

EL IMPERIO NO CONTRAATACA. PROPAGANDA Y DIBUJO ANIMADO EN ALEMANIA (1939-1945)

THE EMPIRE DOESN'T STRIKE BACK. PROPAGANDA AND CARTOON IN GERMANY (1939-1945)

RESUMEN

A diferencia de lo sucedido en el escenario bélico, donde desató las hostilidades y mantuvo la iniciativa en varios frentes a la vez, el régimen nacionalsocialista apenas si pudo equipararse a los países aliados en el uso político de la animación a pesar de conceder a la propaganda una importancia excepcional. A la vista de este fracaso, el artículo indaga su marco causal y se adentra para ello en un campo de fuerzas donde instituciones rivalizan con empresas y figuras de talento con oportunistas en la gestación de filmes de tono y calidad muy desigual que rápidamente cayeron en el olvido pero que, dado su valor documental, conviene tomar en cuenta en el marco general de la historia de la animación.

ABSTRACT

In contrast to the war scene, where it unleashed hostilities and maintained the initiative on several fronts at the same time, the National Socialist regime was hardly able to match the Allied countries in the political use of animation, despite the exceptional importance it attached to propaganda. In view of this failure, the article explores the causal framework and delves into a field of forces where institutions compete with companies and talented figures with opportunists in the development of films of very uneven tone and quality that quickly fell into oblivion but which, given their documentary value, should be taken into account in the general framework of the history of animation.



JOSÉ MARÍA DE LUELMO JAREÑO

Universitat Politècnica de València

Profesor Titular en la Universitat Politècnica de València. Es doctor en Bellas Artes y prepara actualmente su doctorado en Filosofía por la Universitat de València. Ha participado en numerosos congresos y proyectos de investigación y realizado estancias de investigación en Alemania e Israel. Los resultados de sus investigaciones han aparecido en revistas científicas de España, México, Chile, Colombia y Brasil, revistas culturales como *Archipiélago*, *Lápiz*, *Pasajes* y *Lars*, y diversas obras colectivas. De forma paralela desarrolla una labor artística que ha fructificado en una veintena de muestras individuales y más de un centenar de carácter colectivo.

PALABRAS CLAVE:

Dibujo animado, animación, propaganda, Alemania, Nazismo, Segunda Guerra Mundial

KEY WORDS:

Cartoon, animation, propaganda, Germany, Nazism, World War Two

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2024.19747>

Introducción

Aun siendo cierto que el nexo entre el cine animado y la propaganda en la Segunda Guerra Mundial viene siendo objeto de un marcado interés desde hace tiempo, también lo es que esa atención se ha focalizado en la producción aliada —estadounidense, ante todo (Shull y Wilt 2004; Kaplan y Blackley 2004; Alonge, 2000)— y ha tendido a descuidar la de su oponente europeo, el régimen nacionalsocialista, quizá a causa de su menor disponibilidad y de la escasa literatura especializada (Giesen, 2020; Giesen y Storm, 2012; Laqua, 1992). Más sobria y elusiva, e inferior —salvo tardías excepciones— en términos cualitativos, la animación alemana de corte propagandístico persiguió una identidad propia sin descuidar el modelo

hollywoodiense y sumida en esa búsqueda y en las fricciones internas quedó tan al margen del *esfuerzo de guerra* como para generar dudas —vista desde hoy— sobre su auténtica razón de ser en tiempos de movilización general. Con propósito clarificador, pero, por limitaciones de espacio, sin afán de exhaustividad, el artículo se sirve de filmes originales y fuentes de todo tipo para desgranar las peculiaridades de la producción alemana de dibujos animados durante este periodo, analizar algunos de sus frutos más significativos con un enfoque específico y comparado, e intentar establecer, en último término, los motivos que podrían hallarse tras esa aparente inoperancia.

01

Panorama general y antecedentes

“¡Le regalo al *Führer* 12 películas de Mickey Mouse por Navidad! Se alegra muchísimo. Este tesoro le hace completamente feliz”, anota en su diario privado Joseph Goebbels el 23 de diciembre de 1937 (1987a: 378).¹ Aunque ese día despachan multitud de asuntos en la sede de la cancillería —la iglesia alemana, el fallecimiento del viejo camarada golpista Ludendorff, los fundamentos del nacionalsocialismo—, Goebbels valora especialmente el episodio porque reflejaría de forma simultánea su propia *generosidad* y la *sensibilidad* de su líder, tan devoto del ratoncito estadounidense² como el as de la Legión Cóndor Adolf Galland, que en esos momentos combate en la Guerra Civil

Española a los mandos de un Heinkel 51 personalizado con la imagen de Mickey Mouse —un Mickey provisto de paracaídas, pistola, hacha y cigarro, dicho sea de paso.

Nadie ignora que Hitler “veía películas de aventuras, *thrillers*, dramas, películas históricas, musicales, películas de revista, comedias, películas románticas, *westerns*, dibujos animados... de todo” (Niven, 2018: 9), y siendo así es probable que estuviese al corriente del estreno en EE. UU., justamente el día anterior, de la superproducción animada *Blancanieves y los siete enanitos*. Largamente esperada en Alemania, donde el vínculo del film con un cuento de los hermanos Grimm había



Fig. 1. Cabecera de los films de la Deutsche Zeichenfilm GmbH.

creado una expectación inusitada, la tortuosa peripecia de su comercialización en el país —desde la feroz disputa entre distribuidoras al veto de la liga antinazi estadounidense, pasando por la mediación comercial del boxeador Max Schmelling o el *viaje diplomático* a Hollywood de Leni Riefenstahl— obliga a demorar su estreno hasta enero de 1940, es decir, una vez iniciado el conflicto bélico.³ Días después, el 12 de febrero, Goebbels está al fin en disposición de anotar en su diario:

Vemos la película americana de Disney *Blancanieves*, una gran creación artística. Un cuento de hadas para adultos, bien pensado hasta el último detalle y

realizado con gran amor por las personas y la naturaleza. Una delicia artística (Goebbels, 1987b: 90).

Casi año y medio más tarde, el 8 de junio de 1941, con media Europa bajo dominio alemán y en vísperas de invadir la Unión Soviética, su pasión ha tomado sin embargo un cariz codicioso:

Película de animación en color *Gulliver*.⁴ Una producción americana. Muy buena, muy divertida, muy hábil. Tengo que conseguir algo así también aquí, y también me ocuparé de este asunto a pesar de la guerra. Las personas que pueden hacerlo también están disponibles en nuestro país. Sólo hay que encontrarlas (Goebbels, 1987b: 741).

