



PO S F O L I O

PURO PRESENTE

Imágenes de los tiempos nazis

Éric Michaud

Las «imágenes de los tiempos nazis» traídas al presente nos recuerdan cómo, en nombre de una civilización superior, se puede destruir sin culpa. La inmortalidad de un pueblo y la eternidad de su arte, justifican los procesos y los medios, cuales sean, para lograr sus objetivos.

En un momento en que las promesas de felicidad hechas por los defensores de un progreso técnico rápido contrastaban tan violentamente con la incertidumbre que pesaba sobre el futuro más próximo, la *Weltanschauung* nazi aparecía como la conciliación posible entre el movimiento más rápido y la estabilidad más garantizada. Fue sobre todo a partir del año 1934, cuando el movimiento «revolucionario» sufrió un parón y la forma de vida alemana fue «determinada con precisión para los mil años venideros», cuando el movimiento aparentemente debería coexistir con la pausa, la violencia con la calma y la vida con la muerte. Y esa coexistencia, como se ha visto, era inseparable de la autopurificación del pueblo y del Reich alemanes, que la *Weltanschauung* nacionalsocialista trataba de conseguir mediante la imposición y la movilización orientada hacia una imagen eterna. 105

En el discurso que pronunció en Nuremberg el 11 de septiembre de 1935, Hitler desarrolló una de sus más íntimas tesis sobre el arte: jamás un pueblo y su arte se encontraban sometidos a la misma limitación temporal. Atravesando los siglos y los milenios con el énfasis que le era habitual, la enseñanza que sacaba de la meditación sobre las ruinas no era la del historiador ni la del filósofo sobre la decadencia de los imperios y la vanidad de todo poderío, sino más bien la de un artista que intenta evaluar sus propias oportunidades de supervivencia en la inmortalidad de su Obra:

¿Qué serían los Egipcios sin sus pirámides y sus templos, [...] los Griegos sin Atenas y sin la Acrópolis, Roma sin sus monumentos, nuestras generaciones de emperadores germanos sin las catedrales [...]? Que en un tiempo hubo un pueblo maya, no lo sabríamos, o no caeríamos en la cuenta de ello, si unas ruinas poderosas de ciudades y vestigios de pueblos legendarios no se impusieran a la atención de los espíritus

y a la investigación de los sabios. Ningún pueblo sobrevive a los documentos de su cultura (*Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur*).¹

Habiéndose dejado seducir por su propia fórmula, dos años más tarde la hizo grabar en una placa de bronce destinada a coronar la entrada de la Casa del arte alemán. Mediante el bronce que habría de sobrevivirle, Hitler atestiguaba la verdad «eterna» de su palabra en la cual la prensa supo reconocer «la base de la creación artística nacionalsocialista»². Esta frase del Führer seguramente ocultaba algo más que una simple conminación a su pueblo para que disfrutara de las nuevas obras del Reich milenario. Ciertamente, sometiéndose a las imágenes que incitaban al apareamiento productor y al sacrificio heroico, el visitante que penetraba en el santuario del arte alemán se exponía a la prueba de esos aceleradores de las pasiones que debían renovar el material humano (*Menschmaterial*) y asegurar la inmortalidad de su pueblo. Pero, inscrita en la entrada misma del Templo, esta frase hacía recordar a todos y cada uno su pertenencia a una comunidad mortal, que sólo sobreviviría a sí misma colectivamente y a través de su arte. Dejaba suponer, sin embargo, una verdadera transubstanciación de la Comunidad, más allá de su desaparición masiva y de su resurrección masiva en el arte, cuando un pueblo surgido de la misma sangre sería capaz de comprenderla nuevamente. Todos debían, por tanto, aprender a afrontar ese destino común, a adelantarse a su propia muerte individual para construir una *vita nova*, la vida superior y eterna que animaría el arte de la Comunidad.

106

Por sí sola, la frase del Führer sustentaba plenamente la famosa tesis de Walter Benjamin sobre los vínculos que unían la teoría del *arte por el arte* a la «estetización de la política» practicada por el fascismo. Lo cual no significaba, por supuesto, la simple subordinación del arte a fines políticos: ello no permitiría distinguir fácilmente el fascismo de todos los regímenes —hay muchos en la historia— que han utilizado y utilizan el arte de esa forma. Benjamin aludía a una *determinada* estetización de la política: él estigmatizaba una humanidad «que ha llegado a hacerse tan ajena a sí misma que es capaz de vivir su propia destrucción como un placer estético de primer orden. He aquí, añadía Benjamin, la estetización de la política practicada por el fascismo»³. Pero, él aludía al fascismo italiano, aquel que por boca de Marinetti, su adalid, esperaba «de la guerra la satisfacción artística de una percepción sensible modificada por la técnica». En *esta* estetización futurista y fascista de la política que se realiza en la guerra, Benjamin reconocía «la culminación del arte por el arte».

