



***El judío Süß y el cine antisemita del Tercer Reich:
una aproximación a los límites del poder totalitario***

Edgar Straehle¹

Universidad de Barcelona

edgarstraehle@gmail.com

Resumen: El siguiente texto analiza la obra *El judío Süß* (*Jud Süß*) en relación a su contexto con el fin de explorar el componente antisemita de la cinematografía nazi. Curiosamente se contempla el hecho de que esta película es un producto infrecuente, pues Goebbels no se atrevió a insistir en un tipo películas que, a excepción de la película que aquí estudiamos, no lograron atraer al público alemán. Así se constata y se explora uno de los límites del poder del totalitarismo nazi, el cual no consiguió que los espectadores desearan el tipo de cine que el gobierno deseaba para ellos.

Palabras clave: Goebbels, totalitarismo, antisemitismo, Süß, Arendt.

¹ El presente trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación FFI2012-30465 y ha podido llevarse a cabo gracias al apoyo de la Secretaria d'Universitats i Recerca del departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya (2013FI_B 01083).

Abstract: This article studies in depth the movie *Jew Süss* (*Jud Süß*) in connection with its context in order to explore anti-semitism in the nazi cinematography. One can see, paradoxically, that this movie was an uncommon product, because Goebbels didn't dare to insist in a kind of movies, which normally didn't attract the german public, excepting the film that we are examining. That shows one of the limits of nazi totalitarianism, because the nazi government didn't reach to convince the people to want to see this kind of movies.

Keywords: Goebbels, totalitarianism, anti-semitism, Süß, Arendt.

Introducción

El judío Süß (Harlan 1940) ocupa un lugar especial y especialmente negativo en la historia del cine debido a toda la polémica que ha suscitado a lo largo del tiempo y representa, junto a *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl 1934) una de las realizaciones más conocidas, discutidas y condenadas de la prolífica y mal conocida filmografía del Tercer Reich. Joseph Goebbels, curiosamente un ferviente y declarado admirador de *El acorazado Potemkin*² (Eisenstein 1925), se empeñó en levantar una potente 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. El mundialmente reconocido cine de la República de Weimar quedó desmantelado casi en su

² Goebbels llegó a señalar que “si un nacionalista ve ahora la película *El acorazado Potemkin* corre el peligro de convertirse en comunista por lo bien rodado que está el film” (Tegel 2007, p. 19).



totalidad – solamente algún director de prestigio como Georg Wilhelm Pabst optó por seguir trabajando en Alemania y a cambio de no hacer cine de propaganda – por lo que se desencadenó un éxodo masivo de sus estrellas.

El cine alemán, el más popular de Europa en los años 20 y un verdadero competidor de Hollywood, sufrió una transformación radical que el escritor Carl Zuckmayer bautizó como *La Revolución de los extras*. Directores y actores de mucha menor valía pasaron a un primer plano gracias a la ideologización del séptimo arte, como sucedió con el fútil empeño de Goebbels de convertir a Zarah Leander en una nueva Marlene Dietrich o Greta Garbo, lo que condujo a la indudable, inexorable y rápida decadencia del cine teutón. Además, se instauró una férrea censura que también se extendió a las películas procedentes del extranjero, muchas de las cuales no traspasaron las fronteras, lo que originó un boicot recíproco por parte de los otros países que lastró la comercialización y divulgación de los productos alemanes y supuso por tanto la pérdida de una importante cantidad de ingresos. El cine alemán de los años 30, al contrario que el de la década precedente, fue un cine únicamente para alemanes y para algunos de los países con los que mantenían relaciones cordiales.³ Aunque hay que matizar que el boicot no se debió exclusivamente a cuestiones de contenido, pues se quiso revalorizar el producto nacional por medio de la exclusión de los mejores filmes que se rodaban fuera del territorio. La negación de los méritos ajenos fue la herramienta seleccionada para encumbrar lo propio y tan solo se permitió la importación de películas de calidad inferior con el objeto de *demostrar* que el cine alemán era el mejor del mundo (España 2002, p. 21).

El Tercer Reich se afanó en materializar un sueño – la mayoría lo calificaría

³ Eso incluyó, después de la Guerra Civil, a la España de Franco, a pesar de que muchos filmes del nazismo fueron calificados de inmorales por culpa de un tratamiento mucho más explícito de cuestiones como las sexuales.

más bien como una pesadilla – que implicaba una lucha con la realidad más rampante. Todo ello conllevó un cúmulo de transformaciones que, como indicó Victor Klemperer (2005), hallaron su paralelo en las variaciones que furtivamente se introdujeron en la lengua hablada⁴ y que como es natural tuvieron su correlato en el lenguaje cinematográfico. 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. En efecto, como veremos más adelante, una de las paradojas del entonces incipiente cine nacionalsocialista se encuentra en la decisión de prescindir del personaje judío en la mayoría de sus producciones.

Goebbels intentó introducir al pueblo germano en la burbuja que estaba confeccionando, quiso crear una industria ideológica que transfigurara la realidad y la pusiera al servicio de la causa alemana. El cine merecía un lugar privilegiado entre sus herramientas políticas porque, fuertemente influido por la obra del sociólogo de las masas Gustave Le Bon, consideraba prioritario el desarrollo del lenguaje visual como instrumento para convencer y manipular a la población. El aislamiento forzado que se sufría en Alemania coadyuvó en el desarrollo de esta empresa, pues se criticaba a los que elogiaban las ciudades del extranjero y se denigraba a los que estaban al corriente de la información foránea o se calificaba de *Feindhörer*, los que oyen al enemigo, a los que escuchaban y hacían caso de las

⁴ Klemperer observó que no solamente se pasó a la sobreutilización de términos como *Führer*, *Tercer Reich*, *völkisch*, judío internacional, ario o *Sippe* (estirpe) sino también el empleo de numerosos vocablos de origen militar o la transformación de palabras como *Phanatiker*, que pasaron a ser vistas como inequívocamente positivas.



transmisiones radiofónicas de otros países. La radio, gracias a la masiva producción del económico aparato llamado *Volksempfänger*, el receptor del pueblo, se había convertido en una compañía habitual en todos los hogares alemanes debido al apoyo y los subsidios que recibió del gobierno nazi y su uso, se entendía, debía ajustarse a los requerimientos de la nación.

Goebbels consiguió reivindicar para sí con éxito el monopolio del discurso legítimo, el cual extirpaba las informaciones no coincidentes con lo proclamado por su maquinaria propagandística. La opinión pública desapareció – incluso la crítica cinematográfica fue prohibida - y fue reemplazada por una verdad oficial que se impuso como dogma irrefutable, aun contraviniendo los hechos conocidos de manera flagrante y atentando contra la verosimilitud o el mismo sentido común. Como ha señalado Hannah Arendt,

la razón fundamental de la superioridad de la propaganda totalitaria sobre la propaganda de los otros partidos y movimientos es que su contenido, en cualquier caso para los miembros del movimiento, ya no es un tema objetivo sobre el que la gente puede formular opiniones, sino que se ha convertido dentro de sus vidas en un elemento tan real e intocable como las reglas de la aritmética (Arendt 2011, p. 630, trad. Guillermo Solana).

