

DE LA ESTÉTICA DE LA IMPERFECCIÓN DE LA VANGUARDIA AL «FASCINANTE FASCISMO»

Idea, símbolo y arte como instrumentos de manipulación de masas en la estética nacionalsocialista

Javier Mateo Hidalgo

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid /

javiermateohidalgo@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0985-5991>

Resumen

En la actualidad, Europa asiste al resurgimiento de movimientos políticos de ultraderecha cuyo éxito se debe, en parte, a una suerte de manifestaciones que podrían considerarse performáticas. Un modo de darse a conocer utilizando la puesta en escena, con herramientas propias del espectáculo provocativo. Estas conductas podrían relacionarse con las manifestaciones de poder del régimen nacionalsocialista hace un siglo en Europa. A ello hay que añadir la utilización del arte como herramienta de comunicación y manipulación para organizar su discurso. Que este tipo de actuaciones sucedan en la actualidad en países supuestamente democráticos llama poderosamente la atención. Este artículo presenta una revisión de cómo el III Reich se valió de la estética y de la referencia a determinados elementos culturales para construir su apariencia. Para ello, desmontaron y denigraron los componentes fragmentarios del arte de vanguardia previo, para erigir su nueva realidad totalitaria.

Palabras clave

fascismo; estética; vanguardia; nacionalsocialismo.

Desde un punto de vista fenomenológico, podría decirse que la realidad, el mundo en que vivimos, es un gran constructo: algo que ha ido creándose a lo largo de diferentes épocas, a través de las personas que lo han habitado, interpretándolo desde sus distintos posicionamientos. Con el fin de aprehender lo que se encuentra en torno suyo, han conformado diferentes teorías para asimilar lo que de forma racional no podían, mientras que a su vez han tratado de organizar, catalogar y controlar su propia comunidad. También de establecer diferentes tipos de orden con los que mantener cierto equilibrio. Así, la propia cultura puede comprenderse como un total de sustratos, de ruinas supervivientes de otros tiempos, conformando el presente y dando forma al futuro.

Para Heidegger, llegar a la verdad supone horadar las capas que la historia y la tradición han ido cimentando sobre el fenómeno de la vida. De esta forma se podría acceder a su origen, descubriendo la verdad oculta (Heidegger, 2005: 239). La realidad como palimpsesto sobre el que resulta necesario deshacer las intervenciones efectuadas a lo largo de la historia y que ocultan su imagen primera. Para Ortega, la realidad y el conocimiento no dejan de ser abstracciones o ficciones construidas desde lo individual. La historia, por tanto, sería el resultado de la acumulación de los diferentes puntos de vista de quienes la han vivido e interpretado (Ortega, 1960: 16). Para ello, ha sido necesario hacer prevalecer una serie de ideas que diesen lugar a símbolos con los que asumir un gran discurso histórico. En este sentido, la filosofía ha jugado una importante baza en la necesidad por comprender el mundo.

Según Platón, quien conoce la verdad es el filósofo, por lo que quienes aspiran a gobernar deben poseer y compartir este conocimiento en la educación de la ciudadanía. El problema se presenta al aplicar dicha teoría, pues él mismo reconoce que los políticos carecían de esta virtud (Platón, 2005: 250). Rancière, que concibe la "política" en clave estética, la entiende como la alteración del reparto (o la partición) de lo sensible. A través de ello, voces, sujetos, discursos, o expresiones que hasta entonces no habían tenido presencia pública en la política, pasan a tenerla. Por otro lado, la "policía" sería "el orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en la comunidad" (Rancière, 1996: 43-44). El momento en que no se cumple este reparto justo acontece cuando la clase política posee una idea errónea de las libertades y derechos humanos que deben respetarse, o bien desconoce el modo de lograr que éstos se garanticen por medio del ejercicio de su poder (Etchegaray, 2014: 27). La historia occidental carga con el resultado de sus aciertos y equivocaciones, conformando un conjunto de sustratos cuyo estudio puede ayudar a comprender el momento presente.