Sus deseos son órdenes, literalmente: apenas dos meses después, el 8 de agosto de 1941, la productora oficial Deutsche Zeichenfilm GmbH (Fig. 1), destinada a la realización de filmes de dibujos animados del gusto oficial, va a obtener el presupuesto y la certificación necesarios para entrar en funcionamiento.⁵

Cuando en fecha tan avanzada Goebbels reconoce la necesidad de sistematizar la producción y alcanzar un estándar de calidad acorde a las capacidades del sector, es legítimo preguntarse qué factores habían podido impedirlo hasta ese momento.⁶

De entrada es importante subrayar que a diferencia de EE.UU., donde existía desde comienzos de los años 30 una vigorosa industria dotada de un fuerte afán innovador y exportador, la animación alemana del periodo estaba en manos de estudios artesanales y de formato a menudo familiar —Doering, Tolirag, Boehner, Stordel, o Ewald, entre ellos— cuya orientación técnica y estilística tendía a desatender los logros más significativos de la producción alemana de la década precedente, es decir, tanto el sinfonismo experimental de los Richter, Fischinger, Ruttmann y Egge-ling⁷ como el lirismo orientalizante de una Lotte Reiniger (Schoemann, 2003). Con

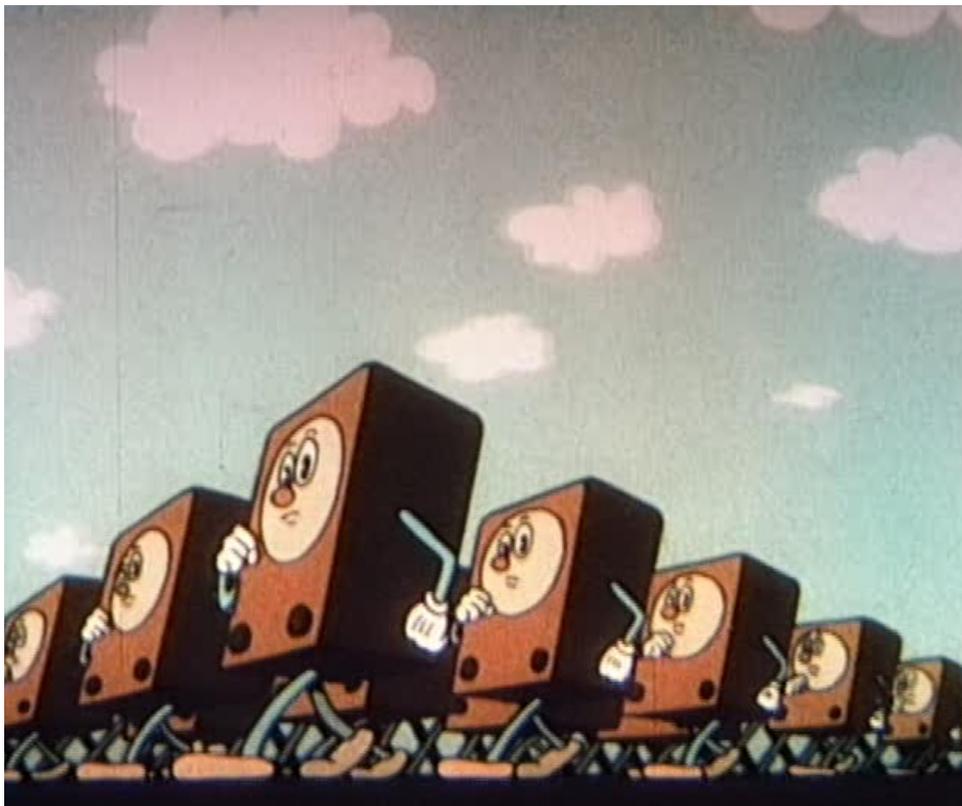


Fig. 2. *Die Schlacht um Miggershausen* (Georg Woeiz, 1937).

todo, que esa funcionalidad neta constituía un excelente punto de partida para satisfacer las necesidades propagandísticas del régimen lo evidencian filmes como *Die Schlacht um Miggershausen* (*La batalla de Miggershausen*, Georg Woelz, 1937, 12'30''), protagonizada por una escuadra de *Volksempfänger* —los célebres receptores de radio patrocinados por el régimen, aquí convenientemente dotados de rasgos a lo Mickey Mouse y dinamismo *rubber hose* (Fig. 2)— que toma el control de una desangelada comunidad rural con el fin de restablecer la autoestima y los niveles productivos y configura así una parábola del supuesto poder transformador del mensaje nacionalsocialista.⁸

Die Schlacht um Miggershausen viene a mostrar de forma un tanto pueril cómo un discurso “pobre de solemnidad [...] pasó de lenguaje de grupo a lenguaje de pueblo, es decir, se apoderó de todos los ámbitos públicos y privados” (Klemperer, 2001 [1946]: 37) y galvanizó la llamada *Volks-gemeinschaft* o comunidad popular. De hecho, de una u otra forma la apelación a esa forma de unidad nacional reaparece en numerosos films animados de la época y de todos ellos *Der Störenfried* (*El perturbador*, Hans Held, 1940, 12') merece una atención especial. Producido por Bavaria Filmkunst y dirigido por un miembro de primera hora del NSDAP y de las SA, el controvertido Hans Held, *Der Störenfried* se presenta como una fábula al uso, en la línea de Esopo, La Fontaine o Grimm, donde la adjudicación de roles y la incompatibilidad entre ciertos animales prefigura un conflicto que el título inicial, *Einigkeit macht stark* (*La unidad hace la fuerza*), resolvía ya de antemano y por ello tuvo que ser modificado.

Con cambio de título o sin él, lo cierto es que el rol protagónico del film —el papel de *perturbador* o *alborotador*— recae a las primeras de cambio en un animal clásico en el simbolismo del mal mundano,

el zorro. No es este sin embargo un zorro cualquiera, uno de tantos, porque su codicia, su carácter taimado y un pelaje rojizo que remite al Judas de la tradición cristiana (Herf, 2008: 322) vienen a encarnar a la perfección, desde la perspectiva nacionalsocialista, al judío que *perturba los valores* de la comunidad —un tópico que en su momento había ya motivado, por ejemplo, la secuencia animada de Bernhardt Huth para el film *Kaufmann, nicht Händler* (*Merceder, no comerciante*, Ernst Kochel, 1936, 23'). De igual forma, si en el fabulario clásico las *malas artes* del zorro se hacen patentes en el robo de uvas o quesos, aquí van a llevarle al secuestro de un cándido gazapo —una especie de *Osterhasen* o conejo de Pascua alemán ataviado con *Lederhose*— en lo que es una alusión a la vieja creencia centroeuropea que fijaba el robo de criaturas como un delito típicamente judío.

