



BERLIN 79

Los nazis cantan, las tropas se levantan^{II}

"Es necesario que todo lo que se imprima, desde el alfabeto donde aprenden a leer los niños hasta el último diario, que todo teatro o todo cine, que todo cartel o todo espacio libre, se ponga al servicio de esta única y gran misión: hacer salir de su adocenamiento a los espíritus vitales de nuestra nación y cambiar la pusilánime invocación que hoy lanzan al cielo ('Señor, haznos libres') por esta ardiente plegaria: 'SEÑOR, BENDICE NUESTRO COMBATE'".

DIEGO GALAN

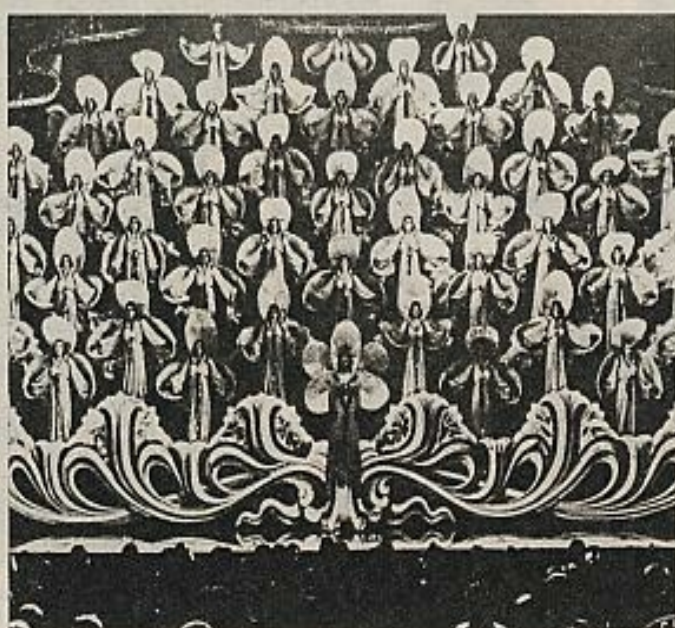
A Si escribía Hitler en su famoso "Mein Kampf". Y así se respetó en todas y cada una de las manifestaciones artísticas del Tercer Reich. Nada se escapaba al control, nada se desprendía de la "misión" encomendada. Lo más aparentemente trivial contenía en su esencia los elementos básicos que respondieran a los exigidos por el Führer. El cine, naturalmente, era especialmente vigilado y orientado: no en vano Goebbels opinaba que era "uno de los medios más modernos para hacer reaccionar a las masas". Se cambiaron, por lo tanto, las estructuras de producción —reduciendo a la UFA y la TOBIS todas las filmaciones—, se instituyeron sistemas de proyección y se estipuló un rigidísimo control de lo que podía rodarse y de lo que más tarde podía proyectarse en público. (Curiosamente, el lector español no se sorprendería mucho de los mecanismos legales inventados por Goebbels; ha padecido algunos muy similares durante el franquismo, y aun hoy no está muy seguro de haberlos superado. En términos incluso más generales, la similitud entre el cine nazi y el realizado en España durante las primeras décadas de la posguerra, es asombrosa. O no asombra nada, que es casi lo mismo.)

En el Festival de Berlín se ha organizado un ciclo retrospectivo del cine musical del Tercer Reich. Se pretendía ofrecer una información

de lo que consiste un cine dirigido y orientado por las autoridades con fines de propaganda política. Así, al menos, especificaba un rótulo colocado al principio de cada una de las películas proyectadas. No bastaba, sin embargo, con eso. La nostalgia tiene recovecos despolitizados; eran muchos los espectadores ancianos que reencontraban en aquellas películas parte fundamental de su juventud, con independencia de las ideas políticas que en ésta mantuviera.

Los nazis realizaron muchas películas musicales. No son quizá las más famosas a la hora de hacer un balance de su producción, puesto que parece más sencillo encontrar las bases de su ideología cinematográfica en las películas directamente políticas o propagandísticas, como pueden ser, por ejemplo, las "históricas". Sin embargo, el cine musical encierra todos los elementos de aquella propaganda aunque disueltos en el divertimento. Goebbels, en este sentido, era bastante lúcido y proponía que las películas no tuviesen una lectura tan inmediata: "La propaganda deja de ser eficaz cuando se detecta su presencia".