En la actualidad, podría decirse que la Unión Europea representa una comunidad que contradice su propia designación, pues su cohesión es más cuestionada que nunca. Un territorio fragmentado, del que apenas quedan restos de su esencia originaria, conformada tras la II Guerra Mundial. A la crisis económica surgida hace más de una década, hay que añadir otros síntomas que explican esa unión desunida. Uno de los más evidentes, es el resurgimiento de los nacionalismos y de las ideologías conservadoras. Es reseñable el peso que poco a poco han ido ganando determinados líderes de derecha o extrema derecha, avanzando posiciones a raíz de una población descontenta. Esta realidad, más o menos evidente para el conjunto de la sociedad, ha llegado a representar una amenaza para quienes traen a su memoria la I Guerra Mundial, el crack económico de 1929 y sus consecuencias. Algunas personas, ante el temor de que lo pasado vuelva a

repetirse, establecen ciertas equivalencias entre aquel momento histórico y el actual. A su vez, estas personas pueden llegar a convertirse en una amenaza desde la perspectiva de los influyentes líderes de Europa. La libertad de pensamiento está siendo cuestionada y, con ella, los individuos. Por ello, tal vez sean los medios de comunicación y, sobre todo, los agentes sociales, educativos y culturales que abogan por el pensamiento libre, los principales objetivos a controlar por parte de dichas personalidades políticas.

La cultura se ha presentado como un baluarte incómodo que dominar por los líderes de cualquier ideología y, en particular, para los que defienden una posición conservadora moderada, de derechas o de extrema derecha. "Conservar" lo ya establecido (Robin, 2018:13), conlleva un negacionismo que obvia realidades molestas para las políticas conservadoras –como el movimiento feminista, la existencia de otras orientaciones sexuales e identidades raciales, el cambio climático, etc.–. Sin embargo, existen excepciones aceptadas por el sector conservador, como la perspectiva del progreso material, siendo precisamente la que ha conducido a la crisis ecosocial actual.

No avanzar, quedarse estancado frente al constante cuestionamiento de la realidad, función fundamental de los agentes culturales. Su defensa de la pluralidad de subjetividades contra un discurso único e impuesto y, al mismo tiempo, la coherencia de pensamiento, es lo que les ha llevado al análisis y al ejercicio de la crítica hacia cualquier tipo de poder. Esto es, precisamente, lo que los convierte en "peligrosos" para la referida clase política, pues éstos encuentran en la autocrítica el principal obstáculo para la consecución de sus fines. En relación a esto, cabe traer a colación la reflexión de Ordine sobre cómo el ser humano ha ejercido su poder para ensañarse con "las bibliotecas y las obras de arte, con los monumentos y las grandes obras maestras", destruyendo "cosas inútiles e inermes, silenciosas e inofensivas, pero percibidas como un peligro por el simple hecho de existir" (Ordine, 2013: 19-20). Además de destruyéndose, la cultura puede ser combatida por el poder apropiándose de ella y de su discurso, como diría Ionesco (Ordine, 2013: 120).

Al político, hay que añadir otro poder: el económico, representado por el sistema capitalista. Su manipulación actúa contra el libre pensamiento de la ciudadanía, apoderándose de su capacidad crítica para utilizarla perversamente en su beneficio económico (Ribaudó, 2017). En este sentido, cabría recordar la definición que Foucault dio del concepto "dispositivo", entendiéndolo como la "red" que se tiende sobre un "conjunto resueltamente heterogéneo" con el que componer "estratégicamente" determinados "discursos". Se efectúa, así, "una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya

sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas" (Foucault, 1984: 127-162). El dispositivo siempre estaría "inscrito en un juego de poder", siendo en este caso la cultura uno de los elementos de esa red al convertirse, también, en un instrumento de manipulación.