Pero el nacionalsocialismo, por su parte, no identificaría nunca directamente el estado de guerra con el Reich eterno realizado. La guerra no tenía su finalidad en sí misma: seguía siendo para él, como la propaganda, el arte o la política, un «medio para un fin». La guerra se identificaba más bien con el proceso que lleva a la «realización de la Idea», de forma que ocupaba en la *Weltanschauung* nazi la misma función que todos los «combates». Como el «combate por el arte», el «combate en el frente de los nacimientos» o el «combate por la producción», la guerra se integraba en el «combate por la vida» que debía realizar la esencia del pueblo alemán.

También la guerra desempeñaba así un papel de acelerador de pasiones, autorizando el cumplimiento más rápido del sueño primordial. Después del *Blitzkrieg*, la guerra relámpago de 1939-1940 llevada a cabo con la concentración de los más modernos medios motorizados en un único punto del frente, aún parecía posible un reposo triunfal. Ya que, más allá de los tumultos, la guerra debía ante todo permitir la restauración de la imagen serena y radiante del Reich eterno que contenía el *Volksgeist* en su sueño.

«La idea de la paz eterna, había escrito Moeller van den Bruck, es sin duda la idea del Tercer Reich. Pero ha de llegarse a su realización mediante la lucha y el Tercer Reich ha de consolidarse.»⁴ Esa antigua verdad agustiniana según la cual «todo hombre, al hacer la guerra, busca la paz», aunque sólo fuera para modificarla a medida de su voluntad⁵, tampoco era ajena a Hitler. En pleno combate, le gustaba evocar su visión de una Europa que él pacificaría: «Las guerras pasan. Sólo las obras de la cultura no pasan. De ahí se deriva mi amor por el arte»⁶. Con la tranquila seguridad de los que ven en la cultura la máxima realización del hombre, él consideraba que la vida de un pueblo sólo se justifica en su arte.

Sin embargo, en un primer momento la revolución nacionalsocialista no podía, según él, justificar su derecho a interrumpir el declive de la historia más que mediante la realización visible, en el arte, de la Idea que la guiaba. Éste era justamente el sentido de sus declaraciones en Nuremberg, en 1933, cuando se preparaba para remodelar, después de la Königsplatz de Múnich, la arquitectura de Alemania en su totalidad:

Incluso si un pueblo se extingue y si los hombres se callan, las piedras hablarán [...]. Por ello, toda gran época política en la historia del mundo establecerá el derecho a su existencia mediante los documentos (*Urkunde*) más evidentes de su valor: a través de sus logros (*Leistungen*) culturales.⁷

Pero, dos años más tarde ya no era un derecho político en la historia, era el derecho de la raza o del pueblo, restaurado por aquella política, que encontraba su legitimidad en el arte. Ciertamente, que Hitler afirmaba nuevamente que «el movimiento nacionalsocialista [...] debe esforzarse por todos los medios en transformar su *pretensión* en *exigencia legítima* mediante una realización (*Leistung*) cultural creadora». Se trataba, en efecto, de buscar ante todo la auto-sugestión por el arte, es decir de «hacer que el pueblo creyera con convicción en su misión general y en la misión concreta del partido, gracias a la demostración de su superior don cultural y de sus efectos visibles»⁸. Pero la sugestión también tenía otros objetivos. Hitler, por supuesto, ponía la mira en las naciones vecinas, pero también, allende la mirada de sus contemporáneos, en la mirada de la historia:

Cuanto más se desconocen, reprimen o simplemente se contestan las necesidades vitales y naturales de una nación, tanto más tiene importancia el hecho de dar a esas necesidades naturales el carácter de un derecho superior por medio de las demostraciones visibles de los máximos valores de un pueblo, que son, como enseña la experiencia de la historia, lo que permanece, incluso después de siglos, como testigo indestructible no sólo de la grandeza de un pueblo, sino, por ello mismo, también de su derecho moral a vivir (*Lebensrecht*). Sí, incluso si los últimos testigos vivos de un pueblo desventurado se callaran,

entonces las piedras se pondrían a hablar. La Historia no considera apenas digno de ser mencionado a un pueblo que no ha incluido la construcción de su propio monumento entre los valores de su Cultura.⁹

Hitler esperaba de la historia que posara sobre la Obra nacionalsocialista –sobre su Obra– la misma mirada que él dirigía sobre el pasado griego, egipcio o romano, porque el Führer tenía sin duda en gran consideración esos monumentos que atestiguaban la grandeza de los pueblos del pasado, justificando así *a posteriori* su existencia. Para merecer a su vez la mirada atenta de la historia, el pueblo alemán debía mostrarse capaz de anticipar él mismo su propia muerte en el monumento que sabría encarnarlo dignamente. Pero, puesto que sólo una vez muerto un pueblo, por medio de sus monumentos, da testimonio de su grandeza, era preciso que se fundiera plenamente en lo que Hitler llamaba *das Wort aus Stein*, la palabra de piedra.