En historias banales generalmente interpretadas por una cantante o bailarina, en amores dificultosos pero resueltos siempre con el éxito y la boda, se introducían sorprendentes números musicales muy cercanos en su estética a los que el cine norteamericano había lanzado en

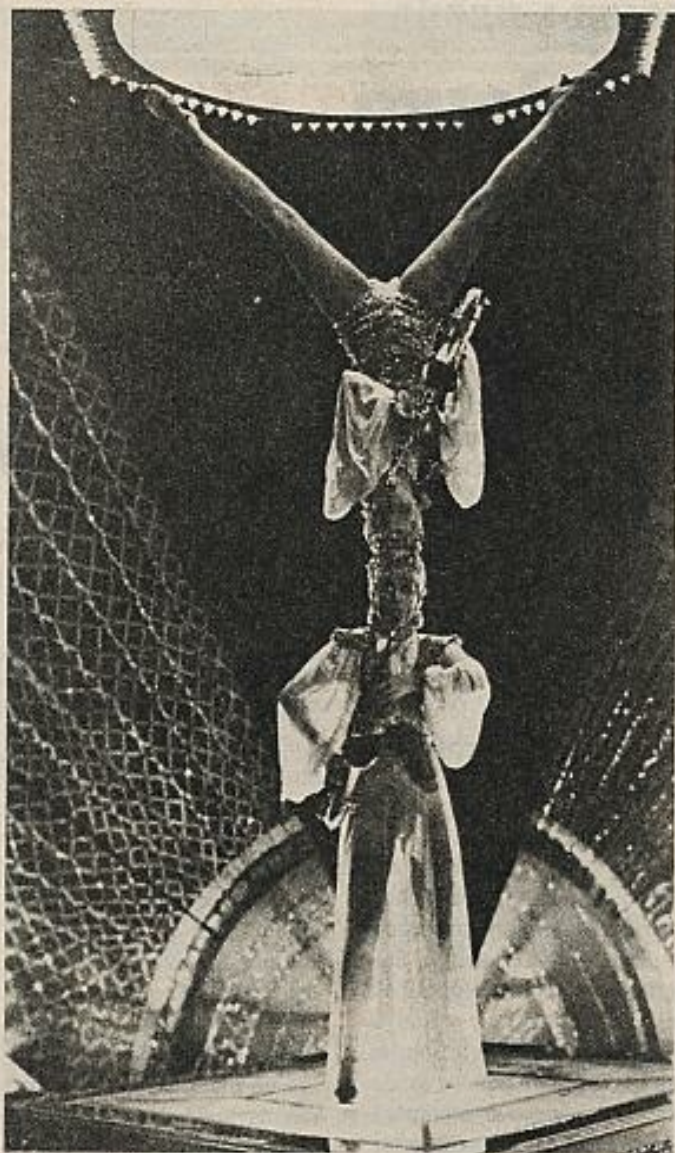


El musical nazi pretende emular la coreografía de Busby Berkeley, pero adquiere características muy "nacionales".

los años de la depresión económica o en los siguientes del "New Deal" rooseveltiano: grandiosidad del decorado, multitud de bailarinas dispuestas en coreografías de gran brillantez y una notable imaginación en su planificación. Busby Berkeley, sin duda, será el coreógrafo y director que pasará a la historia del cine musical norteamericano como el más enloquecido y característico; el resto era un cine de figuras —Fred Astaire y Ginger Rogers, por ejemplo—, de condiciones muy distintas, aunque igualmente geniales.

Es en la línea de Berkeley donde los nazis quieren encontrar su musical propio. Nada más lejano, sin embar-

go, a la realidad. Independientemente de sus cualidades propias —en tanto cine de género—, los cineastas alemanes tienen unas condiciones distintas y la alegría natural del cine americano (basada históricamente en su tradición) se hace hiel en las películas nazis: las bailarinas son pesadas, duras, rígidas, y los bailarines prácticamente no existen. La "gracia" de las películas hay que encontrarla antes en las situaciones dramáticas que en los números propiamente musicales. Por otra parte, suele haber un desprendimiento notable entre la música y la historia que se cuenta. Mientras en el cine americano la canción surge de forma más o menos



Marika Rokk era capaz de cualquier numerito. Era la estrella "para todo".

espontánea, pero en cualquier caso impregnado el ritmo general de la película musical, en los films alemanes hay partes bien separadas entre la anécdota y la música. Como si se tratara de películas diferentes unidas a última hora de cualquier forma. Hay excepciones, naturalmente. Concretamente, la película "Es leuchten die Stern" ("Lluvia de estrellas"), que daba pie al nombre genérico del ciclo del festival berlinés, donde un mosaico de numerosos intérpretes, enlazados torpemente por un hilo argumental menor, construían la película.