En la época actual de la posverdad, la clase política ha contribuido a una "ceremonia de la confusión". Todo queda mezclado en una especie de "éxtasis dionisiaco", utilizándose la máscara del arte como disfraz, interpretando diferentes roles que ocultan la verdadera identidad. "Dado que todo es verdad, ya nada lo es", dirá Nietzsche, añadiendo: "Toda opinión es un escondite; toda palabra, una máscara" (Nietzsche, 2004: 432). El espacio político se asemeja, como explica Baudrillard, al teatro de máquinas del Renacimiento, pasando de ser "un mero juego de signos, una estrategia que no se ocupa por ninguna verdad", a un "espacio de representación" al buscar la comunicación con el pueblo (Baudrillard, 1993: 123-126). En él, los individuos que personifican la política serían el plantel actoral, los encargados de llevar a cabo una gran performance, buscando la atención de su público y "hechizando" sus mentes hasta sumirlas en un "universo espectral" (Salmon, 2013: 15). Como explica Guy Debord, el espectáculo puede considerarse "la ideología por excelencia", pues representa "la esencia de todo sistema ideológico: empobrecimiento, servidumbre y negación de la vida real" (Debord, 2008: 172). En contraposición al planteamiento de Debord, cabría mencionar las posibilidades que abre la referida estética de la política según Rancière, buscando deshacer la homogeneidad de la sociedad del espectáculo. En esta gran escenificación, el concepto de "showman" se hace evidente incluso en políticos venidos del mundo del espectáculo, que saben cómo apelar a los sentimientos e incluso a las creencias personales, imponiendo su discurso por encima de la realidad plural.

Esto no es nada nuevo, pues hay que recordar que en la citada crisis de la Europa de entreguerras, arte y política llegaron a confundirse hasta el extremo de que los políticos participaron del arte y los artistas de la política, fusionándose en movimientos como el futurismo o el constructivismo ruso. Aunque no todas esas articulaciones entre el arte y la política se produjeron en términos totalitarios, compartían el mismo contexto: dos momentos en que la democracia mostraba su debilidad, poniéndose en manos no sólo de determinados líderes políticos y económicos, sino de la manipulable ciudadanía y de las instituciones (Fromm, 1981: 27). En algunos casos, movimientos como el dadaísta surgieron a raíz del desencanto político y social, pero todos ellos tuvieron en la I Guerra Mundial un punto de inflexión decisivo. Marinetti, que había promovido la guerra como "higiene del mundo", vio cumplido su deseo con la Gran Guerra, en la que se enrolaron diferentes artistas para quienes la palabra "vanguardia" tomaba un sentido real en primera línea de fuego. Las ruinas de la vieja Europa,

que representaban todo aquello contra lo que el nuevo arte luchaba, debían ser recompuestas tras el conflicto bélico.

No obstante, el nuevo mundo que venía exigía una vuelta a lo conservador, un retorno al orden. De esta forma, el arte tuvo que recomponer las piezas de la realidad mediante propuestas más figurativas, aunque ya nunca volvería a tener la apariencia tradicional pasada. La abstracción daba paso a la figuración, pero el nuevo realismo presentaba imágenes dotadas de una apariencia extraña, alejada de la pureza del arte, de su ordenamiento idealista. El nuevo realismo, que Franz Roh denominaría como "realismo mágico", poseía una belleza imperfecta; es decir, representaba una realidad real, valga la redundancia, y no ya irreal por perfecta. El realismo mágico se creaba en laboratorios de vanguardia, donde sus integrantes se enfundaban sus batas blancas y efectuaban sus operaciones asépticas y objetivas, desmenuzando la realidad para deconstruirla y traerla de nuevo a la vida mediante herramientas más semejantes a un instrumental frío de quirófano que a pinceles o cinceles.

Ortega explicaría el fenómeno del arte de vanguardia indicando que, a pesar de su inspiración en la tradición pictórica, buscaría su distanciamiento de la realidad humana, su "deshumanización", para adquirir su propia identidad. Asimismo, se referiría a la obra de arte como un jeroglífico, como un conjunto de signos donde quedaban perpetuadas las intenciones de su creador. Interpretar, descubrir o entender estos "trozos" herméticos representaba una "delicia" para el espectador, que "vivía en una constante faena de traducción" (Ortega, 1987: 64-66).