El reparto de secundarios incorpora asimismo licencias interesadas: de entre los animales que pueblan el bosque es la urraca, tradicional competidora con el zorro en el simbolismo del latrocinio, quien asume la responsabilidad de alertar del suceso a los demás, al tiempo que la lechuza renuncia a su inteligencia natural y recurre a la quiromancia para pronosticar que “cuando todos estén de acuerdo, triunfarán contra el zorro”. Al hilo de este mensaje oracular se desencadenará una violencia colectiva literalmente *salvaje* y tan previsible que hasta Adorno y Horkheimer, en su célebre *Dialéctica de la Ilustración*, parecieran aludir al film cuando desentrañan los tópicos de la producción animada del momento:

Ya en las primeras secuencias del dibujo animado se anuncia un motivo de la acción para que, en el curso de esta, se pueda ejercitar sobre él la destrucción: en medio del vocerío del público el protagonista es zarandeado como un harapo. De este modo, la cantidad de diversión organizada

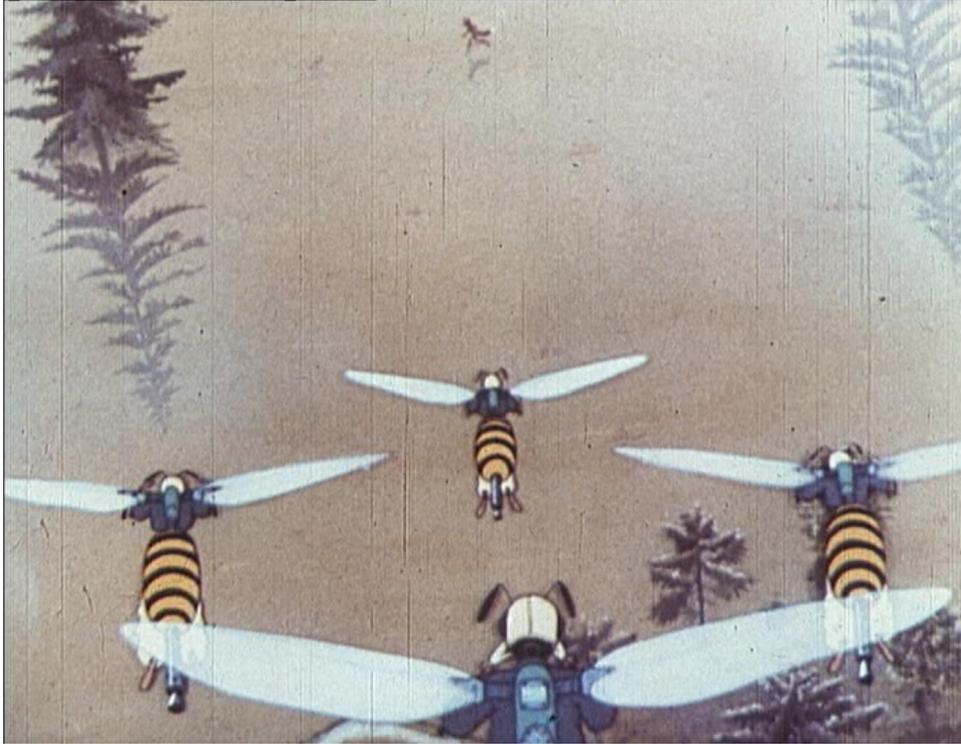


Fig. 3. *Der Störenfried* (Hans Held, 1940).

se convierte en la cantidad de crueldad organizada [...] y posterga la satisfacción hasta el día del pogrom (Adorno y Horkheimer, 1994 [1947]: 183).

Efectivamente, tanto la milicia popular como el brazo armado de la comunidad, integrado por erizos y avispas (Fig. 3), acabarán dando buena cuenta del zorro en esta propedéutica de la defensa colectiva que mereció la calificación de *Volksbildend* (formativo para el pueblo) por parte del Sonderreferat Kulturfilm (Departamento Especial de Cine Cultural), si bien, a su juicio, “el nivel artístico dejaba bastante que desear y el humor que contenía era relativamente primitivo” (cit. en Blackledge, 2021: 490).⁹

A decir verdad, mucho más tosco se nos aparece hoy el estilo gráfico, las soluciones formales y hasta el color¹⁰ de otra producción del mismo año, *Vom Baumlein, das andere Blätter hat gewohnt* (*Del arbolito que quería otras hojas*, Heinz Tischmeyer, 1940, 7'). Nueva vuelta de tuerca al asunto de la identidad nacional, con referencia incluida al pretendido papel intrusivo del judaísmo, la acción se desarrolla igualmente en el bosque pero son aquí los propios árboles quienes conducen la acción, especialmente el pequeño abeto que le da título y que, de forma significativa, es el único carente de rasgos antropomorfos. Fascinado por los cambios que el paso de las estaciones opera en sus compañeros de hoja caduca, el abeto anhela hojas



Fig. 4. *Vom Baumlein, das andere Blätter hat gewohlt* (Heinz Tischmeyer, 1940).

doradas en lugar de agujas pero tan pronto como ve concedido su deseo un judío caricaturizado al más puro estilo *Stürmer* —la infausta publicación antisemita— vendrá a alterar su felicidad mientras una voz en off acompaña la escena: “Pero cuando llegó la noche, el judío atravesó el bosque con una gran barba y un saco, metió todo en él, se marchó a toda prisa y dejó el arbolito vacío” (Fig. 4). El abeto, obcecado, pasará por otras malas experiencias —tras reclamar hojas de cristal y hojas verdes— antes de añorar aquellas agujas despreciadas en su momento y que ahora, una vez escarmentado, le serán restituidas entre la risa general. Con el cierre del círculo narrativo se accede al fin a una doble y alambicada moraleja: si

por un lado la patria nacionalsocialista debe reconocer con orgullo su *identidad invariable* y abstraerse de la mutabilidad inherente a los demás, por el otro debe mantener sus —espinosas— *capacidades naturales* para protegerse en caso de necesidad.

Sostenía Hannah Arendt que “la propaganda totalitaria puede atentar vergonzosamente contra el sentido común sólo donde el sentido común ha perdido su validez” (Arendt, 2012 [1951]: 488) pero se diría que en este caso fue la propia propaganda, con su retórica al alcance de muy pocos, quien perdió el suyo. A efectos comparativos basta con atender al modelo adoptado en ese momento al otro lado, en

el bando aliado, donde impera un radical pragmatismo que proscribiera cualquier tipo de perifrasis o alegorías en beneficio de la pura denotación: allí Hitler no es un animal de repertorio¹¹ sino él mismo caricaturizado¹², los tanques son tanques y los aviones, aviones, y las esvásticas aparecen de forma ostensible y abrumadora por todos lados.¹³ Los guiones son ágiles, cáusticos y expeditivos y explotan el factor empático al involucrar a personajes procedentes de los tiempos de paz —Donald, Duffy o Bugs Bunny— en las turbulencias de una guerra donde ellos y su público han de tomar partido sin titubeos. La diferencia de enfoque en el esfuerzo gráfico-bélico se refleja asimismo en los datos: sin contar siquiera la producción específicamente destinada

a la instrucción militar¹⁴, en 1942 el 65% de la producción animada de EEUU hace referencia a la guerra (Roffat, 2005: 270); ese mismo año, en Alemania, la proporción no excede el 25% y bajará al 8% al año siguiente (Wegenach, 2012: 5), cuando los reveses bélicos impongan un cambio en la política oficial. Así las cosas, y aun siendo cierto que “más o menos todos los films nazis eran films de propaganda, incluyendo los films de entretenimiento que parecían estar lejos de la política” (Kracauer, 1961 [1947]: 327), la escasa sofisticación de la producción alemana del momento solo invita a calificarla de propaganda de baja intensidad. En términos de ineficacia, con todo, lo peor estaba aún por llegar.

