

## Prefacio

### *Cuando Babelsberg quiso ser Hollywood*

El 12 de febrero de 1912 se oyó el primer golpe de claqueta en el edificio de una antigua fábrica de Babelsberg, al sudoeste de Berlín. Comenzaba así el rodaje del filme *Danza macabra*, y con él la historia del estudio que cinco años después tomaría el ambicioso nombre de Universum Film AG, la mítica UFA.

En 1921 se construiría allí una inmensa nave de 7.500 metros cuadrados, que sería el mayor estudio cinematográfico de Europa. De este modo, la Alemania de Weimar, tan convulsa económica y socialmente como floreciente en el ámbito del arte y la cultura, se disponía a plantar batalla al monopolio del cine norteamericano. Y lo hacía con el admirable talento de directores como Fritz Lang, Robert Wiene o F.W. Murnau, o con la atracción mágica que desprendía Marlene Dietrich como *femme fatale*. Durante la época del cine mudo, los filmes de la UFA obtendrían una gran aceptación en el mercado internacional, destacando por su originalidad y creatividad, llegando a competir seriamente con Hollywood.

Rodando seiscientas películas al año y consiguiendo cerca de un millón de espectadores diarios, Alemania estaba logrando dar una digna réplica a la meca del cine. Pero la llegada de Hitler al poder el 30 de enero de 1933 supuso un cambio radical y profundo en la industria cinematográfica germana. Los nazis advirtieron de inmediato las prometedoras posibilidades que se abrían ante ellos si se hacían con el control absoluto de la gran pantalla. El ministro de Propaganda, el mefistofélico Joseph Goebbels, consideraba que, después de la radio, el cine era la

herramienta de propaganda más efectiva, por lo que enseguida dedicó un gran esfuerzo a desarrollar un servicio potente de noticiarios, documentales y películas divulgativas.

Para controlar férreamente la industria cinematográfica, Goebbels creó la Cámara del Cine del Reich. Este organismo disponía del llamado Registro Cinematográfico en el que todo aquel que quisiese trabajar en esta industria debía inscribirse, siendo un requisito indispensable. Igualmente, cualquier empresa que pretendiese entrar en el negocio debía tener la autorización de la Cámara del Cine, que se concedía de manera arbitraria. Mediante estos elementos burocráticos, incluida la amenaza de retirar la autorización de la Cámara en cualquier momento, el régimen se aseguraba el control total de la industria del cine. Además, se creó un Banco de Crédito Cinematográfico para centralizar la financiación de las producciones.

Por si esto fuera poco, desde el primer momento comenzó a actuar la más férrea censura; en 1933 ya se prohibió la exhibición de un centenar de películas. Esta censura se institucionalizaría en febrero de 1935, con la promulgación de la Ley Cinematográfica del Reich, por la que se creaba un Comité de Censura bajo el control directo del ministerio de Goebbels.

El cine alemán se vio así despojado de gran parte de su creatividad mediante las diversas purgas que obligaron a directores, actores, guionistas, diseñadores o cámaras a buscar asilo político y trabajo en estudios del extranjero. Las medidas implantadas por Goebbels provocarían la fuga de los principales talentos del cine alemán, como los citados Lang, Murnau y Dietrich, además de un joven Billy Wilder que acababa de entrar a trabajar en la UFA, o el actor Peter Lorre. A estos exiliados se unirían otros nombres, como el director Otto Preminger, que marchó de Austria en 1934, huyendo del creciente antisemitismo. Esa falta de libertad y el éxodo de sus principales artistas resultarían devastadores para el desarrollo del séptimo arte en Alemania. El presente trabajo de Marco da Costa, que tengo el honor de prologar, analiza de manera clara y detallada este ominoso período en el que el talento y la libertad tuvieron que rendirse ante el fanatismo y la intolerancia.

Pero a los nazis no les importó que tantos artistas de talento se marchasen de Alemania. Aunque ese éxodo supuso una contrariedad para Goebbels en algún caso concreto, como en el de Fritz Lang, el régimen

se vio beneficiado por esa poda de los elementos menos fiables, garantizándose la colaboración y complicidad de los que se habían resignado a permanecer en el país.