Esto era en lo que el nazismo, más que el fascismo italiano, se afirmaba –pese a sus denegaciones– como la perfecta realización del *arte por el arte*. Porque el Tercer Reich sólo podía declararse eterno a condición de dirigir sobre sí mismo una mirada de artista, una mirada de ultratumba. Éste era exactamente el movimiento de anticipación que Théophile Gautier, quien un siglo antes había sido el primer teórico del *arte por el arte*, reclamaba del artista:

Todo pasa - El arte robusto
Sólo tiene la eternidad,
El busto
Sobrevive a la ciudad.¹⁰

108

Sin duda alguna, la teoría del *arte por el arte* era también, o quizás ante todo, una teoría de la inmortalidad del artista a través del arte y de su obra. Pero Théophile Gautier todavía oponía los furores de la guerra a la serena eternidad del arte, que se elabora lejos de esa guerra:

Durante las guerras del imperio,
Goethe, al ruido del cañon brutal,
hizo el *Diván occidental*,
Fresco oasis donde el arte respira,
[...]
Sin prestar atención al huracán
Que azotaba mis ventanas cerradas,
Yo hice Esmaltes y Camafeos.¹¹

Lejos de oponer artista y soldado como había hecho Gautier, el nacionalsocialismo concedía a todos los combatientes de la *Volksgemeinschaft*, ya fueran del frente militar, del trabajo, del arte o de la natalidad, la dignidad de artista. A todos incumbía la más noble tarea: sobrevivirse en las piedras hablantes del Reich eterno. Eso exigía la movilización general de todo el *Volkskörper*, que confiaba en la Providencia (*Vorsehung*) y cuyo fin era dar cuerpo a la «visión del Führer».

Pero, más allá de la moda del neoclasicismo que invadía la arquitectura oficial de los años treinta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, aquellos edificios querían imitar no uno, sino

numerosos estilos del pasado. Mientras el estilo vernáculo estaba reservado a las fincas modestas y el funcionalismo a las fábricas, la comunidad se encarnaba en la piedra imitando a Atenas o a Babilonia, a la fortaleza de Castel del Monte construida por Federico II o al Coliseo de Roma. Y no sólo para permitir que la *Volksgemeinschaft* se identificara consigo misma apropiándose de los fragmentos del alma eterna de su raza que la historia había dispersado. Imitar los estilos del pasado, era también, y sobre todo, hacer *pasado* para hacer *pasar*. Era dar la prueba visible y tangible, *hic et nunc*, de la grandeza de la Comunidad convertida en obra de arte. Esto equivalía a aportar la prueba del poderío ya presente y al mismo tiempo ya histórico de la Comunidad encarnada como *pasado*. Al igual que la mirada del artista, que no espera otro juicio que el de la posteridad, anticipa su propia muerte y considera su obra desde el punto de vista de la historia, la mirada del Führer sobre su pueblo era el del artista sobre su obra *acabada*.

¡Esculpe, lima, cincela;
Que tu sueño flotante
Se selle
En el bloque resistente!¹²

La *arquitectura humana* que Hubert Schrader había descrito en 1933, la que formaban las masas ordenadas de Nuremberg, en 1939, él la veía más estrechamente ligada a la piedra, ahora que la explanada Zeppelin ya estaba construida, con el «lugar del Führer» en el centro de la tribuna principal:

Todos, en una *misma* actitud, con el mismo atuendo, alineados hacia *un* fin, deben sentir la estricta disposición de los pilares como la expresión del orden al que están sometidos; la piedra (*am Steine*), debe hacerles concientes de la misma voluntad de moldear que se ha apoderado de ellos, los hombres vivos. Ellos perciben en sí mismos un acuerdo total con la arquitectura. Y en este acuerdo, el arte aparece como es debido: al mismo tiempo como un servicio y como lo que intensifica [...]. Quien quiere construir, como el nacionalsocialismo, ha de asegurarse la duración. Sólo puede pretender realmente estar construido lo que ha sido calculado para siglos.¹³

109

Así la movilización de las masas tenía como fin su propia petrificación sublime. Sublime ante todo en el sentido que daba Hitler a esta palabra, cuando hacía del arte «una misión sublime y que exige fanatismo». Pero también sublime en el sentido de Hegel, ya que la Idea nacionalsocialista, al fenomenalizarse en la piedra, no encontraba allí su culminación sino que, al contrario, corroía la materia hasta la ruina: la sublimidad, decía Hegel¹⁴, «hace desaparecer la materia en la cual aparece lo sublime. La materia está expresamente concebida como no conforme».

Un arquitecto entenderá que nunca la materia «moldeada» podía conformarse a la Idea nacionalsocialista ni a la aspiración de sublimidad de un Führer que se identificaba con el tiempo. Convertido en el director de obra preferido de Hitler tras la muerte de Troost, Albert Speer hizo volar un día unos hangares de hormigón armado en el lugar donde debía construirse la gran tribuna de Nuremberg. Al ver «ese revoltijo metálico que colgaba en todos los sentidos y empezaba a oxidarse» se le ocurrió la famosa «teoría del valor de las ruinas»:

Unos edificios construidos según las técnicas modernas no eran lo más apropiado para tender hacia las generaciones futuras ese «puente de la tradición» que exigía Hitler. Era impensable que un montón de escombros oxidados pudiese inspirar, algún día, pensamientos heroicos, algo que muy bien cumplían aquellos monumentos del pasado que Hitler admiraba tanto. A este dilema pretendía responder mi teoría. Utilizando determinados materiales o respetando determinadas reglas de física estática, podrían construirse edificios que, después de cientos o, como nos gustaba creer, miles de años, se parecerían un poco a los modelos romanos.