02

La Deutsche Zeichenfilm GmbH

“La propaganda no es más que el establecimiento de relaciones recíprocas de comprensión entre un individuo y un grupo” (Bernays, 2010 [1928]: 185) y a nadie se le escapaba que la animación alemana estaba lejos de constituir la mejor correa de transmisión: de ahí la iniciativa de Goebbels y de ahí también, de paso, su intención de tomar la delantera a la industria estadounidense. La persona designada para dirigir la Deutsche Zeichenfilm GmbH, el alto funcionario del régimen Hans Neumann¹⁵, tenía ideas precisas sobre el modo y los plazos en que debía acometerse la tarea. Según recoge el informe que presenta en mayo de 1941, su plan pasaba por empezar a producir cortometrajes en 1942 con una plantilla de 50 empleados y dar el salto a la producción de largometrajes de dibujos animados en 1947, contando ya con 500, de suerte que el primero de ellos se estrenase en 1948 o

1950, dependiendo de los fondos puestos a disposición de la empresa. Para apoyar sus cálculos Neumann se basaba en el propio caso *de éxito* de Disney, que desde 1937 formaba a 200 dibujantes al año y en esos momentos preveía ampliar su estudio de 1500 a 4000 empleados. No obstante, reconocía él mismo en su informe,

si se tiene en cuenta que Disney trabajó en la película *Blancanieves* con 500 personas durante dos años, después de haber formado y ampliado este personal en la producción de cortometrajes durante 15 años, es fácil ver que aún queda mucho camino por recorrer antes de que pueda iniciarse en Alemania la producción de largometrajes de animación [...] Por supuesto, Deutsche Zeichenfilm GmbH puede saltarse muchos de los años de aprendizaje de Walt Disney si no se ve obligada a un cálculo de amortización estrecho de miras y puramente capitalista basado en



Fig. 5. *Armer Hansi* (Frank Leberecht, 1943).

plazos demasiado cortos. (cit. en Wegenast, 2011: 11-12)

Disney iba a mantenerse desde el primer momento como referencia empresarial pero también, como era de esperar, estilística. Según reconocerá el dibujante jefe, Gerhard Fieber, “en aquella época estudiábamos sobre la base de las películas de Disney la dinámica, el proceso y la técnica, de modo que tenemos que dar gracias a los estadounidenses por habernos ahorrado mucho tiempo” (en Stoll, 1999). El tiempo jugaba en contra, ciertamente, y para dar cumplimiento a los ambiciosos planes de la empresa se creó incluso una academia paralela que, a falta de docentes especialistas en el área, hubo de

recurrir al profesorado de la Reichswerbeschule (Escuela Superior del Reich) y de la Escuela Textil y de Moda de Berlín para impartir clases de dibujo técnico y figurativo, anatomía, estudios culturales y estilísticos, técnicas de movimiento y rítmica.¹⁶ Simultáneamente, se dio empleo a mujeres de toda edad, soldados desmovilizados, dibujantes *al margen de la ley*¹⁷, personas captadas en las zonas ocupadas —una práctica tristemente habitual (Spoerer, 2001)— e incluso jóvenes adolescentes. Años después, uno de ellos rememorará la prueba de acceso a la que fue sometido en marzo de 1943, cuando apenas contaba catorce años: “Me enteré del trabajo en la oficina de empleo [...] La prueba duró medio día. Aparte de mí, sólo se presentó

otra joven. Nos dieron una cafetera y una pajarera que teníamos que dibujar [...] Me rechazaron" (Laqua, 1992: 115-116).

Ahora sabemos que, en caso de haber sido admitido, el joven candidato se hubiera dedicado a dibujar una y otra vez ese último objeto porque el proyecto que ocupaba a la productora en esos momentos, *Armer Hansi* (*Pobre Hansi*, Frank Leberrecht, 1943, 16'45'') narra la peripecia de un pájaro cuya relación con su jaula es, cuando menos, ambivalente. El protagonista —en términos gráficos, una especie de Betty Boop alado— vive cómodamente entre barrotes hasta que el atractivo de la vida exterior le incita a conocerla de primera mano y emprender el vuelo.¹⁸ Las anécdotas y desgracias, carentes de interés específico pero sí acumulativo, van dando cuenta de los riesgos y desventajas de la *libertad real* hasta que surge la figura de una canaria de rubio pelo ondulado — la homofonía parcial entre *Kanarien* y *Arier* lleva a pensar que la elección del ave no es inocente— que incita a Hansi a regresar al confort de la jaula e incluso cerrarla por dentro (Fig. 5). Sobra decir que desde un ángulo retórico "la jaula no es una jaula, solo lo parece: es la morada segura y acogedora que protege de enemigos y extraños" (Schmidt, 2012: 1), de igual forma que las espinas del abeto figuraban un privilegio y no una tara. En cierto modo, quien esté dispuesto a sostener que "el hecho de que las fantasías nazis fuesen tan ambiciosas hizo más difícil su realización artística" (Föllmer, 2020: 3) hallará en *Armer Hansi* un buen argumento: a pesar de las expectativas, de la atención recibida y del ingente despliegue de medios, el film apenas si cumple en la práctica como entretenimiento *de bajo vuelo*.

Contemplada en su conjunto casi se diría que la aventura de la Deutsche Zeichenfilm GmbH fue la de una empresa centrada, ante todo, en obviar la realidad bélica. Amén de su funcionamiento

independiente, de los altos salarios y de la condición de *Unabkömmlich* (*insustituible*, y exento por tanto del llamamiento a filas) de su personal laboral, tan pronto como los bombarderos aliados comenzaron a sobrevolar Berlín la plantilla se mudó casi por completo a la localidad sureña de Dachau, donde la íntima cercanía al campo de concentración no supuso mayor inconveniente. Haciendo gala de un contrastado cinismo, el citado Gerhard Fieber reconocerá haber visto pasar largas filas de prisioneros ante el estudio si bien, según él, esto no dejaba de ser un factor coyuntural porque "se suponía que el cometido era dibujar bonitas figuritas" (Stoll, 1999).

El traslado a Dachau, unido al escaso éxito de *Armer Hansi*, brindó a las autoridades berlinesas la oportunidad de hacer balance del recorrido y los resultados de la empresa hasta la fecha. Como era de esperar, las conclusiones fueron demolidoras. En un informe fechado el 13 de julio de 1944, Heinrich Röllenbleg, jefe del Sonderreferat Kulturfilm, resolvía que la Deutsche Zeichenfilm había consumido al menos 4.200.000 RM durante los tres años que llevaba en activo y en ese tiempo y con ese presupuesto solo había logrado sacar a la luz el citado film, de 438 metros. Röllenbleg entraba a valorar las causas del colosal despilfarro pero también, de paso, las del fiasco artístico de la empresa:

En mi opinión, las condiciones de la Deutsche Zeichenfilm GmbH, los elevados costes de producción y el bajo rendimiento de la producción cinematográfica en muchos casos podrían haber tenido que ver con una disposición errónea que dio lugar a la asignación doble y triple de manuscritos, partituras musicales y dibujos de animación [...] Por lo demás, en la dirección de la empresa falta una personalidad activa, con mentalidad artística y centrada en la producción de animación. Hay pruebas de que los jefes de estudio de la Deutsche Zeichenfilm GmbH no disponen de la soberanía y las

facultades mentales necesarias para dar forma a un tema de forma independiente. En cuanto a las ideas, su creatividad es mínima. Son eficientes en su profesión, aunque en su mayoría no más que los delineantes y jefes de un estudio de producción. En su mayoría carecen de un juicio objetivo de calidad y de instinto artístico sobre cómo desarrollar un tema (cit. en Giesen y Storm, 2012: 107).