Ese recio control de la industria cinematográfica, por si no era ya demasiado aplastante, culminaría en 1937 con la nacionalización de la UFA, que pasó a ser propiedad del Estado. A partir de entonces, la UFA se convertiría en un simple apéndice del régimen nazi, contribuyendo con sus enormes posibilidades a la consolidación de ese sistema totalitario.

Una vez que la industria del cine quedó subyugada a los designios de Goebbels, presta a obedecer ovinamente, el ambicioso ministro se afanó en convertir los estudios de Babelsberg en un nuevo Hollywood. Goebbels cayó rendido ante la magia que desprendía el mundo del cine; visionaba películas noche tras noche en proyecciones privadas, ya en el Ministerio o en alguna otra de sus lujosas residencias, todas ellas dotadas con los equipos de proyección más avanzados de la época. Le fascinaba el *glamour* que acompañaba a la producción cinematográfica, despertando en él una pasión que hizo que su dedicación al desarrollo del cine se convirtiese en la más absorbente de sus tareas. Pero el aspecto que más centró su atención fue el de las hermosas mujeres asociadas a ese mundo, ya fueran aspirantes a actriz o estrellas consagradas, como lo demuestra el que la amante que estuvo a punto de dinamitar su matrimonio fue precisamente una bella actriz, la checa Lida Baarova.

Pero el sueño de disponer en Alemania de una fábrica de sueños como Hollywood acabaría evaporándose. Los nazis se habían encargado de exterminar el talento cinematográfico, sin el cual era imposible alcanzar la magia que sí desprendían las producciones norteamericanas. En contra de lo que pudiera parecer, solo un reducido porcentaje de películas mostraba una clara inspiración política, siendo el resto de evasión y puro entretenimiento. Paradójicamente, la única expresión de talento en el cine del Tercer Reich sería la de una cineasta que padeció la enemistad de Goebbels, Leni Riefenstahl, quien solo pudo rodar sus películas, dotadas de un revolucionario lenguaje cinematográfico, gracias a la protección del propio Hitler.

La caída en la mediocridad del cine alemán, al verse constreñido por las férreas directrices marcadas por Goebbels, quedaría certificada por Hitler, quien no mostraba una especial devoción por las cintas germa-

nas, prefiriendo los productos más comerciales de Hollywood. Es de suponer que Goebbels no debía ver con buenos ojos tal desprecio, pero el ministro de Propaganda pareció rendirse a la evidencia cuando, con ocasión de uno de los cumpleaños del Führer, le regalaría un lote completo de películas de Mickey Mouse.

De entre las películas preferidas de Hitler destacaban *Tres lanceros bengalíes* (*The Lives of a Bengal Lancer*, 1935), *El perro de Baskerville* (*The Hound of Baskervilles*, 1939) o la célebre *King Kong* (*King Kong*, 1933). Hitler llegó a ver incluso *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, 1940), la clarividente caricatura que Charles Chaplin hizo de él; al parecer, al dictador germano debió gustarle, ya que en el registro de la sala de cine privada de la Cancillería consta que fue vista en dos ocasiones.

La predilección de Hitler por el cine de Hollywood era compartida mayoritariamente por el resto de dirigentes nazis, para disgusto de Goebbels, que había prohibido la proyección de películas americanas en los cines germanos. En los períodos que Hitler pasaba en el Berghof, su residencia alpina en Berchtesgaden, cada noche se solían proyectar una o dos películas en el salón. El Führer se sentaba en primera fila junto a su amante Eva Braun, que era quien escogía el programa, y los demás espectadores se situaban detrás. Cuando se proyectaba una película norteamericana, la sala se llenaba casi por completo, pero con las cintas alemanas muchos se buscaban una excusa para no asistir. Eva Braun también compartía ese gusto por el cine de Hollywood, siendo *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) su película favorita.

