



Las edades de Hitler. De Satán a un ser de carne y hueso, y su representación en clave paródica¹

María Jesús Fernández Gil²

Recibido: 27 de marzo de 2015 / Aceptado: 1 de junio de 2015

Resumen. Adolf Hitler suscitó desde su entrada en la escena política alemana una fascinación perversa, un sentimiento que, con el tiempo, ha dado lugar a numerosas representaciones culturales sobre el *Führer*. La muestra, rica y variada tanto en el fondo como en la forma, nos permitirá trazar tres estadios en lo referente al proceso de construcción historiográfica del hitlerismo, iniciado con la caída del Tercer Reich. Estos responden en buena medida al devenir sociopolítico y cultural de la sociedad a escala global desde el final de la guerra y hasta nuestros días y pueden resumirse en tres: primero, la satanización; segundo, la humanización; tercero, el retrato caricaturesco. Proponemos un recorrido histórico por diversos productos culturales del dictador alemán cuyo propósito es desentrañar el retrato psicológico poliédrico que se ha construido en torno a la figura de Hitler.

Palabras clave: Hitler; Holocausto; construcción historiográfica; representaciones culturales.

[en] The Ages of Hitler. From Satan to the Flesh and Blood Man, and Representations Stemming from Parody

Abstract. Adolf Hitler has been the cause of perverse fascination from the very moment he appeared on the German political scene, a feeling that in the course of time has given way to numerous cultural representations about the *Führer*. The sample, rich and varied both in its matter of substance and in its form, shall allow us to devise three stages in relation to the process of historiographical construction of Hitlerism, which commenced immediately after the fall of the Third Reich. These stages are largely connected to the sociopolitical and cultural developments that have affected society at a global scale from the end of the war up to the present and may be summed up in three: firstly, the demonizing trend; secondly, the humanization process; thirdly, parody approaches. In this paper, I offer a historical tour of different cultural products on the German dictator, the ultimate goal of which is to unravel the psychological portrait created on the basis of Hitler's figure.

Keywords: Hitler; Holocaust; historiographical construction; cultural representations.

¹ Se advierte al lector de que, de entre la gran variedad de perspectivas que han ido forjando el constructo cultural en torno a Adolf Hitler, en este artículo nos centraremos de forma exclusiva en productos que se encuadran en una de las tres categorías a las que alude el título; esto es, representaciones que proyectan la figura de Hitler desde una aproximación demonizadora, humanizadora o caricaturesca. El estudio es asimismo limitado en tanto que utiliza ejemplos de manifestaciones culturales surgidas en su gran mayoría en el entorno anglosajón y en que son contribuciones en las que prevalece un enfoque comercial.

² Universidad de Alcalá
Email: mj_fernandezgil@yahoo.es

Sumario. 1. Introducción: la resonancia de la figura de Hitler. 2. Hitler como constructo cultural. 3. Las modulaciones del constructo cultural en torno a Hitler. 3.1. La satanización de Hitler. 3.2. La humanización de Hitler. 3.3. La parodización de Hitler. 4. Conclusión.

Como citar: Fernández Gil, M. J., «Las edades de Hitler. De Satán a un ser de carne y hueso, y su representación en clave paródica», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 67-84.

1. Introducción: la resonancia de la figura de Hitler

A pesar de que son ya siete las décadas transcurridas desde el famoso suicidio de Adolf Hitler en el búnker berlinés, la imagen del líder nazi sigue teniendo un reflejo muy vivo en el imaginario colectivo. Es posible afirmar, de hecho, que la omnipresencia mediática del *Führer* no ha perdido un ápice de intensidad tras su desaparición. Al contrario. La multitud de representaciones culturales que lo re-presentan (y traen así al presente) ha conseguido que su presencia sea incisiva. En *Explaining Hitler: The Search for the Origins of His Evil*, Ron Rosenbaum (1998: 13) sugiere que esto se debe a que existe una necesidad imperiosa de explicar a la persona en quien reside la génesis de un suceso que supuso un salto gigantesco en el concepto de mal. La resonancia de Hitler en la vida pública actual responde pues a una búsqueda ontológica, cuyo objetivo último es revelar al ideólogo de lo que con unanimidad se ha descrito como uno de los crímenes más monstruosos de la historia. Lejos de pretender menoscabar el peso de este argumento, en este trabajo defendemos, además, la idea de que el lugar de prominencia que ha alcanzado Hitler, a quien el semanario *Der Spiegel* dedicó 46 portadas en el periodo comprendido entre la caída del Tercer Reich y el año 2010 (Hornig y Sontheimer: 2010), denota que existe algo más que una simple necesidad de entender su figura; existe fascinación.