Para dar a mis pensamientos forma concreta y visible, hice realizar una lamina al estilo romántico, que representaba la tribuna de la explanada Zeppelin tras siglos de abandono: cubierta de hiedra, con la masa principal del muro hundida en algunos puntos, todavía era claramente reconocible en sus contornos generales.¹⁵

Entusiasmado por la «lógica luminosa» de ese esbozo, Hitler ordenó que en el futuro los edificios más importantes del Reich se construyeran según la «ley de las ruinas». Speer había dado en el clavo respondiendo así «al deseo del Führer», anticipando en su lugar el momento en que «los hombres callan». Era el momento en que, mucho después de que el movimiento de los combatientes de la Comunidad se hubiera paralizado e inmovilizado en la piedra, la historia los reconocía al fin como un pueblo de artistas y de fundadores de cultura (*Kulturbegründer*) que habían construido su propio monumento.

110 Este deseo de acelerar la redención final del pueblo se reflejaba también en las gigantescas ciudades de los muertos que proyectaba desde 1940 el arquitecto Wilhelm Kreis. Previstas para bordear, del Atlántico a los Urales y de Noruega a Grecia, las fronteras de la nueva Europa, estas ciudades no eran simples «lugares para honrar a los muertos», decía Kreis, sino símbolos que daban sentido al «gran giro histórico» y constituían el «recuerdo eterno [...] de la unificación de Europa bajo la dirección de su pueblo central, los Alemanes». Estos monumentos incluían «las tumbas de la generación de los guerreros de sangre alemana, quienes, tal y como lo han hecho con tanta frecuencia desde hace dos mil años, han defendido la existencia del mundo cultural de Occidente»; hablaban «una lengua que comprendía él que era de la misma sangre aquí vertida»¹⁶.

En Nuremberg, era como si el Führer hubiese visionado a cámara rápida toda la película de su pueblo, desde su entrada en la historia hasta su salida:

¿Quién no se emociona al pensar que esos miles de hombres que desfilan en este momento bajo nuestros ojos no son únicamente individuos que se mueven en el presente, sino la expresión eterna de la vitalidad de nuestro pueblo, tanto en el pasado como en el futuro? [...] El camino que ellos siguen, nuestro pueblo lo ha seguido desde hace siglos y nos basta con cerrar los ojos un instante para imaginar que oímos la marcha hacia adelante de todos los antepasados de nuestra raza.¹⁷

La *Gleichschaltung* no era sólo la sincronización de cuerpos en movimiento, era también la sincronización de los tiempos: el porvenir marchaba con el pasado en el eterno presente de la raza y el movimiento tendía hacia la inmovilidad de la piedra.

Desde los primeros templos de los Héroeos, abiertos hacia la plaza de la capital bávara rebautizada capital del Movimiento, la Comunidad se apresuraba, mediante el combate de su «trabajo

creador», a alcanzar las ciudades de los muertos que limitarían el «espacio vital (*Lebensraum*)» futuro. Poniéndose en marcha de forma acelerada hacia la consagración última, ella salía *visiblemente* de la historia para entrar en ella verdaderamente.

Su motorización rápida, aportando continuamente la sangre necesaria para marcar las fronteras, ahora permitía que adquiriera forma el *Lebenstraum* (sueño vital) primordial que se realizaba en *Lebensraum*. La misma intemporalidad del sueño impregnaba aquel espacio del Reich eterno: las autopistas que enlazaban los diferentes puntos con la prontitud deseada superaban los obstáculos con puentes de piedra o de acero, a veces parecidos a los edificios romanos, a veces futuristas. El inmenso trabajo de la organización Todt, responsable de las carreteras del Führer, construía «para la eternidad» esos monumentos que serían «las piramides del Reich». Josef Thorak esculpía la maqueta de su Monumento al trabajo que se emplazaría en una de las autopistas del Reich: un antiguo pueblo de señores brotaba de las rocas: desnudos y colosales, esos genios abrían al pueblo del motor los caminos de la eternidad. El tiempo parecía haberse parado para transformarse en espacio. Pero ver el objetivo, como afirmaba Fritz Todt, significaba concentrar y ya dominar el tiempo y el espacio: «La nueva carretera Adolf Hitler, la *Autobahn*, corresponde a nuestra naturaleza nacionalsocialista. Nosotros queremos ver nuestro objetivo a lo lejos delante de nosotros, queremos alcanzarlo rápida y directamente.»¹⁸