El cine fue incardinado en esta burbuja en una suerte de internamiento ideológico que era cultivado y consolidado desde muchos otros ámbitos, fabricando un mundo apto para competir con el real. El judío, por ejemplo, no solamente debía ser presentado como infrahumano sino serlo realmente. 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. Por eso señaló Arendt que el fin de la propaganda nazi no era la persuasión sino la organización. No se proporcionaban buenos argumentos o análisis penetrantes, se entregaba un imaginario compacto donde todo cuadraba, a pesar de su artificialidad y los cambios que tuvieron que ir encajando con el discurrir del tiempo a pesar de no ser enunciados como tales. Uno de estos cambios más conocidos e inesperados, flagrantemente contradictorio con lo afirmado en *Mein Kampf* o en los discursos nacionalsocialistas, fue la controvertida alianza estratégica con Stalin para la conquista de Polonia, que como es lógico desembocó en la desaparición de las cintas antibolcheviques rodadas con anterioridad.

Y es que la compacidad del discurso era más ficticia que auténtica, una suerte de mito proteico sujeto a las veleidades de la historia, el cual funcionaba por la grandiosidad de la maquinaria desplegada así como el tono de las afirmaciones, lo que conducía al aislamiento o la estigmatización de las personas que no se ahormaban a lo enunciado. La atmósfera social que se respiraba, a pesar de la unidad y la armonía expresadas sin cesar, generaba un clima de malestar y desconfianza con los propios compatriotas (*Volksgenosse*). El desvío era punido no solo políticamente, también o sobre todo actuaba en el seno de lo social. Era uno el que por sus discrepancias desentonaba y el que por su propio bien debía esforzarse por hacerse translúcido y aproblemático, por concordar adecuadamente con la verdad social. Una vez logró el nazismo la supremacía política y cultural, los que pensaban de manera diferente eran los que tenían que preocuparse por adaptarse al *mainstream* creado.



Historiadores actuales como Eric Johnson o Robert Gellately se han posicionado en contra de lo que se han llamado interpretaciones orwellianas del aparato totalitario del nazismo, entre las cuales se suele situar a Hannah Arendt, y por ejemplo consideran a la Gestapo como una fuerza más débil y menos ubicua de lo que se había afirmado, pues su funcionamiento se basaba sobre todo en las denuncias proporcionadas por la población y no en investigaciones o indagaciones propias, razón por la cual, quizá de manera exagerada, ha llegado a ser vista la policía secreta alemana como una fuerza más reactiva que proactiva (Gellately 2002, 2004). Además, salvo en los casos en que se formara parte de los *adversarios objetivos* del régimen nazi, por lo general los castigos no eran tan severos ni tampoco estaba expandida la sensación de terror, al menos antes de los últimos compases de la guerra. Como ha señalado Eric Johnson en relación a los alemanes de entonces, “muchos, probablemente la mayoría, creían que la policía y las leyes estaban ahí para protegerles. El terror nazi no suponía una amenaza real para la mayor parte de los alemanes corrientes” (Johnson 2002, p. 293, trad. Marta Pino Moreno).

Hannah Arendt probablemente sobrevaloró el totalitarismo cuando enfatizó que a su naturaleza “corresponde el exigir el poder ilimitado. Semejante poder solo puede ser afirmado si literalmente todos los hombres, sin una sola excepción, son fiablemente dominados en cada aspecto de su vida” (2011, p. 762). Eso fue algo que no se consiguió y que al fin y al cabo ni siquiera se intentó conseguir verdaderamente, como se demostró por la existencia de una extendida (si bien débil y a menudo silente) resistencia (*Widerstand*) contra la cual el Tercer Reich no pudo o no supo combatir y a la que la pensadora alemana no prestó la debida atención, seguramente porque cuando escribió *Los orígenes del totalitarismo* no había un buen conocimiento de ella. Esta resistencia afectaba por añadidura a

diversas capas de la población, pues estaba protagonizada por grupos tan heterogéneos como los judíos, los comunistas, la Iglesia católica, la protestante Iglesia de la confesión (*bekennende Kirche*), las asociaciones estudiantiles o los mismos militares (véase Koehn 2005). Fue sobre todo gracias a las investigaciones de Martin Broszat y la *Alltagsgeschichte* (historia de lo cotidiano), que se descubrieron muchas de esas maniobras de oposición, de contracultura o también de lo que este historiador alemán denominó *Resistenz* (Broszat y Fröhlich 1987, p. 49), traducible al castellano más bien como una disidencia o desviación intencionada, que si bien no redundaron por lo general en actos políticos significativos fueron causa de honda preocupación e incluso de temor por parte de un régimen nacionalsocialista incapaz de extirpar tales conductas, las cuales ponían en riesgo la unidad y la armonía de la *Volksgemeinschaft*. De hecho, por citar un ejemplo, la cantidad de los *Feindhörere* mencionados más arriba que escuchaban la BBC en su edición alemana fue extremadamente elevada, de unos 10 a 15 millones de oyentes según una estimación de la emisora británica en agosto de 1944 (Johnson 2002, p. 367-368), por lo que las noticias que difundían, e incluso los chistes de nazis que contaban, se propagaron con celeridad entre la población y ponían en entredicho la información oficial ante la impotencia de la Gestapo. Esta, sin poder controlar o impedir tales comportamientos, no solía reaccionar por medio del terror sino con cierta lenidad, imponiendo una leve reprimenda a los infractores, siempre que no formaran parte de los enemigos del Estado.

El cine nacionalsocialista, al cual Hannah Arendt ciertamente no se refirió, también constituye un buen contraejemplo que evidencia que para el totalitarismo no todo era posible. La industria cinematográfica adoleció de significativas limitaciones, quizá marginales para algunos pero que resultan muy



ilustrativas para comprender algunos rasgos del evasivo fenómeno del totalitarismo. Estas limitaciones pueden servir asimismo para poner en tela de juicio la controvertida postura adoptada por Daniel Goldhagen, quien en *Los verdugos voluntarios de Hitler* (1998) ha sostenido que la sociedad de la Alemania nazi deseaba el Holocausto judío, así como la tesis de Saul Friedländer, quien ha escrito que “la persecución y el exterminio de los judíos por los nazis proviene, ante todo, de una psicopatología colectiva” (2004, p. 11, trad. Fina Warschaver).

El totalitarismo nazi fue en verdad una realidad más compleja y heterogénea, plagada de disonancias y excepciones, y muchas de sus simplificaciones no hacen más que seguir el juego, de manera consciente o inconsciente, del mito de la unidad y de la uniformidad así como la ilusión de la omnipotencia que la propaganda nazi no cesó de cultivar y de intentar hacer creer tanto a sus ciudadanos como a sus enemigos. Ciertamente hubo un mito de Hitler hasta bien entrada la guerra, como ha analizado Ian Kershaw (2003), pero este mismo historiador muestra que eso no impedía que mucha gente criticara al corrupto partido como responsable de los males y de las desgracias del país. A Hitler se lo veía en parte como a un monarca de los del pasado, un ser benéfico o incluso una especie de *deus ex machina* que ignoraba las injusticias de sus subordinados y que en caso de haberlas sabido hubiera tomado medidas para evitarlas. El mismo régimen fomentó esta ficción en varias ocasiones, como cuando Clemens August Graf von Galen, el popular obispo de Münster, denunció en público los programas masivos de eutanasia y que acto seguido fueron oficialmente, si bien no del todo en realidad, cancelados por parte de Hitler.