Este documentado trabajo firmado por Marco da Costa es la ilustrativa crónica de ese fracaso. En las siguientes páginas, fruto de una exhaustiva investigación, podremos comprobar cómo el omnipotente totalitarismo nacionalsocialista perdió su batalla contra el talento artístico al tratar de embridarlos, una batalla que con distintos protagonistas ha venido librándose a diario con el mismo resultado, demostrando que el arte nunca se someterá a los dictados del poder.

Jesús Hernández  
Historiador y periodista  
Autor del libro *El Reich de los Mil años*

## *Introducción*

Cuando la Segunda Guerra Mundial se acercaba a su fin, ciudades fortificadas de Alemania como Breslau y Königsberg cobraron un protagonismo inusitado a la hora de defender las fronteras de un Tercer Reich moribundo. Es en este contexto bélico de protección a la patria donde debemos enmarcar una de las últimas películas producidas por el régimen nazi, todo un monumento cinematográfico a la resistencia suicida que llevaría por título la ciudad pomerana de Kolberg. La historia estaba basada en la defensa heroica que llevaría a cabo la población de esta ciudad frente al asedio de las tropas napoleónicas entre el 26 de abril y el 2 de julio de 1807.

El objetivo de la propaganda no era otro que darle la vuelta a la situación de la guerra elevando la moral de otras poblaciones civiles que estaban siendo bombardeadas en aquel momento por la aviación aliada. Para ello Goebbels no escatimó gastos y logró privar al ejército alemán de diez mil soldados para que actuaran como extras en esta superproducción en color realizada por Veit Harlan, uno de los directores habituales del cine alemán de la época. La película fue estrenada a finales de enero de 1945 en la fortaleza francesa de La Rochelle y un mes después del estreno mundial del film el destino quiso que la misma Kolberg, hoy la ciudad polaca de Kołobrzeg, fuera escenario de una cruenta batalla entre alemanes y una coalición formada por rusos y polacos.

*Kolberg* tenía todos los ingredientes argumentativos para que el espectador se identificara con la realidad circundante de la Alemania de 1945. Valores exigidos a la población en los discursos nazis de última hora como el patriotismo exacerbado, la solidaridad, la camaradería, el sacrificio y la lucha incondicional se veían encarnados en el personaje

colectivo de la película y en sus principales protagonistas. Así la decisión firme del alcalde, interpretado por Heinrich George, de no querer capitular a pesar de la situación desesperada en la que se encontraban sus ciudadanos no se alejaba en exceso de lo que Hitler exigió hasta el final a sus más próximos colaboradores para defender las distintas regiones del país. Además, la milicia de civiles que se unía al pequeño destacamento militar prusiano en su batalla contra el ingente ejército francés se asemejaba a los muchachos y ancianos que en aquellas fechas se sacrificaban, imbuidos por el espíritu de la comunidad, en las filas del *Volkssturm*.



Escanee el código QR  
para ver *Kolberg*.

Los planos finales de *Kolberg* nos mostraban las ruinas humeantes de una ciudad destruida por los cañonazos del ejército francés. Todos sus edificios y bellezas arquitectónicas habían sido arrasados. Solamente la majestuosidad de su catedral quedaba intacta a los bombardeos enemigos y se alzaba orgullosa hacia los cielos. Aquella derrota era momentánea. La película, a través del discurso final del comandante prusiano, nos haría recordar que las tropas de Napoleón serían derrotadas y que «de las cenizas y los escombros» nacería un pueblo nuevo, un nuevo Reich.

Aquellas imágenes de desolación y muerte reproducían las filmaciones aéreas que los Aliados harían posteriormente de las ciudades alemanas una vez concluido el conflicto. Recuerdo en especial una película en color, rodada en julio de 1945, donde asistíamos al paisaje dantesco de un Berlín completamente arrasado. Sus principales símbolos arquitectónicos como la Puerta de Brandenburgo o el Reichstag se habían convertido en extrañas formaciones calcáreas sacadas de una pesadilla surrealista. El documental acababa con las ruinas de la Nueva Cancillería del Reich, símbolo de aquella arquitectura edificada para representar eternamente la ideología nacionalsocialista. Efectivamente, «de las cenizas y los escombros» de aquella ciudad nacería un pueblo nuevo pero, a diferencia de lo que transmitiría el mensaje subliminal de la película *Kolberg*, sería una Alemania con nuevos dueños, una Alemania dividida en dos sistemas antagónicos que se reunificaría décadas más tarde.