Por otra parte, una exposición proporcionaba la prueba de que todos los caminos llevaban ahora al Führer como en otro tiempo a Roma. E Inge Capra incluso lo cantaba: «¡Mi Führer, Tú, sólo Tú, eres el camino y el fin!»¹⁹ Eternamente a la vanguardia de la técnica que realizaba su esencia creadora, el nacionalcristianismo lograba también anular la distancia que separaba de su Cristo a todos los miembros de la comunidad: «Nos ha llegado la hora de empezar a implantar en todos los corazones alemanes Tu Imagen, Mi Führer, profunda e imborrablemente mediante la televisión nacionalsocialista.»²⁰ Ingenieros y propagandistas mostraban su júbilo juntos: «Si así lo queremos, mañana todos los Alemanes podrán mirar hacia Nuremberg» ¿Acaso no era esto cumplir el deseo del Führer? «Si hoy, había dicho él en el último congreso, todo el pueblo alemán os viera, creo que incluso los últimos escépticos se convertirían y se convencerían de que la fundación de una nueva nación, de la Comunidad de nuestro pueblo no son sólo palabras sino un hecho». Por esta razón los ingenieros y los propagandistas ahora resplandecían de alegría:

Si existe algo aún más persuasivo que la palabra, ¡eso es justamente el hecho de ver con los propios ojos! [...] ¡Trabajad por el lanzamiento de la televisión y trabajareis por la victoria completa y sin vuelta atrás de la Idea nacionalsocialista! ¡Llevad la imagen del Führer a todos los corazones alemanes! [...] ¡Viva el Führer! ¡Viva nuestro querido Movimiento! ¡Viva la Alemania que ha despertado y que ahora ve!²¹

Si el espacio hubiera podido contraerse por la comunión de todos en la imagen, el tiempo se habría dilatado como un «domingo eterno». Y cuando el espacio afirmaba la extensión de su *Lebensraum* parecía absorber la historia instaurando un presente purificado.

Sin embargo, el trabajo de purificación seguía siendo incesante, dado que el combate por una vida y un arte eternos era en realidad una lucha contra el tiempo. Dos eternidades se enfrentaban sin tregua: la de la *Kultur* aria y la del *ewige Jude*, «el judío eterno», que minaba de antemano toda figura mesiánica. Aunque la eternidad aria había demostrado ser capaz de fundir su pasado con su futuro, todavía tenía que depurarlos de toda mancha a fin de asegurar la perennidad de su presente. Éste fue, desde el principio hasta su final, la razón de ser del Reich eterno.

En el momento del auto de fe del 10 de mayo de 1933, Goebbels gritó ante los libros en llamas: «La época del intelectualismo judío paroxístico ya ha terminado [...]. Hacéis bien, en lo más profundo de esta noche, en entregar a las llamas el mal espíritu del pasado.»²² Sin embargo, al final de la guerra el pasado seguía contaminando el presente. En agosto de 1944, hubo un intercambio de correspondencia y de fotografías entre los servicios del Instituto de investigación sobre la cuestión judía y los servicios de Rosenberg: en el museo de Wasserburg am Inn se había descubierto un viejo Cristo de madera cuyos rasgos reflejaban un fuerte carácter judío.²³ El 21 de octubre de 1944, una oficina del Einsatzstab Rosenberg enviaba una solicitud urgente de aclaración a la Oficina central de las «fuerzas supranacionales» de Berlín: Ludwig van Beethoven había enviado a un editor de Viena unas cartas que empezaban con la fórmula «Estimado hermano». Era una «cuestión importante» averiguar si Beethoven había sido masón.²⁴

112 Poco antes, el eminente profesor de historia del arte Josef Strzygowski, cuyas primeras obras todavía hoy siguen sentando doctrina, se dedicó a purificar todas las imágenes presentes de un pasado «judaizado». La emprendía en primer lugar con el mausoleo de Galla Placidia en Rávena: el mosaico de la entrada que representaba al «Rey de los Judíos como Buen Pastor» era una perversión manifiesta del Yima iraní. Un montaje fotográfico le permitió acabar con la impostura, restaurar el trono de una figura parsí y devolver al paraíso su primitivo carácter ario. Siguió con un cuadro anónimo del siglo xv alemán porque reflejaba de forma engañosa «el destino de Cristo entre la infancia y la muerte» en un *Jardín del paraíso*. Armado de tijeras, Strzygowski suprimió del cuadro la imagen de su Virgen y de su Cristo judeo-cristiano; luego, recogiendo la «herencia de los antepasados», colocó en el centro una fuente de la Juventud que tomó prestada de las muy nórdicas *Heures de Chantilly*; para reconstituir la imagen auténtica y pura de un Bosque sagrado (*Schicksalshain*) en el que se jugaba el «destino» ario.²⁵

Pronto, hasta la escritura gótica se convertiría en un vector de contaminación. En junio de 1933, sin embargo, el *Berliner Lokal-Anzeiger* se felicitaba de que el «llamado carácter alemán» fuera «¡incomparablemente más rico y más bello que el llamado carácter romano!» Si a alguien, sin prejuicio alguno, le pusieran delante los alfabetos rúnicos, alemán y romano, uno al lado de otro, una única ojeada le bastaría para detectar al intruso. Pero la vigilancia se imponía en el frente de la prensa, donde el uso frecuente de los caracteres romanos mostraba lo extendido de la influencia judía.²⁶ En 1937, la situación en este frente era indecisa, pero todavía no estaba claro que el carácter romano hubiera de triunfar en el mundo, reduciendo a la esclavitud todo lo que entraba en su campo. Ya

que estaba en juego la libertad misma de Alemania: «Para nosotros el carácter alemán significa mucho más que el carácter romano para los demás. *Es para nosotros la expresión misma de nuestro ser propio y particular, de nuestro ser alemán, que las palabras no alcanzan a describir*»²⁷.