Huelga decir que la inmensa mayoría de las representaciones que ahondan en la figura de Hitler nace del rechazo frontal hacia un individuo sobre quien pesa la responsabilidad directa de once millones de muertes. El sentimiento de desprecio por quien fue capaz de semejante crimen convive, sin embargo, con un querer saber sobre la esencia psicológica y metafísica de la persona de Hitler, y es en esa relación de polos opuestos donde se adivina una atracción morbosa. Ya en los años setenta, la escritora norteamericana Susan Sontag (1975) vio una fascinación perversa en la seducción que suscitaba entre sus contemporáneos la ideología promovida por el líder nacionalsocialista³. Desde entonces su atractivo como fetiche cul-

³ Susan Sontag expuso los términos en que se manifiesta esa perversidad en un ensayo titulado "Fascinating Fascism", que apareció en 1975 en *The New York Review of Books* y en el que denunciaba la persistencia de elementos propios de la ideología y estética fascistas en las sociedades democráticas. Además de revelar el pasado nazi de la actriz y cineasta Leni Riefenstahl, a favor de quien, a sus ojos, se había iniciado una campaña de rehabilitación dirigida a ocultar sus vinculaciones con Hitler, Sontag dedica buena parte de sus reflexiones a analizar la visión del arte que imperaba en su época. Para ello se centra en dos ejemplos concretos: *Die Nuba* de Leni Riefenstahl y *SS Regalia* de Jack Pia, de cuyos autores afirma que su filosofía estética recrea los ideales nazis al poner el acento en aspectos como el culto al cuerpo, la admiración por lo monumental o la exaltación de la belleza: "National Socialism – more broadly, fascism – also stands for an ideal or rather ideals that are persistent today under the other banners: the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders)" (Sontag 1975: s. pág.). A la luz de la visión del arte que encierran estos ideales, Sontag alertó de la generalización de una idea de belleza que preconiza una violencia estetizada, lo que, en sus propias palabras, suponía que el arte creado en democracia era "no more than a variant of camp" (Sontag 1975: s. pág.).

tural ha ido en aumento, hasta el punto de que el dictador nazi ha adquirido una pluralidad de caras, que afloran en forma y fondo muy variados. A este respecto, cabe decir que los diversos productos culturales existentes (novelas, estatuas, documentales, biografías, caricaturas y videojuegos, entre otros) configuran un retrato psicológico poliédrico, que da idea de la presencia, pese a su ausencia física, que sigue teniendo Hitler en la sociedad actual⁴.

Más allá del hecho de que haya una infinidad de expresiones culturales que construye la imagen de lo que fue Hitler, resulta interesante detenerse a analizar, por un lado, el significado que se extrae de la existencia de esas reelaboraciones y, por otro, la evolución de dichos constructos a lo largo del tiempo. Porque de esta manera, y ese es uno de los propósitos principales de este artículo, ofreceremos un retrato no solo de cómo se ha visto y se ve a Hitler sino también de cómo nos vemos a nosotros mismos. En ese sentido, Patricia Rau argumenta en su libro *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* que las representaciones de los nazis (y, por ende, las que filman, novelan, caricaturizan, retratan o esculpen a Hitler, que es la encarnación del Nacionalsocialismo) dicen más sobre la cultura que las acomete que sobre los individuos y la historia a los que aluden: “[T]he Nazis’ tell us less about historical fascism than about the cultures that have imagined them in film, art and literature” (Rau 2013: 3). Al hilo de esta afirmación, no debemos olvidar que las expresiones culturales, en la medida en que son el producto palpable de la memoria de un grupo, permiten al individuo conferir sentido a su vida y a su entorno; es decir, son una herramienta para explicarnos, lo que hace presuponerles una función social. Parece razonable pensar, por lo tanto, que los intentos por explicar a Hitler por medio de manifestaciones artísticas son una manera de entendernos a nosotros mismos. No en vano, en virtud de quién haya configurado dicha re-presentación y de cómo, cuándo y dónde se haya difundido la misma, conoceremos más sobre las tensiones geopolíticas, las relaciones internacionales y los trasvases culturales (entre otros elementos constitutivos de la sociedad y del estado) que definen nuestra subjetividad como entes sociales y que determinan nuestras relaciones con los miembros que componen la sociedad.