A pesar de su aparente sentido elitista, el arte de vanguardia no permaneció de espaldas al público sino que llegó a ejercer un carácter crítico, desvelando aspectos de la sociedad que ésta intentaba ocultar. Aquel arte nuevo fragmentado traía a su vez una realidad nada cohesionada sino también hecha pedazos, fruto de los estragos de la I Guerra Mundial y de una gran crisis económica que asolaría a Europa. La pobreza, los vicios o las heridas de la guerra harían presencia en las imágenes del nuevo arte, representando una "fealdad" que la sociedad más conservadora no estaba dispuesta a tolerar. El realismo mágico fue puesto en cuarentena por una ciudadanía descontenta y desilusionada, la cual transitaba por un mundo arruinado, del que deseaba escapar, evadirse, volviendo a creer de nuevo en sí misma y recuperar una identidad perdida. Sería la política la que, haciendo de nuevo aparición en escena, representase esa salvación mesiánica. Y lo haría atacando aquello que se consideraba también parte del problema, como el arte de vanguardia. En su lugar, se proponía un retorno a los orígenes culturales, a la mitología. Esto no sólo implicaba retomar las raíces de la cultura propia sino común: el orden clásico de las estatuas grecorromanas, a cuyo canon también debían aspirar los cuerpos

perfectos de la ciudadanía de inicios del s. XX. El fascismo italiano y alemán adoptaron este canon de arte. Por el contrario, el arte "imperfecto" sería considerado "degenerado", realizado por personas que representaban exactamente lo opuesto a lo que el buen ciudadano debía ser.

Kant, en *Lo bello y lo sublime*, afirmaba que "las diferentes sensaciones de contento o disgusto" obedecían menos "a la condición de las cosas externas que las suscitan" que "a la sensibilidad peculiar" de cada persona "para ser grata e ingratamente impresionado por ellas" (Kant, 1919: 7). Para el ya citado Ortega, la realidad o el conocimiento no dejan de ser abstracciones o ficciones construidas, siendo esto lo único real o existente (Ortega, 1960: 15). Si bien la subjetividad haría relativa la apreciación estética de un elemento, añadir a esa observación una intencionalidad ideológica la hace todavía más compleja e incorpora el elemento de la manipulación. Construir una opinión, convertirla en discurso y convencer de ello a la población. El propio Hitler describió que la voluntad del público podía quebrantarse por la fuerza del orador (Fromm, 1981: 248). Es decir, mediante la dialéctica, el lenguaje y la construcción del discurso, aunque se asentase en lo falaz.

"Una mentira mil veces dicha se convierte en una gran verdad", afirmaba Goebbels en su famoso decálogo. Como ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del III Reich, sabía cómo emplear las herramientas de manipulación con el fin de aniquilar la capacidad crítica del individuo. Por ejemplo, haciéndoles creer en el líder mediante la fe en él y el odio hacia lo otro. La afinidad hacia Hitler representaba el amor hacia la patria, hacia la nación misma. El enemigo, paradójicamente, podía encontrarse dentro del propio país: los buenos y los malos alemanes.

De este contexto surgiría un interesante diálogo entre imágenes que, más poderosas que la palabra, tejían un mensaje claro hacia el público. Uno de los ejemplos más significativos tendría lugar en el Múnich de 1937, en dos exposiciones de arte comisariadas por los nazis. En la primera, exponiendo obras cuya estética aprobaba el régimen. La otra, expuesta justo enfrente y considerada por sus organizadores como "cámara de los horrores", donde se recopilaban obras consideradas como *Entartete Kunst* ("arte degenerado"). Asimismo, en el catálogo se comparaban determinados retratos del arte de vanguardia con fotografías de rostros humanos que presentaban evidentes patologías. La descomposición fragmentada de estas pinturas se equiparaba a casos de personas que parecían haber sido también desfiguradas, como Frankensteins creados fragmentariamente y resultando en todo lo contrario a un orden supuestamente armónico e ideal. En este sentido, cabe plantearse si esa representación visual de lo patológico en relación al arte degenerado no fue sino una consecuencia más del juicio previo que estableció la sociedad respecto del arte moderno. La conservación y progresión de la episteme que clasifica y separa de forma

binaria conceptos como lo sano y lo patológico, lo perfecto y lo degenerado ha podido provocar, en la actualidad, el resurgimiento de movimientos fascistas. Resultaría necesario cuestionar la construcción de definiciones como "patológico" o "degenerado", pues en la actualidad resultan problemáticas debido al auge de la ultraderecha. Como respuesta, el surgimiento de propuestas desde movimientos para la diversidad como la *Crip Theory*, funcionan a modo de defensa contra todo ejercicio discriminatorio surgido dentro del capitalismo neoliberal contemporáneo. Así, se asume que las denominadas "discapacidades" no se encuentran en los cuerpos sino en el entorno, que debe adaptarse a las personas (Moscoso y Arnau, 2016: 137-138).