Podemos recordar que Carl Schmitt oponía a la *Buchstabe*, la «letra», *unser heutiges Empfinden*, «nuestro sentir de hoy», más orgánico y biológico, para fundar un nuevo derecho alemán. Pero aquí se trataba de la escritura gótica que, en y por su materialidad visible, aseguraba la conjunción y la identidad de la Comunidad de sentimientos. La parte inteligible de la escritura contaba poco frente a su poderío sensible. La vieja oposición entre *mythos* y *logos* se había anulado: el mito había absorbido el lenguaje.

En las escuelas se organizaban concursos de caligrafía y los textos de los galardonados se publicaban en revistas, calendarios y prensa especializada. «Siente como alemán, piensa como alemán, habla alemán y sé alemán incluso en la escritura.» Olvidando los orígenes internacionales de la escritura gótica, la ciudad de Nuremberg celebró en 1940 el quinientos aniversario de la invención de Gutenberg con una exposición titulada: «La escritura, un arte alemán»²⁸. Repentinamente, el 3 de enero de 1941, una carta confidencial de Martin Bormann daba la señal de alerta:

Por orden del Führer, se pone en conocimiento de todos lo siguiente: es incorrecto considerar o designar la llamada escritura gótica como alemana. En realidad, lo que se llama escritura gótica es un carácter judío llamado de Schwabach. Al igual que más tarde se apoderarían de la prensa, los judíos de Alemania se han apoderado de las imprentas [tras la invención del procedimiento] y así es como se ha producido la introducción masiva de los caracteres judíos de Schwabach en Alemania²⁹.

113

Por tanto, Bormann desde el Obersalzberg ordenaba cambiar inmediatamente el carácter de la prensa alemana que ya circulaba en el extranjero. Siguió una dura controversia, en la cual la historia de la tipografía entraba en conflicto con los intereses de la propaganda. De todas formas, a partir de ese día, incluso los discursos del Führer se imprimieron en caracteres romanos. Probablemente fue Goebbels quien pidió ese rápido cambio: se trataba ante todo de asegurar la difusión de la Idea nacionalsocialista más allá de las fronteras de la Gran Alemania. Sin embargo, ese cambio no carecía de significado: la extensión del Reich eterno a tantos países donde los caracteres góticos se consideraban ilegibles obligaba a racionalizar la escritura.

La escritura «autorretrato» no se veía minada desde su interior por el «Judío eterno»: sino que se desmoronaba, como roída por la absorción de un algo exterior «de naturaleza ajena» (*art-fremd*) que, sin embargo, parecía imponer aquí su ley. En realidad, la misma exigencia de comunicación eficaz que había permitido el éxito del Tercer Reich causaba su declive. En un primer momento necesaria para su creación, luego para su extensión, y más adelante para su circulación en el ámbito de la eternidad conquistada, la comunicación eficaz alteraba ahora el «Reich alemán» en su germanidad. En nombre de la eficacia y de la *Leistung*, había de renunciar a la autorreferencia de la *Kultur* alemana, a la germanidad visible de la escritura para adoptar los instrumentos de la «civilización» calificada de romana, liberal-plutócrata o bolchevique. Cuanto más

victoriosa era, más reintroducía la eficacia aquello que debía expulsar; cuanto más eficaz era, más se alejaba el momento esperado de «ser uno consigo mismo».

La misma exigencia de comunicación eficaz había expresado Hitler, ya se tratara de natalidad, de motores o de arquitectura. La comunicación de una vida prolífica era para él una demostración de movimiento, de extensión y de superioridad. «¡El niño será nuestra salvación!» exclamó en el tren de Berlín en enero de 1942. «El hecho de tener siempre un excedente de natalidad será nuestra suerte, porque crea necesidades y la necesidad obliga a moverse. No corremos peligro de detenernos en la fase del desarrollo que nos obliga a mantenernos constantemente a la vanguardia del progreso técnico. Sólo esa necesidad garantiza nuestro progreso.»³⁰ Dos meses más tarde, Hitler se felicitaba de que la guerra provocara «una gran normalización en el campo técnico». La actual proliferación de modelos de motores en Alemania requería «una gran diversidad de repuestos, mientras que en Estados Unidos están muy estandarizados». El Führer deseaba, por tanto, la creación de un *motor único y fácilmente intercambiable*, que sirviera para todos los vehículos que se desplazan por tierra y por el aire.³¹