2. Hitler como constructo cultural

En este trabajo partimos de la base de que las representaciones sobre Hitler existen porque hay información de carácter personal que continúa siendo un misterio; en

⁴ Sin ánimo de ser exhaustivos, ofrecemos aquí una relación de obras distinguidas que, desde la época del Tercer Reich y hasta hoy, han propuesto, a partir de puntos de vista muy diversos, una representación de Adolf Hitler, poniendo de manifiesto el lugar prominente que ha ocupado y sigue ocupando su figura en el imaginario cultural: *Triumph des Willens* (1934) de Leni Riefenstahl, *The Great Dictator* (1941) de Charles Chaplin, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1981 [1941]) de Bertolt Brecht, *The Last Days of Hitler* (2012 [1947]) de Hugh Trevor-Roper, *The Man in the High Castle* (1962) de Philip K. Dick, *Hitler: The Pictorial Documentary of His Life* (1978) de John Toland, *The Portage to San Cristobal of A.H.* (1979) de George Steiner, *The Seventh Secret* (1985) de Irving Wallace, *Heil Honey, I'm Home!* (1990) de Juliet May, *Homo Hitler: Psychogramm des deutschen Diktators* (1999) de Manfred Koch-Hillebrecht, *Molokh* (1999) de Alexander Sokurov, *Der Untergang* (2004) de Oliver Hirschbiegel, *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present* (2005) de Klaus L. Berghahn y Jost Hermand, *Mein Führer: The Really Truest Truth about Adolf Hitler* (2007) de Dani Levi, *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen* (2010) organizada por Hans-Ulrich Thamer, Simone Erpel y Klaus-Jürgen Sembach en el Museo Alemán de Historia de Berlín y *Er ist wieder da* (2012) de Timur Vermes.

especial los aspectos más cotidianos de su vida privada, sobre la que abundan las preguntas sin respuesta concluyente. A tal respecto, se ha llegado a decir que la intimidad del *Führer* era uno de los secretos mejor guardados del régimen nazi y es, seguramente, esta política de secretismo la que ha contribuido a que se desataren especulaciones de todo tipo (Felton 2014; Görtemaker 2011; Rosenbaum 1998; Trevor-Roper 2013). La serie documental *Third Reich Secrets*, producida por National Geographic en el año 2012, dedica tres de sus seis capítulos a datos poco conocidos del día a día del dictador, de cuya vida íntima se revelan episodios referidos a las siguientes tres cuestiones: su relación con las mujeres (incluida su sobrina Geli Raubal), su fascinación por el dinero y la historia oculta de los orígenes de sus antepasados. Pero las preguntas sin contestar no se limitan a esas; se replican en un ciclo viral que parece no tener fin: ¿De dónde brota el antisemitismo de Hitler? ¿Estaba Geli Raubal embarazada de su tío cuando decidió quitarse la vida? ¿Es verdad, como aseguró Johan Jambor (cit. en Weber 2010), que perdió un testículo durante la batalla de Somme en 1916? ¿Afectó esta circunstancia a su vida sexual? ¿Sucumbía el líder nazi a las tartas pese a tener que seguir una estricta dieta vegetariana? ¿Realmente se suicidó Hitler? ¿Es posible pensar, como sugieren Simon Dunstan y Gerrard Williams (2013), que Adolf Hitler y Eva Braun huyeron a Argentina donde vivieron ocultos en un escondite secreto? Dado el gran número de aspectos sin determinar, los rumores han proliferado, dando lugar a la propagación de teorías e hipótesis descabelladas que mezclan hechos con opiniones. Con el tiempo, unos y otras se han asociado en una simbiosis que ha adquirido un significado más simbólico que concreto, tal y como se desprende del libro de Ian Kershaw *The "Hitler Myth": Image and Reality in the Third Reich* (1987), donde el autor cartografía el proceso de creación de lo que él denomina el "mito de Hitler".