Uno de los peores bombardeos aéreos que se recuerdan de la Segunda Guerra Mundial fue el que ocasionó la destrucción total del centro histórico de Dresde. El escritor norteamericano Kurt Vonnegut dejaría sus recuerdos de aquella noche del 13 al 14 de febrero de 1945 en su

excelente novela de ciencia ficción *Matadero cinco*. En uno de sus capítulos, Billy Pilgrim, protagonista y *alter ego* del propio escritor, veía una película sobre la actuación de los bombarderos americanos durante la guerra. Lo insólito es que el visionado se producía al revés, comenzando por los cadáveres de la guerra y los aviones destrozados en el combate y finalizando con la llegada de esos pilotos a Estados Unidos convertidos en adolescentes que estudian en la escuela.

Así pues, al igual que esta brillante metáfora de corte antibelicista empleada por Vonnegut, nuestra intención ha sido empezar esta breve introducción por el final, con el desmoronamiento físico y psicológico de Alemania y el recuerdo a la última producción cinematográfica de la UFA, y dar marcha atrás a la moviola de la historia para percibir cómo el cine alemán de Weimar se afilió a las huestes ideológicas del nazismo.

Pese a que gran parte de las películas producidas a las órdenes de Goebbels pertenecía a géneros mayoritariamente escapistas, el cine nazi que se conoce y se suele exhibir hoy en día es el que está maniatado por el adoctrinamiento ideológico. Si todo el nacionalsocialismo era ideología, tal como decía el ministro de Propaganda, el cine y otras formas de expresión tampoco podían ser una excepción. La estética nazi se fundamentaba en un proceso integrador donde la literatura, la escultura, la música, la arquitectura y el séptimo arte estaban al servicio exclusivo del mensaje. Todo el maremágnum ideológico que, por ejemplo, aparecía de manera desordenada y arbitraria en el *Mein Kampf* se trasladaría al cine proyectado en las pantallas alemanas desde el 30 de enero de 1933. Ya fueran dramas, películas historicistas o documentales propagandísticos, la ideología nacionalsocialista, a través de la obra seminal de Hitler, se filtraba por todos los poros del argumento fílmico: la raza y la salud biológica del pueblo, la mujer y la política de natalidad, la «cuestión judía», el bolchevismo, el sistema parlamentario y la democracia, la comunidad popular (campesinos, obreros, patronos, soldados...), la juventud, el interés colectivo por encima del individuo, la nobleza del trabajo, el verdadero socialismo opuesto a la lucha de clases, el concepto del *Führerprinzip*, la historia de Alemania y de sus genios, etc...

Por todo ello hemos procurado que en el libro aparezcan las películas de ficción y los documentales de «autor» (no incluimos en esta categoría el ingente material del *Wochenschau* cuyos reportajes y documentos históricos de primera mano sobre la guerra mundial se alejan del objetivo

del volumen) más característicos del breviario ideológico del nazismo o los que resuman mejor su contenido. Sin embargo, este periplo por la ideología nacionalsocialista a través de sus películas no arrincona ni oculta a los verdaderos protagonistas que no son otros que las actrices, actores y directores del cine de Goebbels. Zarah Leander, Renate Müller, Kristina Söderbaum, Brigitte Horney, Hilde Hildebrand, Marianne Hoppe, Marika Rökk, Lida Baarova, Heidemarie Hatheyer, Olga Chejova, Ilse Werner, Sybille Schmitz, Irene von Meyendorff, Hilde Krahl, Werner Kraus, Hans Stüwe, Carl Raddatz, Heinrich George, Emil Jannings, Ferdinand Marian, Hans Albers, Gustaf Gründgens, Heinz Rühmann, Paul Wegener, Otto Gebühr, Willy Fritsch, Gustav Fröhlich, Fritz Hippler, Veit Harlan, Hans Steinhoff, Karl Ritter, Helmut Käutner, Luis Trenker, Gustav Ucicky, Willi Forst, entre otros, encarnaron muy posiblemente uno de los *star system* más desconocido de la historia del cine. Mujeres y hombres que con su trabajo formaron parte del imaginario colectivo alemán y cuya principal función fue la de entretener y adoctrinar durante doce años al espectador de la época. Colaboracionistas pasivos, oportunistas, arribistas o simplemente advenedizos, todos, sin excepción, se pusieron al servicio de un tipo de cine que ayudaría en muchos casos a narcotizar al ciudadano alemán de todo lo que ocurría a su alrededor, desde el boicot inicial a los negocios regentados por judíos hasta su exterminio final en los campos de concentración.

