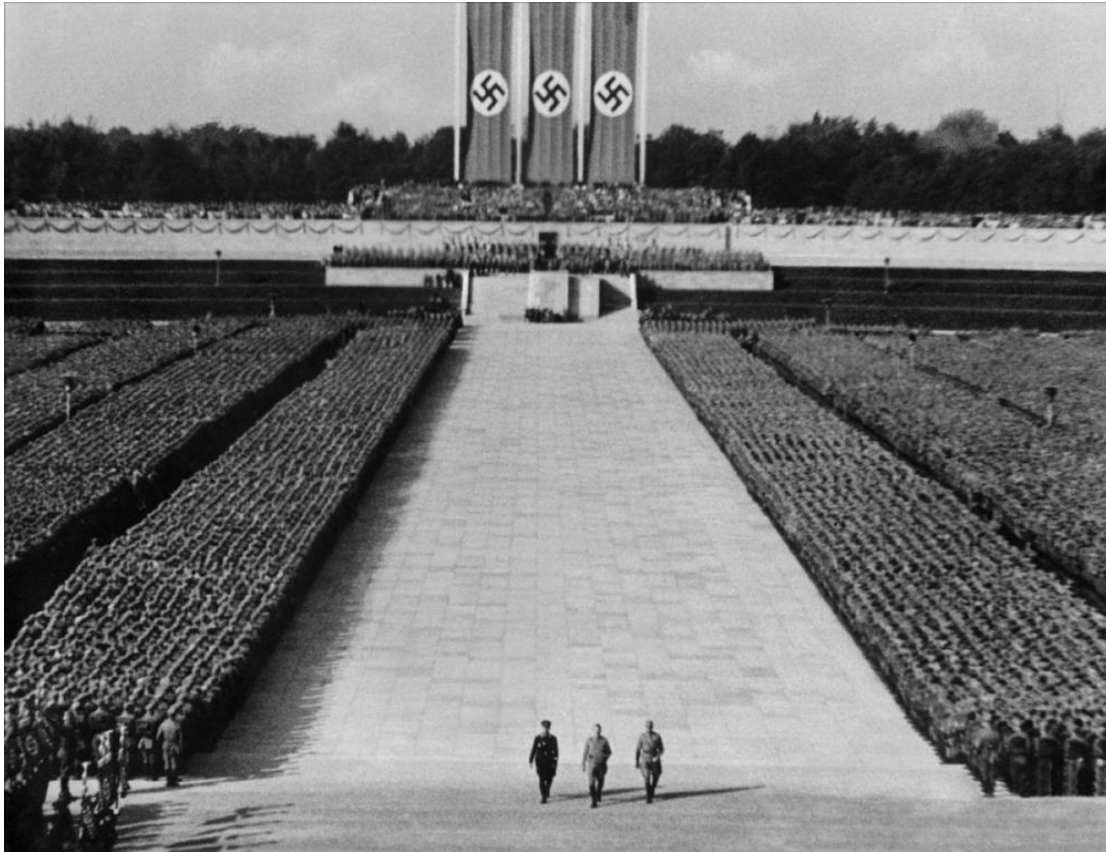
HARLAN, V. (1940) *Jud Süß* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0032653/mediaviewer/rm3472174080>



HIPPLER, V. (1940) *Der ewige Jude* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0156524/mediaviewer/rm2355894784>



RIEFENSTAHL, L. (1935) *Das triumph das Willens* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0025913/mediaviewer/rm18466304>



REIFENSTAHL, L. (1935) *Das triumph das Willens* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0025913/mediaviewer/rm2493992960>