El antisemitismo y el cine nacionalsocialista

Jud Süß fue una producción deliberada y marcadamente antisemita que puede ser clasificada dentro de una serie de tres películas, rodadas más o menos de manera simultánea, cuyo objetivo era atacar descarada y descarnadamente a los judíos. 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. Además, hay que recordar que, salvo *Jud Süß*, uno de los grandes taquillazos del cine nacionalsocialista, este tipo de libelos no tuvieron un buen recibimiento por parte del público. *Die Rothschilds* (Waschneck 1940) fue acremente criticada por el mismo Goebbels (Tegel 2007, p. 129) por culpa de su falta de sutileza y no recibió ningún tipo de *Prädikat*, el reconocimiento oficial que se otorgaba a las películas de interés nacional. *Der ewige Jude* (Hippler, 1940), por su parte, fue un documental sobre el pueblo judío que después de un aparente éxito inicial, fue recibido en seguida con indiferencia o hartazgo (Kershaw 2003, p. 312). A las dos semanas de estrenarse tan solo un cine seguía exhibiéndola (Tegel 2007, p. 166), pues la gente prefería gastar su dinero en películas de otra índole.

Más allá de estas tres películas, todas ellas estrenadas en 1940, las referencias a la cuestión antisemita fueron relativamente reducidas en número, escasamente sustanciales y muy dispersas en la cinematografía nazi. Durante el primer lustro no se produjo ninguna película focalizada en la cuestión judía y el único filme antisemita que apareció en la cartelera, *Pettersson & Bendel* (Branner

⁵ David Stewart Hull (1973) ha preferido hablar de cuatro, pues incluye la comedia *Robert und Bertram* (1939). Aquí, coincidiendo con el criterio de la mayoría de historiadores del cine del Tercer Reich, consideramos que es mucho menos ofensiva y que no es equiparable con el nivel de antisemitismo de las otras tres.



1933), era justamente de nacionalidad sueca, el cual se estrenó en Alemania en 1935 y volvió a ponerse en cartel en 1938 en el contexto de la *Kristallnacht*, la noche de los cristales rotos (España 2002, p. 95). Según Claudia Koonz (2005, p. 30), entre 1933 y 1939 solo se dieron muestras de antisemitismo explícito en dos comedias y en un drama histórico. Por lo tanto, el judío, más que en el gran enemigo, se convirtió en una ausencia notoria, en algo inexistente, conjurándolo por medio de su silenciamiento (véase por ejemplo Tegel 2007, p. 99). Del mismo modo que se fue expoliando y deportando a los judíos, también se los intentó eliminar y hacer desaparecer de las pantallas – unas pantallas tan llenas de *judíos* durante la dorada República de Weimar – como si jamás hubieran existido. Se procuró transformar la historia pretérita a voluntad y mostrarla también como *judenrein*, limpia o incontaminada de elementos judíos, en una tarea de higiene racial que no solamente se daba en lo geográfico sino también en lo temporal.

La cuestión judía, tan cardinal en la doctrina nacionalsocialista, no obtuvo en el campo del cine el interés que suscitaba en los jefes nazis. Incluso el tratamiento que se hizo de ella en *Jud Süß* contiene limitaciones dignas de mención que por lo general no han sido tenidas en cuenta. De ahí que cobre fuerza la tesis de que la verdadera función que acabó por desempeñar el cine de Goebbels sea más próxima al escapismo o a la evasión que al adoctrinamiento, sin olvidar que este nunca dejó de desaparecer por completo y que en muchos casos no es fácil diferenciar el cine de propaganda del de entretenimiento, como sucede con filmes de gran popularidad como *Wunschkonzert* (Borsody 1940) o *Die grosse Liebe* (Hansen 1942). En cualquier caso, no deja de sorprender que los filmes clasificados como de carácter político se fueran reduciendo de manera constante durante el transcurso de la guerra y que de los 33 rodados en 1941 pasaran sucesivamente a 14 en 1942, 6 en 1943 y 4 en 1944 (Tegel 2007, p. 170).

Jud Süß fue el único éxito resonante de las catalogadas como películas antisemitas, en gran medida debido a una calidad constantemente anunciada y ensalzada en su momento, incluyendo entre sus admiradores al futuro director Michelangelo Antonioni, quien señaló que si eso era propaganda, entonces daba la bienvenida a la propaganda (Rentschler 1996, p. 153-154). La película fue aplaudida en el continente europeo, tanto a nivel de público (más de 20 millones de personas la vieron en el cine) como de crítica, obteniendo las máximas distinciones del cine alemán, como el máximo reconocimiento de *Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll* (muy valiosa a nivel artístico y político). Se alabaron las interpretaciones y se ha comentado que el actor Ferdinand Marian recibió numerosas cartas de amor después de su brillante caracterización del maléfico Süß (Rentschler 1996, p. 158; Singer 2003, p. 124). A decir verdad, el impacto de la película fue tal que después de verla se desataron algunos pogromos o que los berlineses incluso salían del cine coreando “¡Echemos a los judíos de Kurfürstendamm! ¡Echemos de Alemania a los últimos judíos!” (Koonz 2005, p. 305, trad. Juanjo Estrella González).

Hay que tener en cuenta sin embargo que este éxito se debió en parte a que el mismo Goebbels pidió que inicialmente se distribuyera el film sin hacer referencia a su patente contenido antisemita. El ministro de propaganda quiso disimular el tono de la película, introducirlo de manera sorpresiva y obligar a que los espectadores contemplasen un tipo de obra por la que quizá no hubieran pagado de antemano. No debía parecer una invectiva resentida contra el odiado pueblo judío sino mostrarse como un fiel y objetivo reflejo de la realidad, el cual debía satisfacer lo señalado por Goebbels cuando escribió lo siguiente:



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).

Lo que queremos remarcar aquí es que, aunque pueda sonar paradójico, el éxito cosechado evidencia que este filme tan antisemita, para algunos el más representativo e infame de la cinematografía nazi, no fue en realidad más que un producto extraño. La buena recepción debería haber espoleado la realización de otras producciones semejantes, lo que sin embargo no sucedió, quizá tras constatar el fracaso de *Der ewige Jude*, estrenada solamente dos meses más tarde. En todo caso, el gobierno totalitario de Hitler no consiguió llevar a cabo el cine que deseaba, porque se solicitaban obras más ligeras que facilitaran el escapismo, teniéndose que resignar a divulgar mensajes sensiblemente más inocuos o camuflados por lo general, a pesar de que de todos modos se hicieron grandes producciones con temáticas polémicas como la anglofobia en *Ohm Krüger* (Steinhoff 1941) o la eutanasia en *Ich klage an* (Liebeneiner 1941). Goebbels se inclinó por la realización de obras más inocuas y protagonizadas por actores como Hans Albers, el gran ídolo de entonces, o Heinz Rühmann, a quienes incluso se les perdonó que sus esposas fueran judías. Que dichas películas pudiesen ser emitidas prácticamente sin cortes durante el gobierno de la Alemania Occidental evidencia su distanciamiento con las afirmaciones más controvertidas del nazismo y explica también que fuesen criticadas con dureza por nazis fervientes como Alfred Rosenberg debido a su falta de compromiso ideológico (Welch 2001, p. 37).