### *Aclaraciones y agradecimientos*

El lector encontrará al final un breve glosario con la mayoría de los conceptos, siglas y términos alemanes utilizados a lo largo de los capítulos. No sería necesario destacar que todos los films seleccionados han sido visionados si, por desgracia, otras fuentes bibliográficas no se hubieran limitado a copiar y pegar los textos de otros libros de cabecera sobre el cine alemán de este periodo. Pedimos por adelantado disculpas si por alguna razón no aparecieran algunos títulos que, debido a nuestra pretensión por ofrecer una muestra de lo más representativo del cine propagandístico nazi, nos habría gustado incluir. A la hora de bucear en las profundidades del cine del Tercer Reich, además de mis agradecimientos al personal de la biblioteca y archivo fílmico de la Filmoteca de

la Generalitat y del Bundesarchiv de Berlín, internet ha sido una herramienta imprescindible y aquí podemos incluir, entre otras muchas, las valiosas páginas web del Reichsarchiv, Filmhauer, German War Films, International Historic Films o la del profesor Randall Bytwerk del Calvin College en Michigan.

No puedo dejar de mostrar mi gratitud con una serie de personas que colaboraron en el proceso de gestación de la obra:

A Dolores Coronado, por su imprescindible ojo crítico con el texto.

Al historiador y especialista en el nazismo y Segunda Guerra Mundial, Jesús Hernández, por prologar desinteresadamente este libro.

A Katharina von Fintel, por su valiosa aportación en la corrección del manuscrito.

A Carina Vogtmann y Susanne Wienemann, por su ayuda incansable en el rastreo de películas.

A Jerzy Bihl, número 23680 en Auschwitz.

Madrid, junio 2014





Composición a base de cromos de actrices de la época y un sello de correo con la efigie de Adolf Hitler.

Fuente: *Bunte Filmbilder*, 1936, *Cigaretten-Bilderdienst*, Dresden.



*Alemania*

¡Oh Alemania, pálida madre!  
Entre los pueblos te sientas  
cubierta de lodo.  
Entre los pueblos marcados por la infamia  
tú sobresales.

El más pobre de tus hijos  
yace muerto.  
Cuando mayor era su hambre  
tus otros hijos  
alzaron la mano contra él.  
Todos lo saben.

Con sus manos alzadas,  
alzadas contra el hermano,  
ante ti desfilan altivos  
riéndose en tu cara.  
Todos lo saben.

En tu casa  
la mentira se grita.  
Y a la verdad la tienes  
amordazada.  
¿Acaso no es así?

¿Por qué te ensalzan los opresores?  
¿Por qué te acusan los oprimidos?  
Los explotados  
te señalan con el dedo, pero  
los explotadores alaban el sistema  
inventado en tu casa.

Y, sin embargo, todos te ven  
esconder el borde de tu vestido, ensangrentado  
con la sangre del mejor  
de tus hijos.

Los discursos que salen de tu casa producen risa.  
Pero aquel que se encuentra contigo,  
echa mano del cuchillo  
como si hubiera encontrado a un bandido.

¡Oh Alemania, pálida madre!  
¿Qué han hecho tus hijos de ti  
para que, entre todos los pueblos,  
provoques la risa o el espanto?