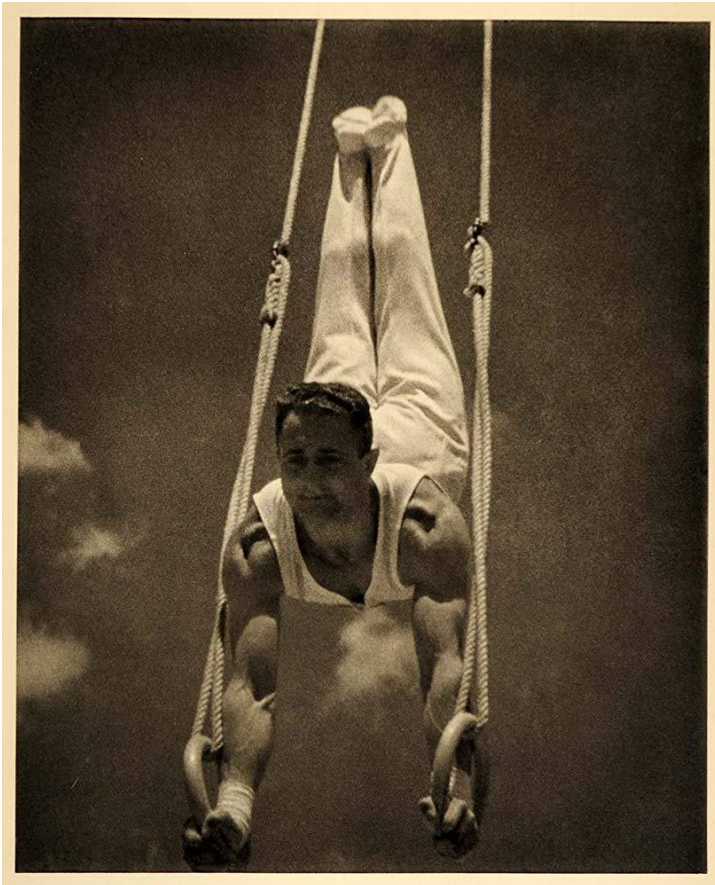
REIFENSTAHL, L. (1935) *Das triumph das Willens* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0025913/mediaviewer/rm2376552448>



REIFENSTAHL, L. (1938) *Olympia* [Figura] Recuperat de <http://www.mubis.es/comunidad/jingles/fotos/olympia-de-leni-riefenstahl-saldra-en-bd>



REIFENSTAHL, L. (1938) *Olympia* [Figura] Recuperat de <http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com/2011/08/leni-riefenstahls-olympia.html>



REIFENSTAHL, L. (1938) *Olympia* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0030522/mediaviewer/rm4198483712>



REIFENSTAHL, L. (1938) *Olympia* [Figura] Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0030522/mediaviewer/rm3258959616>

Annex II: Filmografia

Tots els films esmentats al llarg del text han estat citats in situ amb el títol original, i el nom del director i l'any d'estrena al país de producció entre parèntesis. En aquest annex filmogràfic amplio la informació dels films presentats. Hi incloc el director, els intèrprets principals, el país de producció, l'any de producció, i la durada del film. A més, en les pel·lícules de parla no alemanya hi incloc l'idioma original, per tant, en els que no hi apareix sempre serà l'alemany.

Bronenosets Potemkin

Direcció: Sergei M. Eisenstein

Interpretació: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Mikhail Gomorov, Ivan Bobrov, Aleksandr Levshin, Konstantin Feldman

Producció: Unió soviètica (URSS)

Any: 1925

Idioma original: rus

Durada: 77'

Oktyabr

Direcció: Sergei M. Eisenstein, Grigoriy Aleksandrov

Interpretació: Nikolái Popov, Vasili Nikándrov, Liashenko

Producció: URSS

Any: 1927

Idioma original: rus

Durada: 103'

Why We Fight (sèrie de set documentals)

Direcció: Frank Capra

Producció: EUA

Any: 1942, 1943, 1944, 1945

Idioma original: anglès

Durada: 40'-76'

Gabriel over the White House

Direcció: Gregory La Cava

Interpretació: Walter Huston, Karen Morley, Franchot Tone, Arthur Byron, Dickie Moore, C. Henry Gordon, David Landau, Akim Tamiroff

Producció: EUA

Any: 1933

Idioma original: anglès

Durada: 86'

Hitlerjunge Quex

Direcció: Hans Steinhoff

Interpretació: Jürgen Ohlsen, Heinrich George, Berta Drews, Claus Clausen, Rotraut Richter, Hermann Speelmans, Hans Richter

Producció: Alemanya

Any: 1933

Durada: 95'

Hans Wesmar

Direcció: Franz Wenzler

Interpretació: Emil Lohkamp, Paul Wegener, Heinrich Heiling, Irmgard Willers, Otti Dietze, Carla Bartheel, Gertrude De Lalsky

Producció: Alemanya

Any: 1927

Durada: 133'