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, la cual, como indicó célebremente Ian Kershaw (1999, p. 277), fue la que más que el odio pavimentó el camino a Auschwitz. De ahí el vacío comentado, un vacío al menos cinematográfico, un vacío forzado que implicaba un no querer ver lo que realmente sucedía y que el mismo gobierno nazi procuró crear al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando se propuso borrar todas las huellas o restos del Holocausto.⁶ Se eliminaron archivos, se desmantelaron las instalaciones e incluso se exhumaron e incineraron los cadáveres de los judíos asesinados, como con la *Sonderaktion 1005*. La aniquilación (*Vernichtung*) debía ser tan total que también debía aniquilar el mismo proceso de aniquilación. El propio Goebbels quiso que en su gran legado cinematográfico, la película *Kolberg* (Harlan 1945), no apareciese ningún judío. En esta costosísima empresa, para la cual se movilizaron miles de soldados, muchos evacuados del frente ruso, tan solo se quisieron exaltar los valores germánicos así como una estúpida fe en la victoria.

⁶ El siguiente fragmento del historiador Götz Aly acerca de los sacrificios que exigiría la guerra al pueblo alemán podría ser aplicado también a la cuestión del antisemitismo y sirve para mostrar otro de los límites comunicativos del Tercer Reich: “A diferencia de Churchill, Hitler no se pudo permitir en ningún momento un discurso sobre «sangre, sudor y lágrimas». El aclamado y aparentemente omnipotente dictador nunca se sintió en condiciones de pedir abiertamente a su pueblo los ahorros de cinco, diez o veinte años como empréstito para garantizar un supuesto futuro resplandeciente. Así entendida, la unidad entre pueblo y dirección aparece como una ilusión eficaz, pero carente en realidad de cualquier fundamento político real e incapaz de pasar la prueba de la práctica” (Aly 2006: 338, trad. Juanmari de Madariaga).



Jud Süß

La película *Jud Süß* pretende describir una serie de acontecimientos históricos, desde luego tergiversados de manera flagrante. Se trataba de narrar la biografía de Joseph Süß Oppenheimer (1698-1738), prominente judío de Württemberg que logró trascender las limitaciones propias de su pueblo y alcanzar la entonces impensable posición de asesor financiero del duque Karl Alexander, posición desde la que emprendió acciones que soliviantaron a la población y le hicieron ganar una mala reputación. El duque falleció súbitamente por un ataque al corazón en 1737 y, una vez se quedó sin su amparo oficial, el banquero judío fue arrestado y condenado a muerte, siendo ahorcado el 4 de febrero de 1738. El personaje fue muy denigrado en su época y más adelante se divulgaron canciones populares que lo insultaban o ridiculizaban. Su mala fama perduró y se afianzó más adelante con novelas del romanticismo como *Jud Süß* (1827) de Wilhelm Hauff.

La importancia bibliográfica del financiero dieciochesco no se detuvo aquí y alcanzó mayor notoriedad en el siglo XX merced a Lion Feuchtwanger, también judío, quien compuso un *Jud Süß* para el teatro que decidió convertir más adelante en novela, en la cual vertió su escepticismo y desilusión ante lo que intuía como una imposible simbiosis, y quizá convivencia, entre la cultura judía y la alemana. Feuchtwanger recuperó el personaje histórico y le dio la vuelta, reconociendo después que se había inspirado en la figura del malogrado político Walter Rathenau, un judío asimilacionista y nacionalista que fue asesinado en 1922 por nacionalistas alemanes que no lo reconocieron como tal y que lo culparon de la firma del Tratado de Rapallo, el cual certificaba las condiciones

infamantes de lo que en Alemania se conocía como el *Diktat* de Versalles.

La obra de Feuchtwanger, quien se propuso resignificar la figura histórica, cosechó un sonoro éxito y vendió más de 200.000 ejemplares.⁷ Además, fue adaptada al cine por el director Lothar Mendes en 1934, bajo el nombre de *Jew Süss*, usada para denunciar las tempranas políticas antisemitas de Hitler. El gobierno nazi lo consideró como un agravio y consiguió que fuera retirada de cartel en países como Austria, Suiza, Hungría o Polonia (Singer 2003, p. 89). Entre otras cosas, veían como una afrenta que uno de los personajes se llamara Landauer, igual que el anarquista judeoalemán que participó activamente, y fue asesinado, durante la República de los Consejos que se proclamó en Baviera tras el final de la Primera Guerra Mundial.

Hay que entender por lo tanto *Jud Süß* no solamente como la falsa crónica de un hecho histórico sino también como la respuesta a un *best seller* de la época. La intención nazi era suministrar la *exégesis correcta* de lo que sucedió y pasarlo a la pantalla, exponer su verdad al pueblo, algo semejante a lo que también acaeció con la película *Die Rothschilds*, que fue la réplica a *The House of Rothschild* (Werker 1934), algunos de cuyos fragmentos asimismo fueron empleados en el documental *El eterno judío*. Ambas obras, *Jud Süß* y *Die Rothschilds*, pueden ser vistas como el reverso de las otras que les precedieron,⁸ los intentos de revelar la auténtica faz de la historia y de lo que Henry Ford denominó el judío internacional. Sendas películas, de hecho, versan sobre una cuestión esencial, a

⁷ El propio Lion Feuchtwanger, en una de esas crueles ironías del destino, tuvo que prohibir la reedición de su obra después de la Segunda Guerra Mundial, ya que se la asociaba al filme nazi y se le llegó a considerar como el instigador de un ataque contra su propio pueblo, al que justamente había tratado de defender.

⁸ Curiosamente también hubo una película de 1933 que se llamó *El judío eterno* (*The eternal jew*). A pesar de que Goebbels no planeó originalmente la producción de *Jud Süß* como una respuesta a esta (Tegel 2011, p. 153), es como si los tres filmes de temática antisemita del nazismo hubieran sido versiones corregidas de otros largometrajes anteriores.



saber, cómo los judíos se introdujeron en la sociedad de los gentiles, cómo penetraron respectivamente en la Corte y en las finanzas. Y es que el antisemitismo, aun teniendo unas raíces religiosas mucho más antiguas, alcanzó cotas hasta entonces desconocidas durante el siglo XIX, justo después de que muchos judíos salieran del *ghetto* y se incorporaran paulatinamente y con éxito a la sociedad gentil.

Ambas películas certificaron sin quererlo lo que Lion Feuchtwanger se esforzó en decir, que una relación pacífica y productiva entre ambos pueblos era imposible, aunque en este caso se incriminaba a los judíos por culpa de una suerte de pecado original. El judío, por más gentil que pareciese o se comportase, no podía desligarse de su condición natural y ser lo que los nazis llamaron un *Untermensch*, un infrahombre. Él era intrínsecamente maléfico, una influencia nociva que se propagaba por contacto sexual. El judío, asociado por Hitler a un bacilo como el de la tuberculosis, era inherentemente maligno y contaminante, de ahí que lo primero a evitar fuera la *Rassenschande* (la infamia racial), la mezcla entre personas de sangre aria y semita, que en su opinión infectaba y desintegraba la unidad y la fortaleza del pueblo alemán.