## «El cine como arma»

Poca referencia hacían al medio cinematográfico los dos principales textos fundacionales del nazismo si nos atenemos a su concepción ideológica. Por una parte, el programa nacionalsocialista, redactado en febrero de 1920, que recogía los 25 puntos del Partido citaba exclusivamente, en su apartado cultural, a la prensa como vehículo para sanear, dentro de los mismos medios de comunicación, la corrupción y la mentira política que se estaba instalando en los principales periódicos del país. Sin hacer mención directa al poder que, según los nazis, poseían los judíos en el Cuarto Estado en la República de Weimar, el texto programático del partido de Hitler se hacía eco y contrarrestaba con fines propagandísticos las mismas ideas que sobre la prensa aludían los presuntamente auténticos *Protocolos de los Sabios de Sión*. Tres años más tarde, Gottfried Feder, uno de los ideólogos del Programa, revisaba los 25 puntos en su obra *El Estado alemán sobre base nacional y social* y en el apartado de los principios político-culturales ampliaba su preocupación por eliminar las influencias perniciosas para la cultura alemana no solo en la prensa sino también en la literatura, el teatro, el arte y en el «cinematógrafo».

El segundo texto seminal del ideario nazi será la «Biblia» de todas las mesitas de noche de los alemanes durante la década de los treinta, el *Mein Kampf*, escrito por Adolf Hitler en su confinamiento en la cárcel de Landsberg en 1924 tras su fallido *Putsch* por las calles de Múnich. En él, el futuro Canciller alemán seguía afirmando la importancia de la prensa como responsable de la educación política de los ciudadanos pero a este concepto unía otro que sería piedra angular de todo el aparato ideológico del Partido: la propaganda. La adquisición en diciembre de 1920 del periódico «*Völkischer Beobachter*» significaría la fusión entre esos términos y se convertiría a la postre en el primer triunfo de la propaganda nacionalsocialista de la época.



Portada de *Mein Kampf* para la segunda edición española de 1937.

Fuente: *Mi lucha*, Frank Eher Verlag, edición autorizada por el NSDAP, Ávila, 1937.

Años más tarde cuando se encontraba en el punto más álgido de su poder, en un discurso oficiado a los representantes de la prensa alemana a raíz de la invasión «pacífica» de Checoslovaquia en 1938, Hitler declaró:

He podido comprobar casi cada día el efecto real de nuestra propaganda, particularmente el de nuestra propaganda a través de la prensa. Como he dicho, lo decisivo es el éxito (...). La magnitud del éxito se me hizo patente en el momento de encontrarme por primera vez en medio de las líneas fortificadas checas. Entonces tuve conciencia de lo que significa haber conquistado una línea de fortalezas de casi dos mil kilómetros sin necesidad de disparar un solo tiro. Señores, con la propaganda al servicio de una idea hemos conseguido esta vez diez millones de personas y un territorio de más de cien mil kilómetros cuadrados. Ello es algo grandioso (Hitler, 2006: 630).

En el capítulo VI del *Mein Kampf* titulado «Propaganda de guerra», el propio Hitler envidiaba el dominio que habían alcanzado los enemigos de Alemania en la Gran Guerra en el uso de la máquina propagandística y que continuarían las organizaciones marxistas y socialistas en los primeros años de la joven República. Hitler hacía hincapié en una frase que citaba el personaje que interpretaba el excelente actor Emil Jannings en la película antibritánica *Ohm Kruger*: «Si una mentira se repite una y otra vez, al final se acaba creyendo». Esta «mentira», según el propio Hitler, era un arma terrible para quien supiera servirse de ella. Toda acción propagandística en cualquier ámbito debía acometer una función popular, simple en sus cimientos (contrastes diferenciales, amor-odio, justicia-injusticia, verdad-mentira) y adaptarse principalmente al nivel intelectual de la gran masa. Las mismas masas que Hannah Arendt afirmaba que «no creen en nada visible, en la realidad de su propia experiencia; no confían en sus ojos ni en sus oídos, sino sólo en sus imaginaciones, que pueden ser atraídas por todo lo que es al mismo tiempo universal y consecuente en sí mismo» (Arendt, 2009: 487).