114 Pero el carácter eficaz de la comunicación mediante la arquitectura era sin ninguna duda lo que más le entusiasmaba, a él que hubiera querido ser el más grande arquitecto de todos los tiempos. A los dieciséis años, quería añadir cien metros al friso del museo de Linz que ya medía ciento veinte, para que su ciudad poseyera «el mayor friso esculpido del mundo». Más tarde, hizo instalar en su casa del Obersalzberg la mayor cristalera corredera del mundo para disfrutar del más bello panorama. Siempre concibió y quiso hacer realizar las tribunas más grandes, las cúpulas más altas, los arcos de triunfo más gigantescos del mundo y «de todos los tiempos».³² Elias Canetti lo había hecho notar: «Cada una de sus empresas, así como sus deseos más profundos, están dictados por la voluntad de superación: se podría incluso calificarlo de *esclavo de la superación*. Y en esto no es el único. Si se tuviera que definir con un solo rasgo la esencia de nuestra sociedad, no se encontraría otro que éste: la necesidad apremiante de superación.»³³ Sobredimensionada, la arquitectura de los grandes edificios públicos que Hitler proyectaba con Speer, le daba la impresión de poder dilatar hasta el infinito el presente para abarcar así toda la «sustancia eterna del pueblo». Hacía desfilar aquellas maquetas gigantes en las paradas de los Días del arte alemán y en las obras que presentaban las realizaciones del nuevo Reich, las fotografías de los edificios ya construidos se colocaban al lado de las fotos de las maquetas. Una vez más, lo ya culminado coexistía en un mismo plano con las realizaciones futuras; era necesario que siempre el presente mismo apareciera de antemano visiblemente superado, en una especie de exceso sobre sí mismo, para atestiguar que la eternidad prometida no era una palabra vana, sino una realidad ya presente. A ese deseo de extensión infinita del presente como para entrar en la eternidad, sólo la extensión del espacio podía aportar una apariencia de sosiego.

«Ahora el mañana se ha convertido en hoy» exclamaba en 1933 Julius Petersen. «La atmósfera de fin del mundo se ha trasmutado en comienzo. El nuevo Reich ha echado raíces. El Führer

ardientemente deseado y anunciado ha aparecido.»³⁴ Al final del régimen, la imagen motora del Führer había acelerado la producción de las autopistas, de los cañones, de las acrópolis y de los puentes colgantes, de los motores, de las estaciones balnearias, de los proyectos de televisión y de ciudades de los muertos, de las ruinas y de las obras de construcción, todo lo cual coexiste, en desorden. Muchos habían creído encontrar en esa imagen el medio de acceder más rápidamente al Reich eterno, cuyo mismo nombre había cambiado: para que nadie pudiera dudar de su eternidad, el Reich ya no fue el Tercero, sino el «Reich alemán». Llevada a cabo el 10 de julio de 1939 por orden del Führer³⁵, esta modificación significaba que se dejaba atrás la sucesión de los imperios y de los tiempos para entrar en la eterna sustancia alemana. La imagen redentora había sabido arrancar a un pueblo de su melancolía y restaurar su fe en sí mismo.

«Sólo cuando una época deja de estar poseída por las sombras de la propia conciencia de su culpabilidad –escribió Hitler–, recupera, junto con el sosiego interior, la fuerza exterior para cortar brutalmente y sin remordimientos los brotes salvajes y para arrancar la cizaña.»

Aunque no había leído a Freud, al menos él había comprendido que la imagen de un pasado purificado por su resurrección orgánica y técnica disipaba las sombras acusadoras y proporcionaba, gracias a su «presencia real» prometedor del poder de una felicidad total, fuerza para destruir sin sentido de la culpabilidad.

NOTAS

¹ «Rede Hitlers auf der Kulturgagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935», *Hinz*, p.142-143; *Principes d'action*, p.84.

² «Die Grundsätze nationalsozialistischen Kunstschaffens», citado por J.Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, p.239.

³ W.Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort, 1977, p.44.

⁴ A.Moeller van den Bruck, *Das dritte Reich*, p.317.

⁵ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XIX, 12.

⁶ H.Picker, *Hitler, cet inconnu*, p.183 (la noche del 25 al 26 de enero de 1942).

⁷ *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933*, p.30 (subrayado por Hitler).

⁸ *Hinz*, p.144; *Principes d'action*, p.86.

⁹ *Hinz*, p.142; *Principes d'action*, p.83.

¹⁰ Th.Gautier, «L'Art» (1857), *Émaux et Camées*, Paris, 1947, p.131.

¹¹ Prefacio a *Émaux et Camées*, *op.cit.*, p.3.

¹² Th.Gautier, «L'Art» (1857), *op.cit.*, p.131.

¹³ H.Schrade, *Bauten des Dritten Reiches*, Leipzig, 1939, p.19-20.

¹⁴ G.W.F.Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*.