Des Kaiser von kalifornien

Direcció: Luis Trenker

Interpretació: Luis Trenker, Viktoria von Ballasko, Werner Kunig, Elise Aulinger, Karli Zwingmann, Bernhard Minetti, Hans Zesch-Ballot

Producció: Alemanya

Any: 1936

Durada: 97'

Sergeant Barry

Direcció: Hebert Selpin

Interpretació: Hans Albers, Toni von Bukovics

Producció: Almenya

Any: 1938

Durada: 113'

Die drei Codonas

Direcció: Arthur Maria Rabenalt

Interpretació: René Deltgent, Ernst von Klipstein

Producció: Alemanya

Any: 1940

Durada: 109'

Friesennot

Direcció: Peter Hagen

Interpretació: Friedrich Kayßler, Helene Fehdmer, Valéry Inkijinoff, Jessie Vihrog.

Producció: Alemanya

Any: 1937

Durada: 97'

Weiße Sklaven

Direcció: Karl Anton

Interpretació: Theodor Loos, Gabriele Hoffman

Producció: Alemanya

Any: 1937

Durada: 111'

G.P.U.**Direcció:** Karl Ritter**Interpretació:** Laura Solari, Will Quadflieg, Marina von Ditmar, Andrews Engelmann**Producció:** Alemanya**Any:** 1942**Durada:** 99'**Feinde****Direcció:** Viktor Tourjansky**Interpretació:** Brigitte Horney, Willy Birgel, Reinhold Lütjohann, Karl-Heinz Peters**Producció:** Alemanya**Any:** 1940**Durada:** 91'**Heimkehr****Direcció:** Gustav Ucicky**Interpretació:** Paula Wessely, Attila Hörbiger, Carl Raddatz**Producció:** Alemanya**Any:** 1941**Durada:** 96'**Die Frau meiner Träume****Direcció:** Georg Jacoby**Interpretació:** Marika Röck, Wolfgang Lukschy, Walter Müller, Georg Alexander, Grethe Weiser, Inge Drexel, Karl Hannemann**Producció:** Alemanya**Any:** 1944**Durada:** 93'**Das blaue licht****Direcció:** Béla Balázs, Leni Riefenstahl**Interpretació:** Leni Riefenstahl, Mathias Wieman, Beni Führer, Max Holzboer, Martha Mair, Franz Maldacea**Producció:** Alemanya**Any:** 1932**Durada:** 70'**Der heilige Berg****Direcció:** Arnold Fanck**Interpretació:** Leni Riefenstahl, Luis Trenker, Frida Richard**Producció:** Alemanya**Any:** 1926**Durada:** 106'

Die Weiße Hölle vom Piz Palü

Direcció: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst

Interpretació: Leni Riefenstahl, Gustav Diessl, Ernst Petersen, Ernst Udet

Producció: Alemanya

Any: 1929

Durada: 139'

Stürme über dem Montblanc

Direcció: Arnold Fanck

Interpretació: Sepp Rist, Leni Riefenstahl, Friedrich Kayßler, Ernst Udet, Mathias Wieman

Producció: Alemanya

Any: 1930

Durada: 108'

SOS Eisberg

Direcció: Arnold Fanck

Interpretació: Gustav Diessl, Leni Riefenstahl, Sepp Rist, Ernst Udet, Gibson Gowland, Max Holzboer, Walter Riml

Producció: Alemanya

Any: 1933

Durada: 90'

Der rebell?

Direcció: Curtis Bernhardt, Edwin H. Knopf, Luis Trenker

Interpretació: Luis Trenker, Luise Ullrich, Victor Varconi, Ludwig Stössel, Olga Engl, Erika Dannhoff, Fritz Kampers

Producció: Alemanya

Any: 1932

Durada: 82'

Das große König

Direcció: Veit Harlan

Interpretació: Otto Gebühr, Kristina Söderbaum, Gustav Fröhlich, Hans Nielsen, Otto Wernicke, Hilde Körber, Paul Wegener

Producció: Alemanya

Any: 1942

Durada: 118'

Der Herrscher

Direcció: Veit Harlan

Interpretació: Emil Jannings, Paul Wagner, Hannes Stelzer, Käthe Haack, Hilde Körber, Maria Koppenhöfer, Marianne Hoppe