Las menciones que hace Hitler en su libro y en sus discursos oficiales al «cinematógrafo» son escasas o enmarcadas dentro de sus monótonas disertaciones sobre el resurgimiento de la cultura alemana. Estas se reducían a comentar que las películas alemanas eran mejores que nunca y copaban los principales premios europeos, que los ingresos por película

en comparación con la taquilla de las películas del *Systemzeit* eran superiores debido al aumento de personas que asistían a las representaciones cinematográficas y que aquellas películas como *El gabinete del doctor Caligari*, *El doctor Mabuse* o *La caja de Pandora* contaminaban moralmente las mentes de la juventud que en lugar de fortalecer su organismo se dedicaba a «barloventear por calles y cinemas» (Hitler, 1937: 146). Este desprecio por el cine weimariano ha llevado erróneamente a algún historiador a afirmar que al Führer alemán no le atraía en demasía el invento de los hermanos Lumière. No obstante, en el propio *Mein Kampf* dejaba constancia de que «la propaganda gráfica en todas sus formas, incluso el film» (Hitler, 1937: 247) tenía mejores perspectivas de éxito que la escrita como panfleto, circular burocrática o novelucha afín al régimen.

Si bien es verdad que Hitler no deja grandes titulares en cuanto a su política cinematográfica cuando adopta el papel de hombre de Estado, salvo si exceptuamos que en sus megalómanos proyectos urbanísticos con Albert Speer sobre Múnich y la nueva «Germania» siempre había proyectado en la avenida principal una sala de cine con capacidad para seis mil personas, no nos podemos olvidar que muchos de los protagonistas directos del Tercer Reich destacarán en sus testimonios memorialísticos de postguerra la importancia que tenía el cine en la vida privada del Führer. Es en sus conversaciones, o mejor dicho en sus monólogos, con su círculo de confianza donde expresará sus opiniones más personales sobre el mundo cinematográfico. Hitler invitaba una vez al año a la Cancillería a artistas de todos los sectores. Era en ese momento cuando se sentía realmente feliz, relajado y libre de sus quehaceres y ataduras políticas.

En el Berghof, su residencia privada en los Alpes bávaros, también recibía la visita de actrices y actores que le informaban de un mundo al que le hubiera gustado pertenecer. En una de las filmaciones caseras que realizó la propia Eva Braun en Obersalzberg vemos, entre otras, a la actriz Magda Schneider,<sup>1</sup> madre de la futura actriz Romy Schneider, testimonio visual de que el cine estaba muy presente cuando el dictador se alejaba de la capital. Speer, en sus memorias, recuerda las largas

---

<sup>1</sup> Magda Schneider protagonizaría la última película de Max Ophüls en suelo alemán antes de exiliarse a Francia. *Liebelei* (1933) contenía todos los elementos dramáticos que caracterizarían posteriormente al director de obras maestras como *Carta de una desconocida*, *La ronda* o *Lola Montes*.

sesiones de tres o cuatro horas en la Cancillería y en el Berghof viendo películas estrenadas en las salas berlinesas hasta bien entrada la madrugada y cómo Hitler, nada más acabar el pase, inauguraba su particular cine-fórum juzgando las aptitudes de las intérpretes femeninas mientras su consorte Eva lo hacía con las masculinas. Esta afición en común parece haberse iniciado en su primera cita, si hacemos caso al testimonio de la que fue secretaria de Hitler durante doce años, Christa Schroeder, en la sala de un cine cuando Heinrich Hoffmann, fotógrafo oficial del Partido, llevó a este al cine y logró colocar a su hasta entonces empleada Eva Braun al lado del líder del Partido Nacionalsocialista.