Lo normal, sin embargo, es la presencia de protagonistas. Son indispensables en

la identificación del espectador con la película y convierten a quien los interpreta en estrella. Es a través de ésta como pueden comunicarse mejor los valores morales pretendidos. La estrella adquiere un carácter carismático, reafirma el nacionalismo y se convierte en portavoz indiscutible. Por otra parte, si la competencia claramente asimilada por el cine nazi eran las películas norteamericanas, es obvio que se pretendiera comparar la figura de, por ejemplo, Ginger Rogers o Eleanor Powell con cualquiera de las alemanas. Estas también bailaban claqué, también se vestían de forma que los vuelos de los trajes favorecieran los movi-

mientos de las coreografías, también querían ser pizpiretas y asombrosas. Lo conseguían, pero por líneas bien distintas. El cine musical nazi nace forzado por esa pretensión competitiva y los resultados no pueden dejar de asombrar. Marika Rokk, Zarah Leander y La Jana —las tres mujeres máximas del género— tratan, cada una desde su muy distinta personalidad, de hacer olvidar la existencia del cine americano o encauzar el gusto del público por la defensa de la idiosincrasia alemana o de sus intereses coyunturales. En este sentido, el ciclo revisado en el Festival de Berlín podía tener una curiosidad especial para los españoles. En una época histórica en la que España simpatizaba con el Eje, extraña era la película alemana que no contuviera un número "español", al menos en la versión que los nazis podían tener de España; de una botella de "Vinos Tarragona" podía aparecer una pareja disfrazada con "motivos" españoles y plantearse un claqué totalmente alejado del folklore español. Pero era un homenaje. Como la figura de Carmen, varias veces repetida en sus películas.

Estos "homenajes" se hacían extensibles a todos los países que el Tercer Reich podía considerar amigos. Hay, por lo tanto, en la revisión de estas películas, un preciso material sociológico. Marika Rokk y La Jana eran las encargadas de estos menesteres, mientras Zarah Leander —más dramática, más seria— servía de vínculo con historias más locales reivindicadoras del valor de los soldados alemanes en la guerra. Zarah Leander abandonaría Alemania en los primeros años cuarenta y sólo al cabo del tiempo reapareció en oscuros cabarets interpretando la canción "Tengo un extraño pasado". Estaba arrepentida.

Marika Rokk, no. Más vital y "juvenil", se la podía ver "volar" (literalmente, volar) en algunas películas, disfrazarse de Cupido o, en otras,

como queda dicho, de "española": era la estrella "para todo". Su ordinarietà, su gordura y su talento mal aprovechado, la convierten hoy en la más representativa del género. Su aparente inocencia (siempre su papel es el de una muchachita graciosa que se encuentra en enredos complicadísimos) carece totalmente de inocencia. Cualquiera de las películas de Marika Rokk pueden hacer nos ver qué pretendían los censores alemanes con el cine: el divertimento al servicio de un apoyo a la causa. Hábilmente, sutilmente, se va dando pie al desarrollo de teorías alienadoras, cuando no es la propia estética de los números musicales los que convierten esa ideología en estampas imborrables. De alguna manera, el apoyo que gozó el cine folklórico en España tiene las mismas motivaciones. A través de él podía el espectador sentirse más seguro y protegido. La "gracia" de las estrellas o la brillantez de la puesta en escena demostraban que nuestro cine era mejor que cualquier otro. Hay una estrecha relación entre ese cine español y el cine nazi. Recordemos que entre 1936 y 1939 las películas folklóricas españolas se rodaban en Berlín; eran los actores alemanes quienes componían los coros de andaluces ("Carmen la de Triana", de Florian Rey, y "Suspiros de España", de Benito Perojo, por ejemplo). Los alemanes defendían este género como algo propio. Es lógico pensar que las pesadas y pretenciosas películas "históricas" aburrieran incluso a los espectadores más fanáticos. El musical, en cambio, en su aparente inocencia, era más eficaz. El cine español aprendió de ahí, y no hay que descartar la posibilidad de que el juego se repita. De alguna forma, no ha desaparecido del todo. Las comedietas que hemos sufrido hasta hace bien poco, pretendían lo mismo. Una revisión del cine nazi ahora nos permitiría entender mejor nuestra propia historia. ■