Eso explica asimismo que se buscara una historia que transcurriese en el siglo XVIII, una época de transición en la que Süß Oppenheimer fue uno de los precursores en salir del *ghetto* y hacer carrera dentro del mundo gentil. Este es el momento escogido como el punto de inflexión de la historia, la introducción o diseminación del pecado, cuando la entrada de los judíos enturbia la presunta concordia alemana y quiebra la paz social. Por eso se recalca asimismo que Stuttgart, la ciudad donde acontecen los hechos narrados, es una ciudad *judenrein*, un lugar todavía no manchado por la presencia judía, insinuando que esto constituye un elemento indispensable para la salvaguarda de la sociedad alemana.

En la película antisemita por excelencia no se defiende, por lo tanto, el exterminio de los judíos, que únicamente se oye al final del citado documental *El eterno judío* y siempre supeditado a lo que Hitler, en su célebre discurso del 30 de enero de 1939, señala como la persistencia de su conducta deletérea y conspiradora, a la obcecación en sus lesivos intereses.⁹

Süß Oppenheimer es presentado en la cinta como el epítome de los males del judío. La falta inicial, en apariencia inocente pero sumamente dañina a la postre, se deriva, cómo no, de su condición de banquero. El duque le solicita un préstamo para un collar y el dinero se entrega a cambio de una invitación a la Corte, lo que supone la primera infracción a las leyes. El protagonista consigue el pasaporte necesario y, con el objeto de no suscitar las iras del pueblo, se afeita la barba, se corta las trenzas y cambia sus ropajes. 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, como se remarca entre otras cosas en la película por la deficiente pronunciación del idioma alemán que ponen de manifiesto, y de manera significativa en un verbo como *nehmen*, que significa «coger» o «tomar».

Además, y este aspecto también se insinúa de manera bastante obvia, se asiste a un interesante conflicto en el seno mismo de la comunidad judía, ya que el rabino le recrimina a Süß su ostentación y le reprocha que no siga las

⁹ Las palabras exactas que se pronuncian en el discurso son las siguientes: “Si el poder financiero del judaísmo de Europa y otros lugares consigue su propósito de hundir a los pueblos del mundo en otra guerra mundial, el resultado no será la bolchevización del mundo y, por tanto, la victoria del judaísmo, sino la aniquilación de la raza judía en Europa” (*vid.* Koonz 2005, p. 292).



costumbres prescritas por la religión. Un acontecimiento similar se narra en *Die Rothschilds*, cuando Nathan Rothschild contraviene la normativa del sabbat en el caso de que sea por cuestiones crematísticas. Ambos ejemplos presentan al judío como un ser traicionero, desleal incluso con su pueblo y su religión - lo que por extensión denotaría que una fidelidad a Alemania sería mucho más impensable -, únicamente fiel a sus ambiciones, si bien todo esto también daría pie a que uno pudiese llegar a la conclusión de que cabe la posibilidad de que haya otros judíos mejores, quizá buenos o al menos neutros, tales como el rabino citado, los cuales no parecen tan ávidos por los intereses mundanos y se muestran mucho más leales y devotos. La extremada vileza de Süß, quien condensaría la abyección del judío internacional, podría comportar de rebote algún tipo de reconocimiento parcial e involuntario hacia sus compañeros de religión.

Süß se presenta por lo tanto como un doble engañador, el que engaña a los alemanes y también a los judíos, a quienes solicita dinero bajo la excusa de conseguir de este modo el deseado traslado a la ciudad gentil. Sus correligionarios, a pesar de su pobreza y miseria externa o fingida, satisfacen al cortesano y le hacen entrega de la cantidad requerida. El documental *El judío eterno* ya había acusado a los judíos de conspirar pertinazmente en pos del dinero a la vez que denunciaba la podredumbre en la que vivían de manera voluntaria, lo que conecta con la bajeza o el embrutecimiento moral con que se los pretende retratar en todo momento. El judío sigue siendo sucio y harapiento aun siendo acaudalado. Ni la riqueza, ni por supuesto la cultura, consiguen transformarlo o civilizarlo, es lo que se colige de lo anterior. Tan solo aparenta lo contrario de vez en cuando gracias a su hipocresía, como explica el mismo Nathan Rothschild en *Die Rothschilds*, quien espolea a los otros judíos a comportarse como auténticos ingleses para asemejarse a ellos e integrarse en su sociedad, a pesar de

que él tan solo beneficie a los de su estirpe, como se subraya en la moraleja que el director coloca al final del largometraje.

Uno de los rasgos característicos de Süß consiste por eso en su perfeccionada capacidad de transformación. Se descubre como un experto en el arte del disfraz y la ilusión, lo que casualmente entronca con su nombre, Süß, que pronunciado en alemán significa dulce y se corresponde al rostro bajo el cual se presenta en cada momento. Como se ha comentado, al principio de la cinta el principal protagonista se presenta tal como es, como lo que sería un judío característico, con sus ropajes, su barba y sus trenzas. Una vez llega el emisario ducal, le exige mudarse a la ciudad *judenrein*, lo que exige la posesión del pasaporte pero también una metamorfosis. Süß comparece de golpe transmutado en un cortesano más, con su peluca y los oropeles apropiados para la época, lo que no impide que vaya acompañado de su mano derecha el inseparable secretario Levi, el recordatorio que simbolizaría lo más execrable del judaísmo, como quedaría atestiguado por su manera de vestir, hablar, pensar e incluso caminar.¹⁰ Los choques entre lo aparente y *lo real* no paran de sucederse y testimonian el arte del disimulo y del enmascaramiento que practican los judíos, lo que explicaría la imperiosa necesidad de expulsarlos del todo.

Además, el personaje de Süß presenta rasgos mefistofélicos que se inspiran en otros filmes como *El Gabinete del Doctor Caligari* (Wiene 1920), especialmente por su poder hipnótico, y que se pueden relacionar asimismo con *El testamento del doctor Mabuse*, a pesar de que Goebbels no permitió que se estrenara en los cines. De hecho, la perversidad del personaje interpretado por Ferdinand Marian coincide en algunos aspectos con la sucinta descripción que Hitler realizó en

¹⁰ Lo curioso es que el actor que lo representa, la estrella del cine mudo Werner Krauss, también interpreta al rabino anteriormente citado, lo que podría sugerir que en el fondo todos los judíos sí son iguales.



Mein Kampf, cuando el dictador escribe lo siguiente:

El judío procede de la manera siguiente: Se dirige a los trabajadores fingiendo compadecerse de la suerte de los mismos o indignarse ante su pobreza y miseria, con el objeto de conquistar su confianza. Tómate la molestia de estudiar la dureza real o imaginaria de la existencia del obrero y logra despertar el anhelo de un cambio de existencia. Empleando indecible sagacidad, intensifica la demanda de justicia social, latente en todo individuo de raza aria, e imprime a la lucha por la extirpación de los males sociales un carácter bien definido de importancia universal (Hitler 2002, p. 148, trad. Francisco Hellwagner).

Hitler proporciona el esquema de acción de los judíos, una morfología de la acción semejante a la morfología del cuento de Vladimir Propp, que *mutatis mutandis* no expresaría a fin de cuentas más que la esencia de la propia acción nacionalsocialista, según afirmaron Adorno y Horkheimer (2005, p. 213). 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. 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. 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.