El nacionalsocialismo se preocupó en señalar lo que el "verdadero" arte y el "buen" ciudadano debían ser, situando al arte de vanguardia en un espacio marginal. En cualquier caso, en el "comisariado" de esta exposición puede detectarse una puesta en escena clara, una teatralización de lo presentado bajo un fin manipulador hacia el público: exponer las obras de vanguardia no desde una perspectiva objetiva, sino ridiculizándolas (Marín, 2010: 102). Esto puede resultar incluso paradójico o contradictorio: la mayoría de las obras quedaban expuestas de forma desordenada, torciendo deliberadamente algunos cuadros y cubriendo las paredes de grafitis con mensajes críticos hacia las mismas. Se había dotado de un marco estético a la propia sala de exposiciones, siendo esto casi más importante que la propia obra expuesta. Esta exposición y el dispositivo ideado en torno a ella se utilizó políticamente para conducir la opinión del espectador, generando "aversión" hacia lo que contemplaba, algo nunca visto hasta entonces.

El arte jugaba un papel determinante en el tablero político del momento. Así lo daba a entender una tira cómica realizada por O. Garvens en 1933, donde podía verse a Hitler observando una escultura realizada por un sujeto que reunía las condiciones físicas de una "raza inferior". Como escultor, había conformado un conjunto de figuras entremezcladas y en desorden. En la caricatura, Hitler respondía destruyéndolas con un contundente puñetazo. Sobre sus restos convertidos en una única masa, erigía la escultura de un hombre "ideal": colosal, atlético y sin ningún tipo de imperfección. De la materia anterior se generaba, con mediación de la violencia, el producto nuevo; de los fragmentos desechados, la escultura "perfecta", en representación de la nueva ciudadanía alemana. El título de la tira cómica, "El escultor de Alemania", evoca por sí mismo el rol dado a Hitler como artista, como "moldeador de la nueva Alemania". Goebbels afirmaba: "La gente no quiere otra cosa que ser gobernada decentemente". Añadía: "Ellas no son para el líder más que lo que la piedra es para el escultor" (Fromm, 1981: 249). Esto es, material receptivo a ser trabajado y esculpido según los deseos de su "creador". Tal vez por lo que de ególatra pueda tener la figura del líder político, esto le haga querer dejar una impronta en la

historia. No sólo por su capacidad intelectual como estratega político, sino como "autor". La historia ha demostrado cómo esta caracterización de la política no sólo se ha producido en regímenes fascistas o totalitarios, sino también en otros sistemas políticos como las democracias liberales. A pesar de ello, sería interesante estudiar el posicionamiento artístico de líderes como Mussolini o Hitler, quienes flirtearon con el arte a través de diferentes incursiones: la relación de Mussolini con el futurismo y su interpretación como actor en *The eternal city* (1923), o el fallido intento de Hitler por ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena, donde demostró su talento para la arquitectura y sus problemas para recrear la figura humana, algo bien significativo.