El informe es concluyente y vinculante a la vez. Un mes después, en agosto de 1944, el fracaso operativo de la Deutsche Zeichenfilm GmbH se une a las condiciones de *guerra total* y conduce de forma expeditiva a la clausura de los estudios y a la recolocación de todo su personal —201 empleadas y 96 empleados— en las fábricas de armamento.¹⁹

03

Soluciones de conveniencia y últimos intentos

A pesar del evidente retroceso en el escenario bélico, donde las derrotas se sucedían sin freno, el régimen nacionalsocialista mantenía que el suyo iba a ser el *Reich de los mil años* y persistió en su empeño de crear productos a la altura de ese ideal promoviendo dos iniciativas paralelas: la subcontratación en suelo alemán de estudios de animación en activo, por un lado, y la externalización de tareas a aquellos radicados en los territorios ocupados, por otro.

En la práctica, la primera de estas iniciativas no significó sino retomar e intensificar la estrategia que el Ministerio de Cultura y Propaganda había seguido durante los años anteriores a la creación de la Deutsche Zeichenfilm, esta es, dejar hacer *libremente* a las productoras privadas bajo el supuesto que la dependencia económica y el riesgo de censura harían que esa libertad creativa e ideológica se restringiera por sí sola. Aunque a todas luces esta vía no solo era ilusoria sino altamente contraproducente en el marco de un régimen totalitario —dado que no

aseguraba la producción de artefactos explícitamente propagandísticos o de una funcionalidad inmediata, como imponían las circunstancias—, lo cierto es que el ministerio no estimó o no quiso ver este riesgo y el dinero comenzó a fluir de nuevo a terceros.²⁰ A la luz de los resultados, de mayor solvencia formal que la producción precedente pero idéntica ineficacia propagandística, solo cabe agradecer a día de hoy la decisión.

La trilogía creada entre 1943 y 1944 por Hans Fischerkösen, realizador independiente vinculado hasta entonces a la animación comercial, es el fruto más destacable de esa política de producción delegada y supone un alarde de técnica y agudeza comparada con todo lo anterior, cuando no un velado ejemplo de *resistencia* (Moritz, 1997). En el primero de los tres films, *Verwitterte Melodie* (*Melodía desafinada*, 1943, 8'54''), un gramófono abandonado que un conjunto de animales se coordina para hacer sonar —especialmente una avispa, valiéndose de su aguijón (Fig. 6)— sirve como coartada para desplegar un

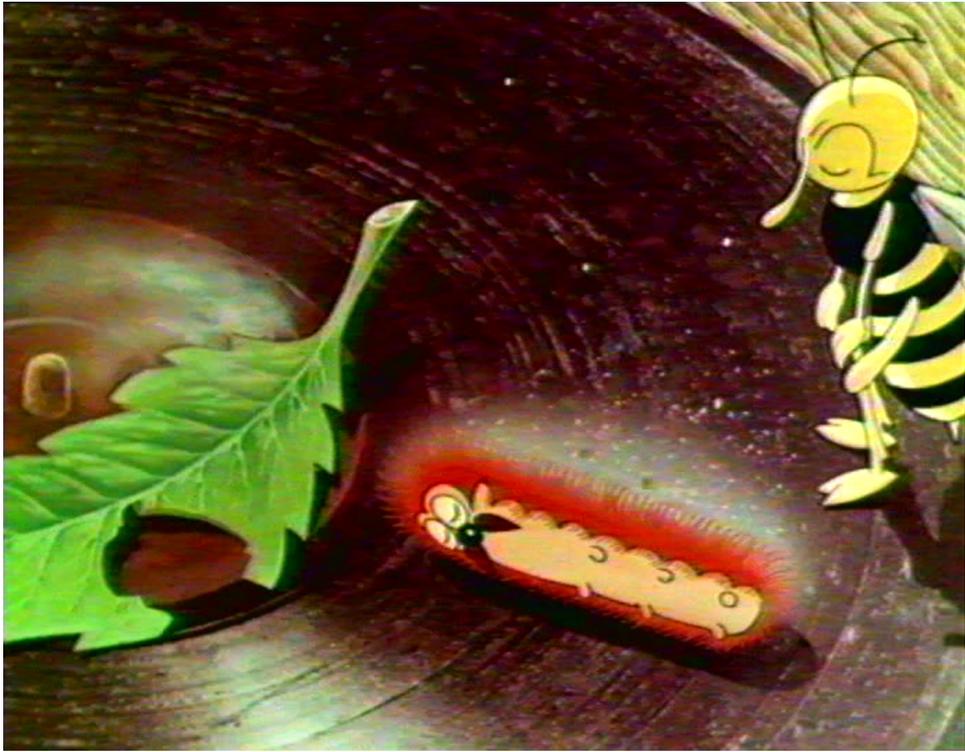


Fig. 6. *Verwitterte Melodie* (Hans Fischerkösen, 1943).

conjunto de recursos desconocidos en la producción alemana hasta la fecha: escenas compuestas por hasta doce gradientes de profundidad —fruto del trabajo con una versión propia de la cámara multiplano—, movimientos rotatorios de cámara, integración de elementos tridimensionales al *estilo Fleischer*, modulación del color, etc. El sonido se convierte en otro agente excepcional del metraje al potenciar la efectividad de los gags —el zumbido de los insectos, el crepitar de las *aguja*s, el avance del disco en sentido inverso— y servir como vehículo a un estilo musical, el jazz, que el régimen había proscrito calificándolo de *entartete Musik* o música degenerada.²¹ Bien puede decirse que *Verwitterte Melodie* emplea su candor natural para

canalizar, *mutatis mutandis*, algunos placeres prohibidos: el de escuchar armonías prohibidas, por supuesto, pero también el de compartir con una pequeña sociedad de animales el goce de vivir²² y no, como venía siendo habitual en la representación de la *Volksgemeinschaft* en la animación alemana, la fe ciega o el linchamiento del extraño.

Fischerkösen había empleado años antes la figura de un muñeco de nieve en un corto publicitario de Coca-Cola, *Die erfrischende Pause* (*La pausa refrescante*, 1939), y ahora, en respuesta al segundo encargo del ministerio, iba a recuperarla para realizar en apenas cinco meses el film *Der Schneemann* (*El hombre de nieve*, 1943, 12'), sin duda alguna