Esta forma de hipocresía es también uno de los rasgos sobresalientes de *Jud*

Süß. En múltiples ocasiones se resalta que el Duque de Württemberg se está equivocando y que está siendo embaucado por el judío Süß cuando las intrigas de este le hacen incumplir lo marcado por la Constitución. Esta es citada y considerada en el film como un elemento honorable y hasta cierto punto sagrado, que no debería ser quebrantado o transgredido bajo ningún concepto. De hecho, la narración de la película se inicia con la ceremonia de coronación del duque en la que este jura solemnemente seguirla y respetarla, donde la Constitución y el Consejo (*Landstand*) aparecen como el imperio de la ley y el orden que no deben ser violentados por nadie, lo cual choca frontalmente con la actitud histórica de Hitler, quien nunca hizo caso de la Constitución de Weimar. Por eso sorprende que el *Landstand*, descrito como el auténtico representante del pueblo alemán y el que vela por el seguimiento de las leyes, aparezca nimbado de un aura positiva y dotado de una sabiduría que le lleva a no dejarse engatusar por las tretas y componendas de Süß, como sí le sucede en cambio al ingenuo y malhadado duque Karl Alexander.

Sin embargo, los cambios padecidos por el duque revelarían asimismo que la perversidad del *Süß* iría más allá de lo estrictamente económico o incluso político - para el personaje ambas cosas serían lo mismo, como especifica cuando exclama *Macht is Geld* (el poder es dinero). El consejero hebreo, además, pervierte la vida de su señor y lo encamina por la senda del adulterio y del libertinaje, tal como queda anunciado desde el principio cuando, mediante un fundido encadenado, las monedas que le entrega se convierten en unas bailarinas. La malignidad del judío, por tanto, sería completa. No solamente pone al gobernante en contra de la voluntad del pueblo por medio de sus arteras decisiones sino que el conspirador también le causa la ruina moral. El duque plasma su debilidad al preferir los devaneos con las bailarinas antes que cumplir



con las obligaciones del Estado. Él es presentado como un ser en verdad pusilánime y manipulable, incapaz de domar sus impulsos más libertinos y propenso a ser dominado por intrigantes consumados. Ello le lleva a consentir que los judíos vuelvan a ser aceptados en la ciudad y que Süß intente fundar la Tierra Prometida en la ciudad del Neckar. Aunque en el duque no se atisba maldad sino inconsciencia, apareciendo como un siervo del judío (*Judenknecht*) a pesar de insultarlo y despreciarlo en cuantiosos diálogos. Se trata en verdad de una relación ambivalente, no cesa de humillarlo en público por su aborrecible condición pese a necesitarlo y plegarse a sus designios, ya que él es la persona que le facilita sus placeres más voluptuosos, y quien en muchos casos los comparte a su lado. También se podría concluir que es probable que quizá lo critique por eso mismo, como una maniobra en la que se exhibe un orgullo fatuo destinado a camuflar lo más evidente: que el verdadero dirigente del país no es sino ese ser que lo controla todo en la sombra, quien incluso conoce los pasillos secretos del castillo que todo el resto de sus habitantes ignora.

La imagen del judío creada por *Los protocolos de los sabios de Sión*, la del impenitente conspirador, está muy presente a lo largo del filme. En 1940, pese a que ya se 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. Lo mismo se podría decir de *Jud Süß* y de *Die Rothschilds*, falsedades históricas transmutadas en certeza al proporcionar supuestamente el verdadero rostro del enemigo, sin importar que el relato no se ajustase a los hechos. En el primero de estos largometrajes el judío se adentra en el mundo palaciego y lo envilece, consiguiendo que el alemán vaya en contra del alemán; el

respetable herrero Hans Bogner es ajusticiado por una denuncia del personaje principal y el duque llega al extremo de contratar mercenarios para liquidar los legítimos alborotos del pueblo de Württemberg. Nathan Rothschild, en la otra cinta citada, se confabula con el comisario general John Charles Herries – encargado oficial de la financiación de las tropas del duque de Wellington - para arruinar a los británicos más pudientes. Todos los judíos, se intenta demostrar, son iguales, cada uno es una ejemplificación vivaz y abyecta del mal encarnado. Por eso no debe extrañar que Hitler escribiese en su celeberrimo ensayo una frase como “al combatir a los judíos, cumplo la tarea del Señor” (2002, p. 33).

En *Jud Süß* el pueblo se subleva una vez que el impostor judío ha violado a la joven Dorothea, la virtuosa hija del consejero Sturm. El pecado que origina su caída es la *Rassenschande*, la infamia racial, temida, denunciada y combatida ferozmente por Hitler. El judío, en el fondo, parece envidiar al pueblo alemán o codiciar la belleza de sus féminas, por lo que actúa de manera temeraria al regalar una excusa a la encolerizada población para alzarse en armas, más todavía cuando la chica se suicida a continuación, quién sabe si también por el temor a concebir a algún *Untermensch*. El óbito de la chica, una suerte de mártir nazi, se asemeja al rapto y muerte de Lucrecia, quien según la tradición fue violada por el hijo de Tarquinio el Soberbio y precipitó el derrocamiento de la Monarquía romana. Del mismo modo, el duque Karl Alexander cae aunque por un oportuno ataque al corazón en medio del fragor de la disputa entre el plenipotenciario judío y sus enemigos, con lo que se evita que el aristócrata alemán muera a manos de un compatriota.

A continuación el consejo (*Landstand*) recupera el poder y salda cuentas con el judío intruso, el maestro de la cizaña, al tanto que extienden la condena al resto del pueblo judío señalando la necesidad, citando palabras del Antiguo



Testamento, de que sea expulsado pues no debe vivir en la misma sociedad que los gentiles. 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.

Conclusión

Desde luego no es posible calibrar retrospectivamente el grado de antisemitismo que había en Alemania a partir de las películas rodadas durante el Tercer Reich, pero eso no impide que uno se pregunte por qué el nazismo no se atrevió a realizar más producciones antisemitas y además con un tono más fuerte o vehemente, más próximo a las tesis exterminacionistas. Se sabía desde el principio que el antisemitismo era uno de los pilares fundamentales del nazismo, como demuestra una simple lectura de *Mein Kampf*, pero fue el propio Hitler quien no lo convirtió en uno de los temas centrales de sus discursos políticos y por lo general, cuando se refería a esta espinosa cuestión, lo envolvía en un contexto más amplio y vago que hacía que estas referencias pasaran a menudo inadvertidas. En realidad, antes de 1939, Hitler condenó en público las acciones individuales antijudías y defendió el recto cumplimiento del ordenamiento jurídico (Kershaw 2003, p. 304) mientras que más adelante procuró disipar numerosos rumores que hicieran referencia al genocidio del pueblo judío.