Sin embargo, es de nuevo el recuerdo de Albert Speer el que más nos interesa para fijar un pequeño cuadro de los gustos cinéfilos que profesaba Hitler en la intimidad:

Hitler hablaba con Goebbels para efectuar la selección de películas, que por lo general eran las que a la sazón estaban siendo proyectadas en los cines de Berlín. Hitler prefería películas intrascendentes de amor, entretenimiento y de género frívolo. (...) Las películas de revistas en que aparecieran muchas piernas desnudas eran acogidas con aplausos. Veíamos a menudo producciones extranjeras, y también las que no eran proyectadas para el público alemán. En cambio, faltaban casi por completo películas deportivas y de montañeros, no siendo jamás exhibidos filmes sobre animales o paisajes, ni los que informaran sobre países extranjeros. Tampoco le interesaban a Hitler las películas cómicas, que por entonces, a mí me gustaban, y en las que intervenían, por ejemplo, Buster Keaton o Charles Chaplin. La producción alemana no alcanzaba ni con mucho a suministrar cada día las dos nuevas películas que necesitaban, razón por la cual fueron proyectadas muchas de ellas dos veces o más. Merece subrayarse que jamás fuesen exhibidas dos veces las películas trágicas; en cambio, lo eran los filmes llenos de decorados y los realizados por los artistas preferidos del Führer. Esta selección de películas y la costumbre de ver todas las semanas una o dos de ellas fue mantenida por Hitler hasta el comienzo de la guerra (Speer, 1973: 54-55).

Fue el comienzo de la guerra lo que provocó que Hitler suprimiera las sesiones cinematográficas nocturnas para solidarizarse con el sacrificio de los soldados alemanes. Traudl Junge, otra de las secretarías de Hitler que inspiraría la película *El hundimiento* sobre los últimos días del dictador, recordaba la rutina diaria a las ocho de la tarde con el pase de una película en una barraca de la «Guarida del Lobo» a la que acudían todos los

soldados que se encontraban en aquel momento, a excepción de Hitler que sólo veía el *Wochenschau*, el No-Do alemán de la época. A pesar de todos los contratiempos bélicos que fueron sucediéndose y de que Hitler renunciara a «su entrenamiento favorito» (Speer, 1973: 136) de ver películas, este no cesará, como se demuestran en las conversaciones de sobremesa con sus máximos gerifaltes registradas desde 1941 por su secretario Martin Bormann, de hablar sobre cine en sus diferentes facetas, bien como político y estadista permitiendo el aumento de la actividad de cines y teatros para distraer a la población en época de guerra o como «productor» al aconsejar, en primer lugar, que la historia alemana sirviera de inspiración en los argumentos de las películas y, a continuación, mostrando preferencias en un *casting* para un proyecto que tenía entre manos Goebbels sobre la figura de Lola Montes. Pero no acabará aquí su particular participación en el medio cinematográfico desde las alturas, sino que como confesaba la gran directora del Tercer Reich, Leni Riefenstahl, Adolf Hitler tenía la intención, una vez terminada la guerra, de escribir guiones de cine con ella. Parece ser que su primera incursión, esta vez como «guionista», se centraría en la historia de la Iglesia católica.

En el capítulo XI «Propaganda y organización» del *Mein Kampf*, Hitler comentaba que su primer cargo en el Partido Obrero Alemán había sido la dirección de la propaganda. Una de las frases que resumía por aquel entonces la idea que tenía el advenedizo a la palestra política era que la propaganda debía preceder en todo momento a la organización y reclutar, al mismo tiempo, adeptos para conformar la misma estructura. Unos años antes de que Joseph Goebbels cohesionara a nivel humano y conceptual un Ministerio que envolvería esferas artísticas tan amplias como la prensa, las artes plásticas, la música, el teatro, el cine o la literatura, y mientras en 1927 el propio Herr Doktor estaba enfrascado en su conquista electoral por el *Rote Berlin*, una de las primeras guías que se conocen sobre el uso de la propaganda por parte de los nazis ya insinuaba, en su apartado «Otros métodos de propaganda», las posibilidades que poseía el cine.

El libreto, auspiciado por los que eran responsables en 1927 de la propaganda nazi, Gregor Strasser y el futuro líder de las SS, Heinrich Himmler, informaba que películas de ciencia racial estaban siendo realizadas por el Departamento de Propaganda como un importante camino para propagar las ideas del movimiento nacionalsocialista. En 1930 el primer panfleto producido por Goebbels, que había sido nombrado