En el caso de la tira cómica de Hitler, su figura se presenta temible y autoritaria, alguien en quien el pueblo podía encontrar un "padre" al que obedecer, en el sentido más freudiano o, como diría Erich Fromm, a quien entregar su libertad (Fromm, 1981: 27). Alguien en quien creer, un Dios profano. Hubert Lazinger recrearía así a Hitler en la pintura *Der Bannträger*: convertido en un caballero teutón o un Parsifal vistiendo armadura, que montando a caballo y portando el estandarte de la bandera nacionalsocialista, conduce a Alemania a un futuro mejor. El nazismo quiso ser una religión de religiones, por lo que sólo determinados símbolos provenientes de la historia pervivirían en el régimen. Para ello, se erigirían altares heterogéneos, confeccionados de múltiples elementos simbólicos de la cultura occidental, se celebrarían desfiles provistos de una gran acumulación de objetos contenidos de significados múltiples, así como actos deportivos para generar espectáculos de masas capaces de albergar diferentes disciplinas y ámbitos. Una gran obra de arte total wagneriana, confeccionada para atraer a las grandes masas, hacerlas partícipes de la "gran celebración del partido", una "fiesta de las naciones" como reza una de las partes de *Olympia*, de Leni Riefenstahl. La cinta, realizada en 1936, se encargó de filmar los Juegos Olímpicos de Berlín. Aunque éstos ya estuviesen decididos desde 1933, las autoridades alemanas facilitarían a la cineasta todos los medios necesarios para la rodar el evento. El cine, por supuesto, formaría también parte de esos espectáculos multitudinarios, ideales para la captación y convencimiento del espectador mediante el relato audiovisual. La experiencia estética que ofrecía la técnica cinematográfica propició una nueva forma de mirar en el espectador, rescatándole de su mera contemplación para transformarle políticamente. Benjamin denominó a esta capacidad como "crítico-dialéctica", basándola en su propio mecanismo: la técnica del montaje. El cine posee su mayor característica en el efecto de choque o de *shock*, propiciado por su nuevo lenguaje consistente en el ensamblaje de fragmentos filmados. Benjamin, cuya filosofía defiende el montaje como forma de creación, señaló su uso en el cine para construir discursos que transmitían al espectador ideas con las que "adoctrinarle" (Benjamin, 2003: 92-95).

La citada Riefenstahl, convertida en cineasta del régimen nazi, hizo posible que el arte tuviese un papel decisivo en la creación del discurso histórico, como así lo demuestra Susan Sontag en *Fascinante fascismo*. La autora hace hincapié en cómo el régimen nacionalsocialista utilizó la capacidad de convicción de la estética cinematográfica para conformar una máscara representativa de su ideología y, a la vez, deslumbrar a la población.

El film *El triunfo de la Voluntad* fue concebido como registro del Congreso del Partido Nacionalsocialista de 1934 en Núremberg. Su planteamiento espectacular por grandilocuente –dominado por masas enfervorecidas– sería precisamente diseñado con el fin de ser filmado. Uno de sus momentos clave, el mitin de Hitler, se presenta como "la culminación redentora de la historia alemana". La película representa "una transformación ya lograda y radical de la realidad" al hacerla teatro. Sontag afirma que la manera en que fue planeado el evento la determinó en gran parte la decisión de realizar este proyecto cinematográfico. Por lo tanto, el acontecimiento histórico "serviría de escenario a una película que luego habría de adquirir la condición de un auténtico documental" (Sontag, 2007: 91-92). El carácter visual del documento no sólo funcionaría como registro de la realidad, sino como "una razón de que la realidad se haya construido" para, finalmente, "reemplazarla"¹. A su vez, la creación del discurso histórico del futuro encontraría en la cultura del pasado su excusa. En *Olympia*, la recreación de la Antigua Grecia traslada al espectador a uno de los principales referentes que la propuesta nacionalsocialista había escogido en la construcción de su heterodoxa apariencia formal. En el caso de la cultura griega, extrajo los elementos del cuerpo idealizado y perfecto, así como el deporte como forma de conseguirlo. Una de sus escenas emblemáticas será la de la famosa escultura de *El Discóbolo* de Mirón, la cual se convertirá en figura de carne y hueso cuando un actor adopta su misma postura.

El espectador alemán de la época asistió obnubilado ante este despliegue de imágenes que prometían una recuperación del paraíso cultural perdido. Un canto a la recuperación de valores tradicionales y no por ello positivos, como sucede con las promesas de determinadas figuras políticas nacionalistas actuales. De esta manera y como diría Benjamin, la ciudadanía abandonaba el sentimiento de nostalgia heredado del romanticismo alemán reconstruyendo, con las ruinas de la historia, una nueva realidad totalitaria. El empuje dinámico o revolución permanente que el fascismo debía transmitir –un impulso hacia delante– sólo podía conducir al "paroxismo final de la autodestrucción" (Paxton, 2005: 175). Benjamin también advirtió de las posibles consecuencias de un progreso que no realizase una lectura correcta de esas ruinas de la historia. Para referirse metafóricamente a este problema se inspiró en el Ángelus Novus de Paul Klee, donde el "ángel de la historia" observa el mundo y contempla su