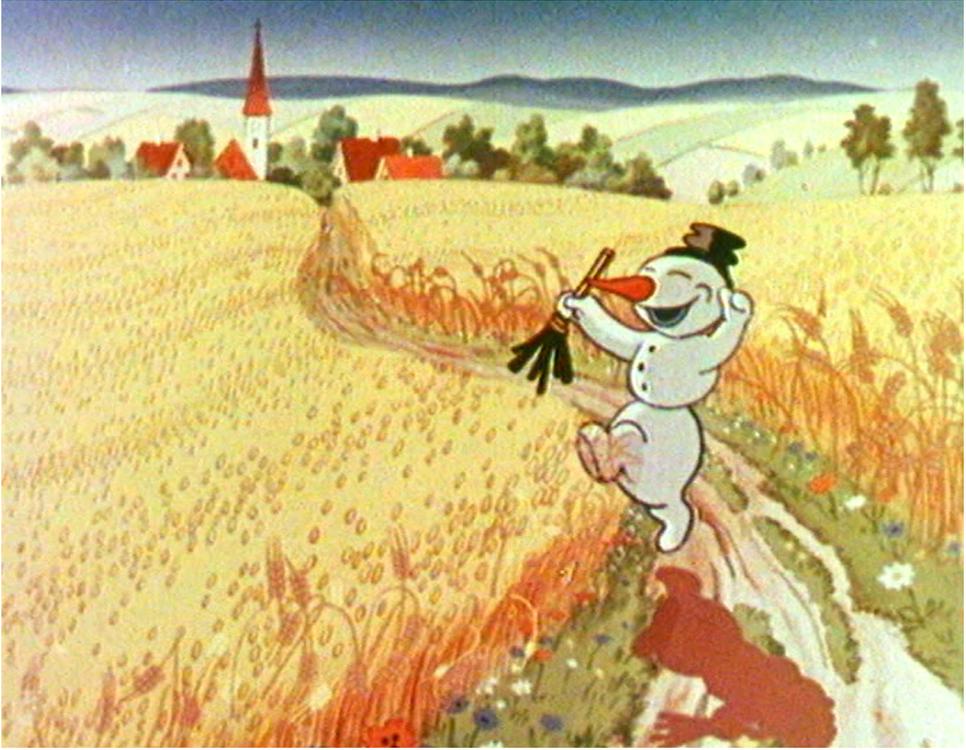


Fig. 7. *Der Schneemann* (Hans Fischerkösen, 1943).

la mejor producción alemana del periodo. En un nuevo alarde técnico que incluye figuras y maquetas específicamente creadas para ser filmadas y delineadas, Fischerkösen compone el relato de un juguetero muñeco de nieve que anhela conocer el verano y logra consumir su deseo —de nuevo el placer de lo prohibido— con las fatales consecuencias que cabe esperar. En palabras de William Moritz, el protagonista “está atrapado en un entorno determinado, Winterland” y no se resiste a “pasar unos momentos emocionantes de calor y libertad, incluso a costa de su vida” (1997: 238), de modo que su poética inmolación —“Esta es la vida de verano/ Qué hermosa eres con tu vestido de flores/ quien te ha visto no vive en vano”, canturrea mientras

se derrite al sol— constituye a la vez una escapatoria a la oscuridad invernal y una amarga celebración de la vida que actúa como contrapeso a la realidad del momento (Fig. 7). Fischerkösen aún fue capaz de sacar adelante un nuevo proyecto, *Das dumme ganslein* (*El ganso tonto*, 1944, 13’), donde los recursos pierden vistosidad y el pulso narrativo se resiente notablemente, ya sea porque Horst von Möllendorf no se encontraba en esta ocasión detrás del guion, ya porque la circunstancia bélica acabó pasándole factura al film, en el doble sentido de la expresión.

Tampoco la segunda iniciativa del plan ministerial, la relativa a la instrumentalización de los estudios profesionales

situados en los territorios ocupados, parecía aportar mayor novedad si consideramos que la externalización de tareas era ya un hábito común —el coloreado de *Der Schneemann* corrió a cargo de un estudio de La Haya, por ejemplo— y se extendía incluso a la producción de películas en su integridad, caso de la checa *Hochzeit im Korallenmeer* (*Boda en el Mar de Coral*, Jiří Brdečka, 1943, 10'20'') o de la holandesa *Van De Vos Reynaerde* (*Del zorro Reynaerde*, Egbert van Putten, 1943, 19'), hoy objeto de renovado interés entre los especialistas (Hollaar, 2017).²³ Lo realmente novedoso era la propuesta de sistematización de este modelo bajo el paraguas de un consorcio transnacional, denominado Zeichenfilm Ring (Círculo del Dibujo Animado), que aspiraba a integrar toda esa actividad mediante unos principios y una dinámica en común. Basta echar un vistazo al borrador del proyecto (Giesen y Storm, 2012: 127-132) para comprobar que planteaba una enmienda a la totalidad a la política mantenida hasta la fecha y que, tomando buena nota de sus errores, no descuidaba ningún aspecto, desde el establecimiento de un área de guionización a la creación

de una *Lehrstuhl* o cátedra del humor, pasando por el fomento de la composición musical aplicada o la investigación de materiales filmicos específicos. Sorprende, con todo, que el extenso y prolijo documento no haga mención alguna a la virtualidad política de esta alianza, al factor ideológico y, en definitiva, a la propaganda. ¿Bajaba los brazos el régimen o era esta la confirmación de que nunca albergó, en realidad, una verdadera confianza en la capacidad propagandística de las películas de dibujos animados y solo procuraba el entretenimiento? ¿Eran estas, en el mejor de los casos, “películas con una función político-propagandística latente” y no “con una función político-propagandística manifiesta”, como se ha llegado a decir del cine alemán de la época (Albrecht, 1969: 105)? Sea cual sea la respuesta, lo único cierto es que el curso de los acontecimientos, unido al conflicto de intereses entre cargos oficiales, organismos y productoras privadas, iban a frustrar el proyecto de ese Zeichenfilm Ring antes siquiera de que diera sus primeros pasos y ensayara la viabilidad de su modelo de *animación total*.

Conclusiones

Gerhard Paul es categórico cuando afirma que “en ningún momento las películas alemanas de animación pudieron competir con sus modelos estadounidenses” (2020: 255) y, sin duda, los magros resultados así lo demuestran, como demuestran también que esa insuficiencia se debió a carencias de toda índole que el estallido de la guerra y su posterior recrudecimiento no hicieron sino acusar aún más. Como en tantos otros ámbitos, también aquí el idealismo patológico del régimen condujo a una sobreestimación de sus capacidades: la Alemania de los movimientos de masas se incorporó tarde a la animación *para las masas* y cuando lo hizo se dio de bruces con la ausencia de una

infraestructura adecuada, la falta de personal cualificado —que, cuando no había huido del régimen, había sido movilizado—, la escasez de suministros, la descoordinación y corrupción internas y, por encima de todo, la inexistencia de programas ajustados a la realidad bélica. Todo ello, sin embargo, apenas si alcanza para explicar el anómalo uso propagandístico que se hizo de la animación filmica en un momento en el que los países aliados, como suele decirse, *no daban puntada sin hilo*. Que la producción alemana fuera tan débil en este aspecto constituye una auténtica incongruencia, pero, bien mirado, no podemos más que felicitarnos por que así fuera.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, 1994 [1947]. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (trad. Juan José Sánchez), Madrid: Trotta (*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Ámsterdam: Querido).
- ALBRECHT, Gerd, 1969. *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des Dritten Reiches*, Múnich: Hanser.
- ALONGE, Gaime, 2000. *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna (1914-1945)*, Bolonia : Clueb.
- ALT, Dirk, 2010. “Farbe als Waffe. Der Farbfilm als Mittel der deutschen Kriegsberichterstattung 1941-1945”, en ROTHER,
- Rainer, PROKASKY, Judith (eds.). *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, Stuttgart: text+kritik, pp. 96-105.
- ARENDR, Hannah, 2012 [1951]. *Los orígenes del totalitarismo* (trad. Guillermo Solana), Madrid: Alianza (*The origins of totalitarianism*, Nueva York: Schocken).
- BERNAYS, Edward, 2010 [1928]. *Propaganda* (trad. Albert Fuentes), Barcelona: Melusina (*Propaganda*, Nueva York: Horace Liveright).
- BLACKLEDGE, Olga, 2021. “Landscape as Lebensraum: Construction of Space in Nazi German Animation”, en *German Studies Review*, vol. 44, nº3, pp. 489-507.