Al hilo de esto puede afirmarse que el constructo cultural forjado en torno a Hitler tiene sus orígenes en la visión mítica creada a través del Ministerio de Instrucción y Propaganda del partido. Consciente de que la movilización a favor del régimen pasaba por convencer al pueblo alemán de los poderes divinos de su líder, Goebbels orquestó la imagen pública del *Führer* cuidadosamente, utilizando toda la maquinaria propagandística a su alcance para esculpir a un semi-Dios. Según se afirma en "Propaganda: la creación de un líder", se valió de material visual, desfiles militares y discursos políticos, entre otras técnicas propagandísticas, para "mostr[ar] a Hitler como un soldado listo para el combate, como una figura paterna y como un líder mesiánico elegido para rescatar a Alemania" (USHMM 2014). *Triumph des Willens* (1934) de Leni Riefenstahl es un buen ejemplo de cómo Goebbels puso la cultura al servicio de la artillería nazi y en concreto de Hitler. Resultan especialmente significativas al respecto las escenas filmadas en contrapicado, en un intento por disimular la baja estatura del dictador y engrandecer así su figura, tanto en sentido literal como alegórico. En esa misma línea se expresa Ramón Breu Pañella, quien define el documental como un proyecto destinado a "la glorificación de la figura del Führer como el salvador de Alemania y creador de un nuevo orden que se quería extender a toda Europa" (2010: 31). Breu Pañella sostiene que la vinculación de la imagen de Hitler con la de un enviado celestial se explicita desde el inicio, gracias a unas tomas de su avión, de donde desciende "para darnos la visión de un dios salvador que devolverá a Alemania al lugar que le pertenece" (Breu Pañella 2010: 31). Pero la escena exige, además, que se le preste atención por otros motivos; y es que en ella reside la génesis de la imagen divinizada de Adolf Hitler.

Si bien dicha imagen se deterioró a medida que la guerra encrudecía la situación económica y social del Tercer Reich, la fuerza de la magia ejercida por Hitler sobrevivió, entre muchos de sus partidarios, a la ignominiosa derrota del nacionalsocialismo. En *The Last Days of Hitler*, donde Hugh Trevor-Roper presenta una crónica minuciosa sobre los últimos movimientos del régimen nazi y, en especial, de Adolf Hitler, se pone el acento en el poder hipnótico de este hasta el final mismo. Como muestra de ello, Trevor-Roper parafrasea las palabras del ministro de propaganda en un comunicado dirigido a la nación, en el que alentaba al pueblo, incluso cuando la capitulación se adivinaba inevitable, a confiar en Hitler: “Hitler’s birthday was 20 April; and Germans were reminded of the fact by a broadcast speech from Goebbels, calling upon them to trust blindly in the Fuehrer and the stars who together would lead them out of their present difficulties” (Trevor-Roper 2012 [1947]: 95). Más sorprendente resulta descubrir que el propio Trevor-Roper, cuyo propósito al escribir el libro era desmentir los rumores que de forma creciente apuntaban a la supervivencia de Hitler, contribuyó a alimentar el constructo que pretendía deconstruir. Son varios los críticos que consideran que el historiador británico sucumbió en su reconstrucción del declive del dictador a la imagen mitificada que éste había creado de sí mismo (Rosenfeld 1985: 20; Ehrenreich / Lange / Petrescu 2005: 83). Más concretamente, Alvin H. Rosenfeld acusa a Trevor-Roper de haber empleado un lenguaje hiperbólico y de haber rodeado a Hitler de un aura de carisma. Por otra parte, Rosenfeld incide en la paradoja por la que la aproximación al hitlerismo derivó en “the clearest indication that Hitler would survive his own death” (1985: 25). Con independencia del grado de responsabilidad que se le pueda atribuir a Trevor-Roper en la consolidación de una visión mágica sobre Hitler, lo que sí podemos afirmar es que el libro, que entre 1947 y 1995 alcanzó un total de siete ediciones, es en sí un ejemplo de que el discurso divinificador continuó vigente al margen de la desaparición del aparato propagandístico que lo había sostenido.