"única catástrofe, que amontona incansablemente ruina tras ruina", sin poder evitarlo. Lo que se lo impide es la tempestad del progreso, que le empuja irremediamente hacia el futuro (Benjamin, 1971: 82). El fascismo, mediante el culto al caudillo y la "violación de las masas", había llevado al "esteticismo político", el cual tenía como culmen la guerra. La humanidad, convertida en espectáculo de sí misma, en su auto alienación llegaba a "vivir su propia destrucción como un goce estético" (Benjamin, 2003: 99). Adorno, quien afirmó tras lo ocurrido en Auschwitz que escribir un poema era una "cosa bárbara" (Adorno, 1962: 29), denuncia la falta de espíritu crítico en la sociedad. A su vez, esto le impedía enfrentarse a su propio progreso. Como solución, el autor proponía un nuevo arte que luchase contra el olvido para que, mediante la rememoración, se evitase la repetición histórica (Gagnebin, 2005: 22).

Por último, cabe aclarar una cuestión importante: calificar la masa como agente meramente pasivo en los procesos de alineación simplificaría la asimilación de los acontecimientos históricos. Es decir, esto significaría obviar los mecanismos que contribuyeron al consenso social, propiciando la complicidad o el silencio de la población respecto de determinadas acciones políticas que derivaron en consecuencias trágicas. Si en la actualidad no se revisan las causas históricas reales de lo sucedido, si somos incapaces de practicar una cultura del recuerdo como propone Adorno, estaremos abocados a la fuerza de la repetición como ángeles de Benjamin.

Bibliografía

- Adorno, T. (1962), *Prismas*, Barcelona, Ariel.
- Adorno, T. (1962), *Notas sobre literatura*, Barcelona, Ariel.
- Baudrillard, J. (1993), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca.
- Benjamin, W. (1971), *Ángelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- Debord, G. (2009), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Etchegaray, R. (2014), "La filosofía política de Jacques Rancière", *Nuevo Pensamiento. Revista de Filosofía* (4), pp. 25-60.
- Foucault, M. (1984), "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Fromm, E. (1981), *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- Gagnebin, J.-M. (2005), "Después de Auschwitz", *Boletín de estética* (3), pp. 1-24.

- Heidegger, M. (2005), *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Kant, I. (1919), *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral*, Madrid, Calpe.
- Marín, J. (2010), "La estética parda. El arte y la estética bajo el nacionalismo", *Millars* (33), pp. 91-105.
- Moscoso Pérez, M., Arnau Ripollés, S. (2016), "Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer", *Ilemata* (20), pp. 137-144.
- Nietzsche, F. (2004), "Más allá del bien y del mal", *Obras selectas*, Madrid, Edimat.
- Ordine, N. (2013), *La utilidad de lo inútil, Manifiesto*, Barcelona, Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1987), *Velázquez*, Madrid, Aguilar.
- Ortega y Gasset, J. (1960), *El espectador. Tomo IV*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Paxton, R. (2005), *Anatomía del fascismo*, Barcelona, Península.
- Platón (2005), *La República o el Estado*, Madrid, EDAF.
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Ribaudo, M. (1 de julio de 2017), "Liberismo e ordoliberalismo, detti in breve". *MovES*. Consultado el 4 de mayo de 2019. Recuperado de: <http://www.movimentoesserisinistra.it/blog-movimento/politica/2017/07/01/neoliberalismo-ordoliberalismo/>
- Robin, C. (2018), *The Reactionary Mind*. Oxford, Oxford University Press.
- Salmon, C. (2013), *La ceremonia caníbal. Sobre la performance política*, Barcelona, Península.
- Sontag, S. (2007), *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, DeBolsillo.

Notas

¹ La "teatralización" de la historia queda patente en determinadas anécdotas del rodaje del film, como la que refiere a que algunas escenas del acto volvieron a filmarse a posteriori. Ello hizo que las personalidades participantes tuvieran que repetir sus acciones, es decir, el "acto histórico", de forma artificiosa. De esta forma volverían a jurar lealtad a Führer "semanas después, sin Hitler y sin público", en un decorado realizado por el arquitecto Albert Speer (Sontag, 2007: 92).