El totalitarismo, a pesar del aura de poder absoluto con el que muchos lo

asocian, se topó con ciertos límites que no osó traspasar y probablemente los dirigentes nazis, sobre todo por el perenne miedo que tenían a que se repitiera la traición de la población que en su opinión contribuyó de manera determinante al descalabro de la Primera Guerra Mundial, no se sentían ni mucho menos seguros ni confiados en lo que se refiere a la actitud de sus súbditos. Las desmesuradas exigencias a nivel práctico y a nivel teórico del nazismo eran las que impregnaban de un fuerte componente político a determinados gestos o reacciones particulares que no tenían ninguna intención polémica. Quizá su propia obsesión por la seguridad les llevó a sobredimensionar el sentido de la disidencia o de las pocas protestas abiertas que hubo. De ahí que controlaran meticulosamente el contenido de los discursos, que moderaran sus represalias contra muchos miembros de la Iglesia católica o también, en un episodio único que por desgracia es citado en muy pocas ocasiones, que Goebbels se tuviera que plegar a regañadientes a la voluntad de una manifestación de centenares de mujeres que durante los últimos días de febrero y los primeros de marzo de 1943 tuvo el valor de protestar en la Rosenstrasse de Berlín por el hecho de que sus maridos, judíos, hubieran sido detenidos para ser deportados a campos de exterminio mientras hacían frente a las amenazas de los agentes de la Gestapo (Johnson 2002, p. 467). Después de unos días de tensión en las calles de Berlín, el ministro de propaganda se avino a liberar a los 1.700 judíos arrestados e incluso mandó el regreso de 35 que ya habían sido enviados a Auschwitz, los cuales, eso sí, con el fin de que no desvelaran las atrocidades que se estaban dando ahí, fueron encerrados en el campo de trabajo de Grossbeeren, mucho menos duro y ubicado cerca de Berlín. Esto, junto a otros de los casos mencionados a lo largo de estas páginas, puede servir para considerar que el totalitarismo adoleció o creyó adolecer de cierta fragilidad y que por eso tuvo que ir jugando



persistentemente con el silencio y el olvido. Pese a que muchos alemanes sospechaban o sabían lo que de veras estaba sucediendo (Bajohr 2006), esos 35 judíos encerrados no debían estar en la calle por el riesgo que entrañaría la divulgación de un secreto que no debía airearse, si bien tampoco podían ser exterminados o deportados para no soliviantar a la opinión pública.

Un fenómeno similar pasó con el cine, el cual debía prestarse a los designios de Goebbels, muchas veces sin dejarle satisfecho. Se interpusieron con frecuencia elementos imprevistos, errores o resistencias, lo que revelaba que no siempre era un instrumento tan sencillo de utilizar ni que la opinión o el gusto de la población fuese tan fácil de manipular. Un filme como *GPU* (Ritter 1942) brindó un retrato tan exagerado del enemigo judeobolchevique que no convenció a la audiencia y perdió en seguida el respaldo oficial de Goebbels, quien decidió no rodar más películas anticomunistas (Welch 2001, p. 218). Otras ni siquiera se llegaron a estrenar, como la citada *Die Rothschilds*, aunque no se trató ni mucho menos de un caso aislado. *Titanic* (Selpin 1943), cuyo director fue presuntamente asesinado por la Gestapo durante el rodaje, no fue estrenada en Alemania por si acaso, pues Goebbels temía que la imagen del naufragio del buque se asociara a la ya adversa situación bélica (si bien curiosamente será muchas veces emitida en el futuro en la Alemania Oriental por su marcado contenido anticapitalista y anglófobo). Otro caso conocido, *Die Große Freiheit Nr. 7* (Käutner 1944), tampoco fue autorizada en Alemania por la mala imagen que ofrece de los marineros y de las mujeres germanas, amén de un título que disgustó a Goebbels. El universo ficticio esculpido por el nazismo impedía que las películas pudiesen ser rodadas ni siquiera con un margen mínimo de libertad, lo que de todos modos no bastaba ni evitaba que más adelante obtuviesen un dictamen negativo por parte del ministro de propaganda, por culpa de detalles

que pudiesen generar una impresión negativa en los espectadores.

De hecho, Goebbels, al menos hasta 1943, se caracterizó por una preocupación obsesiva por la recepción y los datos de audiencia, lo que le condujo a investigar por numerosos medios los gustos y las reacciones del *Publikum* así como patrocinar estudios de cariz sociológico para averiguar la incidencia real del mensaje nazi. Se distribuyeron cuestionarios para conocer sus preferencias (donde predominaban el gusto por actores más o menos ajenos a la política como Hans Albers y por géneros como la comedia romántica) o se colocó a agentes de la SD para realizar informes acerca de los efectos espontáneos y sobre todo las expresiones de desagrado o disentimiento que los filmes causaban en el espectador (véase Hake 2001). La consecuencia, claro está, era la tentativa de superar los obstáculos o las resistencias que se descubrían y de ajustarse lo máximo posible a los deseos de la población, con lo que esta detentaba un poder relativo del que no era consciente. Había en verdad una retroalimentación soterrada que, pese a que no deba ser exagerada, basta para cuestionar la clásica idea de un poder unilateral o la tesis, ya por lo general descartada, que plantea la posibilidad de un lavado de cerebro.

En otras palabras, el poder totalitario no fue tan absoluto como quería aparentar, esto también era una ilusión de su propaganda, y no se pudo permitir el lujo de desoír la opinión de sus súbditos. O por decirlo con términos arendtianos: no se consiguió que los hombres fueran superfluos del todo. Los esfuerzos de manipulación quedaban limitados habida cuenta de que se realizaban a partir de la información que los propios espectadores proveían, de modo que por lo que respecta al cine no se debería hablar ni mucho menos de un poder omnímodo y total, dado que las obras excesivamente impregnadas de ideología o que trataran asuntos molestos, como lo era la cuestión judía incluso



para muchos miembros del partido (Kershaw 2003, pp. 319-321), podían sufrir el castigo de no ser vistas por el público alemán. Al parecer, ni siquiera una película modelo como *El triunfo de la voluntad* habría sido vista por muchos miembros de la SS o de la SA (Hake 2001, p. 76).

La *Kristallnacht* de 1938 había horrorizado al mundo y el gobierno nazi se dio cuenta de que este hecho también fue percibido como un vergonzoso acto de barbarie por parte de muchos alemanes, lo que influyó en que se continuara con una política de comunicación en la que la cuestión judía ocupara un lugar secundario, por no decir minúsculo. Se consideró que la población no estaba preparada para aceptar el Holocausto y más adelante, en octubre de 1943, Heinrich Himmler pronunció los conocidos discursos de Posen, donde deploró su falta de compromiso y de auténtico antisemitismo como falta de madurez política, por lo que afirmó que la Solución Final, que describía como una página de gloria, permanecería por desgracia como una página que nunca sería escrita de la historia alemana. Ese mismo año, empero, cuando la guerra ya estaba perdida, se rodó el falso documental *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (el Führer regala a los judíos una ciudad) como respuesta hipócrita a las acusaciones de genocidio con el propósito de relatar las virtudes del reasentamiento de judíos en el campo de *Theresienstadt*.