Producció: Alemanya

Any: 1937

Durada: 103'

Flüchtlinge**Direcció:** Gustav Ucicky**Interpretació:** Hans Albers, Käthe von Nagy, Eugen Klöpfer, Ida Wüst, Walter Herrmann**Producció:** Alemanya**Any:** 1933**Durada:** 87'**Das triumph der Willens (documental)****Direcció:** Leni Riefenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1935**Durada:** 141'**Der Sieg des Glaubens (documental)****Direcció:** Leni Riefenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1933**Durada:** 64'**Tag der Freiheit. (documental)****Direcció:** Leni Riefenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1935**Durada:** 28'**Unsere Wehrmacht (documental)****Direcció:** Leni Riefenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1935**Durada:** 28'**Olympia (documental)****Direcció:** Leni Riefenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1938**Durada:** 226'**Tiefland****Direcció:** Leni Reifenstahl**Interpretació:** Bernhard Minietti, Leni Reifenstahl**Producció:** Alemanya**Any:** 1954**Durada:** 99'

Die Rotschild

Direcció: Erich Waschneck

Interpretació: Erich Ponto, Carl Kuhmann

Producció: Alemanya

Any: 1940

Durada: 97'

Der ewige Jude

Direcció: Fritz Hippler

Interpretació: Charles Chaplin, Albert Einstein, Adolf Hitler, Fritz Kortner

Producció: Alemanya

Any: 1940

Durada: 62'

Jud Süß

Direcció: Viet Harlan

Interpretació: Ferdinand Marian, Kristina Söderbaum

Producció: Alemanya

Any: 1940

Durada: 98'

Der studen von Prag

Direcció: Hanns Heinz Ewers

Interpretació: Paul Wegener, John Gottowt, Grete Berger

Producció: Alemanya

Any: 1913

Durada: 85'

Der Golem

Direcció: Paul Wegener, Carl Boese

Interpretació: Paul Wegener, Rudolf Blümner, Carl Ebert, Henrik Galeen, Lyda Salmonova

Producció: Alemanya

Any: 1915

Durada: 60'

Der Andere

Direcció: Max Mack

Interpretació: Albert Bassermann, Emmerich Hanus, Nelly Ridon

Producció: Alemanya

Any: 1913

Durada: 77'

Homunculus

Direcció: Otto Rippert

Interpretació: Lore Rückert, Friedrich Kühne, Max Ruhbeck

Producció: Alemanya

Any: 1916

Durada: 67'

Das kabinett der Doktor Caligari

Direcció: Robert Wiene

Interpretació: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski

Producció: Alemanya

Any: 1920

Durada: 71'

Von morgen bis mittenacht

Direcció: Karlheinz Martin

Interpretació: Ernst Deutsch, Roma Bahn, Erna Morena, Adolf Edgar Licho

Producció: Alemanya

Any: 1920

Durada: 65'

Das Wachsfigurenkabinett

Direcció: Paul Leni, Leo Birinsky

Interpretació: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, William Dieterle

Producció: Alemanya

Any: 1924

Durada: 63'

Torgus

Direcció: Hanns Kobe

Interpretació: Gerd Fricke, Ferdinand Gregori, Eugen Klöpfer

Producció: Alemanya

Any: 1921

Durada: 70'

Raskolnikov

Direcció: Robert Wiene

Interpretació: Gregori Chmara, Elisabeta Skulskaja, Alla Tarasova, Andrei Zhilinsky

Producció: Alemanya

Any: 1923

Durada: 135'

Doktor Mabuse des spieler

Direcció: Fritz Lang

Interpretació: Rudolf Klein-Rogge, Aud Egede Nissen, Lil Dagover, Gertrude Welcker

Producció: Alemanya

Any: 1922

Durada: 142'

Nosferatu, eine Syphonie des Grauens

Direcció: Friedrich Wilhelm Murnau

Interpretació: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach

Producció: Alemanya

Any: 1922

Durada: 106'

Der müde Tod

Direcció: Fritz Lang

Interpretació: Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Rudolf Klein-Rogge, Hans Sternberg

Producció: Alemanya

Any: 1922

Durada: 105'

Der letzte Mann

Direcció: Friedrich Wilhelm Murnau

Interpretació: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher

Producció: Alemanya

Any: 1922

Durada: 90'