- CRAS, Pierre, 2019. "Entre 'politique de bon voisinage' et films d'animation de propagande: Walt Disney s'en va-t-en guerre (1941-1948)", en *Revue française d'études américaines*, vol. 1, n° 158, pp. 111-131.
- FÖLLMER, Moritz, 2020. *Culture in the Third Reich*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- GIESEN, Rolf, 2020. *Bienenstich und Hakenkreuz. Zeichentrick aus Dachau - Die Deutsche Zeichenfilm GmbH*, Frankenthal: Mühlbeyer.
- GIESEN, Rolf, STORM, J.P., 2012. *Animation under the Swastika. A history of trick-film in Nazi Germany, 1933-1945*, Jefferson: McFarland.
- GOEBBELS, Joseph (FRÖHLICH, Elke ed.) 1987a. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil 1: Aufzeichnungen 1924-1941. Band 3: 01.01.1937-31.12.1939*, München: K. G. Saur.
- 1987b. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil 1: Aufzeichnungen 1924-1941. Band 4: 1.1.1940-8.7.1941*, München: K. G. Saur.
- GUERIN, Frances, 2011. *Through amateur eyes: Film and photography in Nazi Germany*, Mineápolis: Univ. of Minnesota Press.
- HERF, Jeffrey, 2008. *The Jewish enemy. Nazi propaganda during World War II and the Holocaust*, Cambridge Mass.: Belknap Press.
- HOLLAAR, Jorien, 2017. "Reinaert de vos als kameleon. Reinaertbewerkingen in Nederland, Vlaanderen (1940-1945) en Duitsland (1933-1945)", en JENTGES, Sabine, y otros (eds.). *Grenzüberschreitend forschen. Zusammenfassungen ausgewählter Abschlussarbeiten des Masterstudiengangs Niederlande-Deutschland-Studien*, Münster: WWU, pp. 124-140.
- KAPLAN, Martin, BLAKLEY, Johanna (eds.), 2004. *Warners' war. Politics, pop culture & propaganda in wartime Hollywood*, Los Angeles: Norman Lear Center.
- KENNEL, Herma, 2020. *Als die Comics laufen lernten. Der Trickfilmponier Wolfgang Kaskeline zwischen Werbekunst und Propaganda*, Berlín: be.bra.
- KLEMPERER, Victor, 2001 [1946]. *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo* (trad. Adan Kovacsics), Barcelona: Minúscula (*LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig: Reclam).
- KRACAUER, Siegfried, 1961 [1947]. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (trad. Héctor Grossi), Buenos Aires: Nueva Visión (*From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton: Princeton Univ. Press).
- LAQUA, Carsten, 1992. *Wie Micky unter die Nazis fiel*, Reinbek: Rowohlt.
- MOELLER, Felix, 1998. *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlín: Henschel.

- MORITZ, William, 1997. "Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkösen", en PILLING, Jayne (ed.). *A reader in Animation Studies*, Indianápolis: Indiana Univ. Press, pp. 228-240.
- NIVEN, Bill, 2018. *Hitler and film. The Führer's hidden passion*, New Haven: Yale Univ. Press.
- PAUL, Gerhard, 2020. *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des 'Dritten Reiches'*, Gotinga: Wallstein.
- ROFFAT, Sébastien, 2005. *Animation et propagande. Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris: L'Harmattan.
- 2010. *Propagandes animées: le dessin animé politique entre 1933 et 1945*, Paris: Bazaar & Co.
- SCHMIDT, Hans, 2012. "In der Mitte der Gesellschaft", en *Telepolis*, <https://www.telepolis.de/features/In-der-Mitte-der-Gesellschaft-3503426.html?seite=all> [acceso: mayo, 2023]
- SCHOEMANN, Annika, 2003. *Der deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909-2001*, Sankt Augustin: Gardez!
- SHULL, Michael S.; WILT, David E. 2004. *Doing their bit. Wartime American animated short films, 1939-1945*, Londres: McFarland & Co.
- SOLOMON, Charles, 2021. "Disney goes to War", en KOTHENSCHULTE, Daniel (ed.). *The Walt Disney film archives. The animated movies 1921-1968*, Colonia: Taschen, pp. 271-279.
- SPOERER, Mark, 2001. *Zwangsarbeit unter dem Hakenkreuz. Ausländische Zivilarbeiter, Kriegsgefangene und Häftlinge im Deutschen Reich und im besetzten Europa 1938-1945*, Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- STOLL, Ulrich, 1999. *Hitlers Traum von Mickey Maus. Zeichentrick unterm Hakenkreuz*, Alemania: WDR.
- WEGENAST, Ulrich, 2011. *Animation in der Nazizeit*, Berlin: Absolut Medien/Goethe Institut.
- WELCH, David, 1983. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- WELCH, David; WINKEL, Roel Vande, 2011. "Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45", en WELCH, David, WINKEL, Roel Vande (eds.). *Cinema and the swastika. The international expansion of Third Reich cinema*, Londres: Palgrave Macmillan, pp. 1-25.
- WILDEN, Heinz D., 1995. *Der Deutsche Disney. Der Zeichner und seine Figuren*, Alemania: WDR.