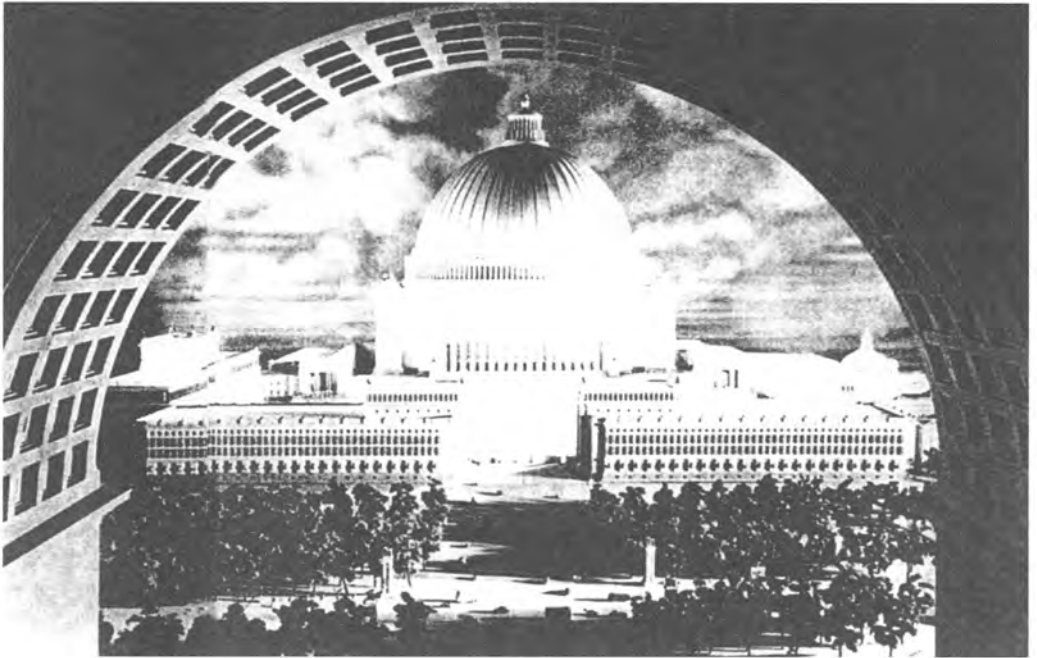
¹⁵ A.Speer, *Au coeur du Troisième Reich*, p.81-82.

¹⁶ F. Tamms, «Die Kriegerehrenmähler von Wilhelm Kreis», *Die Kunst im Deutschen Reich*, marzo de 1943, p.50-57; véase también H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.196-197.

¹⁷ Hitler en el Congreso de Nuremberg de 1935, *Principes d'action*, p.109-110.

¹⁸ Citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.195.

- ¹⁹ «Mein Führer, Du allein bist Weg und Ziel!» citado por J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.412.
- ²⁰ Telegrama de Hadamovsky a Hitler, 23 de marzo de 1935, citado por J.Wulf, *Presse und Funk im Dritten Reich*, p.327-328.
- ²¹ *Aufruf des Reichsverbandes Deutscher Rundfunkteilnehmer*, in *Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft*, 27 de septiembre de 1935, citado por J.Wulf, *ibid.*, p.328-329.
- ²² Citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.78.
- ²³ Archivos del Centro de documentación judía contemporánea, n°CXLV-588.
- ²⁴ *Ibid.*, n°CXLV-642, citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.309.
- ²⁵ J.Strzygowsky, *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes...*, p.65-81.
- ²⁶ J.W.Harnisch, «Deutsche Schrift», *Berliner Lokal-Anzeiger*, 21 de junio de 1933, J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.379.
- ²⁷ R.Koch, «Die deutsche Schrift», *Die Neue Literatur*, 1937, p.538, J.Wulf, *Ibid.*, p.380 (el subrayado es mío).
- ²⁸ *Die Schrift als deutsche Kunst*, catálogo del Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1940.
- ²⁹ Citado por H.Lehemann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, p.172, cuya obra me ha proporcionado numerosas informaciones. Véase también J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.379-383, y *Martin Bormann, l'ombre de Hitler*, p.128-129; O.Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie*, p.183-185; Archivos del Centro de documentación judía contemporánea, n°CXLIII-374 (correspondencia, notas e informes sobre los «orígenes judíos» de la escritura gótica).
- ³⁰ H.Picker, *Hitler, cet inconnu*, p.188-189 (noche del 28 de enero de 1942, en el tren).
- ³¹ *Ibid.*, p.295-297 (9 de abril de 1942).
- ³² Véase J.Fest, *Hitler*, II, p.182-184 (libro VI, cap.II).
- ³³ E.Canetti, «Hitler, d'après Speer», *La Conscience des mots*, p.209.
- ³⁴ J.Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten reich in deutscher Sage und Dichtung*, Stuttgart, 1934, p.1 y 61; citado por J.Hermand, *Der alte Traum vom neuen Reich*, p.205.
- ³⁵ C.Berning, *Vom «Abstammungsnachweis» zum «Zuchtwart»*, p.55-58.



Albert Speer, proyecto de Grand Dôme para Berlín, 1940.