El Tercer Reich no dejó de estar preocupado por evitar destilar una imagen demasiado antisemita y eso contribuyó a la hora de disfrazar sus objetivos y no convertir el séptimo arte en una plataforma ideologizada en exceso, lo que por otro lado hubiera roto el sentido de lo que para los alemanes significaba la experiencia de ir al cine, sobre todo al final de la guerra: un momento de esparcimiento, evasión o desconexión. Si bien hay que recordar de todos modos que en Alemania se practicaba una política de puertas cerradas que no dejaba

entrar a las personas en la sala una vez que la emisión hubiera comenzado, de modo que todo espectador que quisiera entrar en el cine ya recibía una buena dosis de adoctrinamiento en los noticiarios que acompañaban a las películas que se exponían (Hake 2001, p. 74), los cuales por cierto no dieron cuenta de hechos como la promulgación de la leyes de Núremberg de 1935 o la legislación antisemita de 1938 (Bankier 2005, p. 18).

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. No obstante, el ilusionismo de Goebbels no fue ni mucho menos omnipotente y, al contrario que el régimen de Stalin, las películas nazis, por ejemplo, no quisieron o no se atrevieron a incorporar a Hitler como un personaje más, prefiriendo recurrir en cambio a admiradas figuras del pasado, como Bismarck o Federico II el Grande. En muchas ocasiones, sobre todo al final de la guerra, se consideró más oportuno hacer películas donde el rol de la ideología estuviese más diluido o escondido y pudiera pasar así inadvertido para llegar más sutilmente a un pueblo hastiado de la guerra —y de la propaganda. En este proceso el judío fue confinado de nuevo a un *ghetto* no solamente físico sino mucho más amplio, una exclusión o marginación simbólica que pasaba por su habitual ninguneo en el cine en el mismo momento en que al nivel de los hechos se llevaba a cabo la *Endlösung*. Su desaparición cinematográfica no tenía por qué presagiar su desaparición física, aunque quizá con toda lógica coincidió con ella.

Resignificando el título exculpatorio que Veit Harlan dio a sus memorias, *El cine según Goebbels*, se podría argüir que fue este director alemán quien llevó a cabo el cine de Goebbels, el más cercano al que este tenía en su mente en tanto que arquitecto de la cinematografía germánica. Al menos hasta 1940, puesto que en cierto modo la misma película quedó rápidamente obsoleta y superada por los



hechos, habida cuenta de que el mensaje que transmitía ya no se correspondía a los proyectos realizados en secreto por los jefes nazis, unos proyectos que como es natural no se podían publicitar, y eso bien pudo ser una causa adicional e importante para que no se produjeran más películas semejantes. *Jud Süß*, por muy antisemita que sea o nos parezca hoy en día, ya no servía para justificar una calamitosa realidad que había sobrepasado la peor de las ficciones.

Bibliografía

- ALY, G. (2006), *La utopía nazi: cómo Hitler compró a los alemanes*, Barcelona, Crítica.
- ARENDETT, H. (2005), *Ensayos de comprensión, 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Madrid, Caparrós.
- ARENDETT, H. (2011), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza.
- BAJOHR, F. (2006), *Der Holocaust als offenes Geheimnis: die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*, München, Beck.
- BANKIER, D. (2005), «Mostrando la Solución Final a los alemanes». En BANKIER, D. y GUTMAN, I. *La Europa nazi y la Solución Final*, Madrid, Losada, pp. 13-46.
- BROSZAT, M. y FRÖHLICH, E. (1987), *Alltag und Widerstand. Bayern im Nationalsozialismus*, München, Piper.
- ESPAÑA, R. de (2002), *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel.
- FEUCHTWANGER, L. (1990), *El judío Süß*, Barcelona, Edhasa.
- FORTI, S. (2008), *El totalitarismo: trayectoria de una idea límite*, Barcelona, Herder.
- FRIEDLÄNDER, S. (2004), *¿Por qué el holocausto?: historia de una psicosis colectiva*, Barcelona, Gedisa.
- GELLATELY, R. (2002), *No solo Hitler: la Alemania nazi entre la coacción y el consenso*, Barcelona, Crítica.
- GELLATELY, R. (2004), *La Gestapo y la sociedad alemana: la política racial nazi (1933-1945)*, Barcelona, Paidós.
- GOLDHAGEN, D. (1998), *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el*

Edgar Straehle

Holocausto, Madrid, Taurus.

GUBERN, R. (2004), *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama.

HAKE, S. (2001), *Popular cinema of the Third Reich*, Austin, University of Texas Press.

HARLAN, V. (1974), *Souvenirs ou le cinema allemand selon Goebbels*, Paris, France-Empire.

HITLER, A. (2002), *Mi lucha*, Madrid, Librería el Galeón.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (2005), *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Trotta.

HULL, D. S. (1973), *Film in the Third Reich: art and propaganda in nazi Germany*, New York, Simon and Schuster.

JOHNSON, E. (2002), *El terror nazi: la Gestapo, los judíos y el pueblo alemán*, Barcelona, Paidós.

KERSHAW, I. (1999), *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria, 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press.

KERSHAW, I. (2003), *El mito de Hitler: imagen y realidad en el Tercer Reich*, Barcelona, Paidós.

KLEMPERER, V. (2005), *LTI: La lengua del tercer Reich: apuntes de un filólogo*, Barcelona, Círculo de Lectores.

KOEHN, B. (2005), *La Resistencia alemana contra Hitler 1933-1945*, Madrid, Alianza.

KOONZ, C. (2005), *La conciencia nazi: la formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona, Paidós.

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

O'BRIEN, M. E. (2004), *Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich*, Rochester NY, Camden House.

RENTSCHLER, E. (1996), *The ministry of illusion: nazi cinema and its afterlife*, Cambridge, Harvard University Press.

SINGER, C. (2003), *Le juif Süss et la propagande nazie*, Paris, Les Belles Lettres.

TEGEL, S. (1996), *Jew Süss = Jud Süss*, Trowbridge, Flicks Books.

TEGEL, S. (2007), *Nazis and the cinema*, London New York, Hambledon Continuum.

TEGEL, S. (2011), *Jew Süss: Life, Legend, Fiction, Film*, London New York, Continuum.



WELCH, D. (1993), *The Third Reich: politics and propaganda*, London, Routledge.

WELCH, D. (2001), *Propaganda and the german cinema*. London New York, I.B. Tauris.

Filmografía

BORSODY, E. von (1940), *Wunschkonzert*, Alemania, UFA.

HANSEN, R. (1942), *El gran amor (Die große Liebe)*, Alemania, UFA.

HARLAN, V. (1937), *El soberano (Der Herrscher)*, Alemania, Tobis.

HARLAN, V. (1940), *El judío Süß (Jud Süß)*, Alemania, Terra.

HARLAN, V. (1945), *Kolberg*, Alemania, UFA.

HIPPLER, F. (1940), *El judío eterno (Der ewige Jude)*, Alemania, Deutsche Film Gesellschaft.

KÄUTNER, H. (1944), *Grosse Freiheit Nr. 7*, Alemania, Terra.

LIEBENEINER, W. (1941), *Ich klage an*, Alemania, UFA.

RIEFENSTAHL, L. (1935), *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)*, Alemania, Reichsparteitagsfilm.

RITTER, K. (1942), *GPU*, Alemania, UFA.

SELPIN, H. (1943), *Titanic*, Alemania, Tobis.

STEINHOFF, H. (1941), *Ohm Krüger*, Alemania, Tobis.

UCICKY, G. (1941), *Heimkehr*, Alemania, Wien-Film.

WASCHNECK, E. (1940), *Los Rothschild (die Rothschilds)*, Alemania, UF.