Notas

- ¹ Todas las traducciones de fuentes audiovisuales y bibliográficas en alemán, inglés y francés empleadas en la investigación e incorporadas al cuerpo del artículo son propias.
- ² Que Goebbels venía alimentando esta *adicción* y sabía de antemano con qué entusiasmo iba a ser recibido su regalo lo evidencian documentos como el *Lieferbestätigung* o albarán conservado en el Bundesarchiv alemán donde, con fecha 23 de julio de 1937, se requiere el pago a Deutsche Fox-Film A.G. de 199,94 RM (Reichmarks) por cinco copias de películas de Mickey Mouse.
- ³ Quizá a causa del gasto de más de un millón y medio de dólares en el que incurre Disney para levantar su nuevo y faraónico estudio en Burbank —gasto que pone sobre aviso al propio Bank of America (Cras, 2019: 116-7)—, el contencioso se resuelve simple y económicamente y concluye el 2 de febrero de 1940 con un giro de 70.000 RM a la compañía estadounidense.
- ⁴ *Gulliver's Travels (Los viajes de Gulliver)*, Max y Dave Fleischer, 1939).
- ⁵ Ya en 1940 Goebbels había tutelado el lanzamiento de una productora de películas de animación dependiente de Tobis Filmkunst, la *Unter der Eichen*. Dirigida por un histórico de la animación alemana, Louis Sehl, y con un panel de doce dibujantes —hombres y mujeres en idéntica proporción—, la productora invierte casi un año en la realización de un film sobre el espíritu de la montaña Rübzahl pero la pérdida del favor oficial, unida a los nuevos planes del ministerio, obligarán en último término a aparcar el proyecto.
- ⁶ No está de más recordar que el número de películas producidas al amparo del Tercer Reich, es decir, entre los años 1933 y 1945, se estima en un total de 1097 (Welch, 1983: 42).
- ⁷ Una excepción a esta renuncia es el extraordinario corto animado realizado por Hans Fischerkösen para la marca de cigarrillos Privat en 1939.
- ⁸ En este clima prebélico, anuncios como el de la aspirina *Silah Basina* (1936), donde los tubos de medicamentos asumen la función de cañones y las pastillas cumplen como proyectiles que *combaten* la enfermedad, demuestran que el panorama publicitario no escapa ya a la retórica militar.
- ⁹ Quizá, después de todo, el único aspecto original de *Der Störenfried* se encuentre en el diseño de las avispa-cabombadero —Hans Held se había instruido como aviador— y en las escenas de ataques en picado donde el sonido corresponde a las infaustas *trompetas de Jericó* de los Junkers Ju-87 Stuka que por entonces sembraban el pánico en media Europa. Held se las arreglaría en lo sucesivo para emprender o asumir proyectos de dudosa viabilidad (así *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, 1944, 7') con el único propósito de evitar, según se sospecha, ser llamado a filas.
- ¹⁰ Cabe reconocer que esta pérdida de calidad cromática tiene un fundamento técnico insoslayable. A diferencia de *Der Störenfried*, para cuya realización se empleó el farragoso pero eficaz procedimiento Gasparcolor, en *Vom Baumlein, das andere Blätter hat gewohlt* se hizo uso del proceso Agfacolor, menos fiable que este y menos aún que su equivalente estadounidense. Según Frances Guerin, "esta película cinematográfica en color tenía una inestabilidad que hacía impredecible el resultado final [...] La película Agfa se consideraba internacionalmente más adecuada para su uso en exteriores [...] se decía que producía colores más naturales debido a su mayor sensibilidad. Por el contrario, el Technicolor se consideraba ideal para su uso en estudio porque necesitaba una luz más intensa y presentaba los objetos en color más claramente definidos y más separados" (2011: 166-7). Sobre este particular cfr. asimismo Alt, 2010.
- ¹¹ Cuando sí lo es, como en el caso de *Blitz Wolf (El lobo relámpago)*, Tex Avery, 1942, 10'), los títulos de entrada se encargan de precisar que "el Lobo de este fotomontaje NO es ficticio. Cualquier parecido entre este Lobo y ese (*!!,%!) imbécil de Hitler es puramente intencionado".
- ¹² No solo en los aspectos fisionómicos o expresivos sino también en los propiamente biográficos, a tal punto que *The Ducktators (Los patodictadores)*, Norman McCabe, 1942, 7') relata cómo "el huevo malo creció hasta hacerse hombre... hasta hacerse pato, y con aspiraciones artísticas soñó con pincel y paleta aunque acabó solo con el pincel. Despreciados sus esfuerzos artísticos, pronto se dedicó a otros menesteres".
- ¹³ Cfr. especialmente las producciones de Walt Disney *Der Fuehrer's face (El rostro del Fuehrer)*, 1942, 8'), *The New Spirit (El nuevo espíritu)*, 1942, 7'20"), *Education for Death. The making of a nazi (Educación para la muerte. La creación de un nazi)*, 1943, 10'), *The Spirit of 43' (El espíritu del 43)*, 1943, 5'40") o *Reason and Emotion (Razón y emoción)*, 1943, 8'20"), generalmente de orientación más formativa y tono menos sarcástico que sus pares de Paramount, MGM o Warner Bros.
- ¹⁴ A modo de ejemplo, Solomon señala que "*Rules on the Nautical Road (1942)*, una introducción a las señales de tráfico en veintiséis partes y 207 minutos, duraba más que *Blancanieves* y *Pinocho* juntos; poco en comparación con las 6 horas de metraje de un manual de mantenimiento y reparación de aviones Beechcraft terminado en 1943" (2021: 272).
- ¹⁵ Al igual que Hans Held, Karl Neumann era miembro del NSDAP y de la SA desde comienzos de 1931 —antes de la subida de Hitler al poder y, por tanto— y desempeñó siempre tareas propagandísticas en el partido. En junio de 1945, tras la derrota del régimen y antes de ser juzgado, Neumann se suicidará en el campo de prisioneros donde las tropas soviéticas lo han confinado (Giesen, 2020: 18-9).

- ¹⁶ Al igual que la propia empresa, la academia instala su sede en la antigua escuela judía de educación secundaria de la Kaiserstrasse berlinesa, un edificio de varias plantas requisado a la comunidad judía. Al cierre de la academia no menos de cien personas habrán recibido formación en ella.
- ¹⁷ En esta situación se encuentra Wolfgang Kaskeline, que ya en los años 20 triunfa en el sector pero encuentra luego enormes dificultades para seguir trabajando al ser declarado *Vierteljude* —judío en una cuarta parte— y, por consiguiente, en aplicación de las leyes antisemitas y de los estatutos de la Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich), quedar al margen del aparato audiovisual (cfr. Kennel, 2020).
- ¹⁸ Una peculiaridad del film son los pasajes musicales interpretados por Oskar Sala mediante el *trautonio*, un instrumento electrónico creado por Friedrich Trautwein que años más tarde empleará Sala para sonorizar los pájaros en la película homónima de Alfred Hitchcock.
- ¹⁹ La productora se encontraba trabajando en ese momento en un nuevo film, *Schnuff der Nieser*, que quedó inconcluso y solo tras la guerra acabaría estrenándose, bajo control soviético, con el título *Purzelbaum ins Leben*. Cabe decir que la factura irregular y el tono insípido de *Armer Hansi* se mantienen aquí.
- ²⁰ Los encargos iban directamente destinados a complementar y agilizar los noticieros oficiales o *Wochenschau* —equivalentes en cierto modo al *No-Do* español— y era de la productora de dichos filmes de quien dependían los contratos.
- ²¹ Basta recordar el cartel de la exposición *Entartete Musik* de 1938, presidido por un saxofonista afroamericano portando la estrella de David en la solapa, para hacerse una idea cabal de este rechazo.
- ²² Que a cierto público la ambientación del corto pueda recordarle a la serie *La abeja Maya* (1975) no es accidental si tenemos en cuenta que la producción japonesa iba a tomar como referencia *Die Biene Maja* (1912), cuento del escritor alemán Waldemar Bonsels —de filiación antisemita— que gozaba de enorme popularidad en la Alemania del momento.
- ²³ Conviene subrayar que tanto la película checa como la holandesa son portadoras de un evidente sesgo filonazi, aunque en distinto grado: en la primera, a cuenta del carácter tártaro o eslavo del antagonista, un maléfico pulpo —no un zorro— que viene a perturbar la comunidad submarina; en la segunda, al hilo de la grosera analogía entre judíos y rinocerontes —la estirpe de los *Jodocus*— que sustenta el guion.

© Del texto: Jose María de Luelmo Jareño.

©De las imágenes: dominio público.