En relación a la vigencia del constructo, consideramos oportuno precisar que, en términos generales, los discursos que construyen la imagen del dictador variaron de forma radical con la caída del Tercer Reich. Su presencia pervivió, pero a partir del año 1945 el retrato configurado por las expresiones culturales sobre Hitler se distanció abiertamente de este perfil del mesías redentor y pasó a proponer construcciones alternativas. El constructo, por tanto, mutó; y, bajo una nueva forma, reflejó otras de las dimensiones de Hitler que hasta ahora se habían ocultado con celo, singularmente el carácter descomunal de su monstruosidad. En cuanto a los motivos que explican el interés por saber más sobre semejante lado oscuro y, con ello, la perpetuación de discursos culturales sobre Hitler, ya hemos sugerido que la razón reside en la proporción extraordinaria de los crímenes. Atendiendo a la raíz etimológica de la palabra “monstruoso”, Ignacio Mendiola afirma que el concepto remite “tanto al horror como a la fascinación, al prodigio como al demonio, a la aberración y a la adoración, a lo sagrado y a lo profano”, un sentido que, en su opinión, justifica concebir lo monstruoso como “un conector de mundos que imbrica lo real y lo posible, lo permitido y lo prohibido” (Mendiola 2006: 18). Y añade que, “en el ejercicio de esta conexión, el monstruo exige que se le tome en consideración tanto por lo que es como por lo que evoca” (Mendiola 2006: 18). Se entiende, en consecuencia, que la maldad intrínseca de Hitler aglutina los elementos que provocan un estado de fascinación, que es, en definitiva, lo que ha promovido, por

un lado, el artificio con respecto a la realidad creada sobre el personaje histórico y, por otro, la atracción perversa hacia un ser que encarna el mal absoluto.

Si nos centramos en la forma del discurso cultural sobre Hitler, lo primero que hay que decir es que es el resultado del devenir sociopolítico y cultural de la sociedad a escala global desde la rendición de la Alemania nazi hasta la actualidad, un tiempo marcado por las tensiones de la Guerra Fría, el desarrollo de una sociedad de masas, el progreso tecnológico y la consolidación de sistemas económicos de libre mercado, entre otros fenómenos constitutivos de la era posmoderna. A grandes rasgos, se pueden delinear tres etapas en ese proceso de construcción historiográfica del discurso sobre el hitlerismo: primero, la satanización; segundo, la humanización; tercero, el retrato paródico. Antes de proseguir, debemos incidir en el hecho de que estos estadios remiten de forma exclusiva a la representación de Hitler una vez producida su muerte y la consiguiente caída del Tercer Reich. Ahora bien, las edades de Hitler, entendidas como el periodo cronológico que define el conjunto de producciones que lo hacen presente bien sea con palabras o con figuras, abarca, sin duda, más. Para ser completas, habrían de incluir las que se hicieron de él con vida, que comprenden tanto las diseñadas por la propaganda del partido como las concebidas desde fuera y como contrapunto a la imagen complaciente. Entre las últimas, destaca *El gran dictador* (1940), película en la que, valiéndose de una mezcla de drama, comedia y tragedia, Charles Chaplin parodiaba el hitlerismo. Aquí, sin embargo, nos centraremos solo en las representaciones que lo han imaginado después de 1945; es decir, las que lo recuerdan. En líneas generales, la imagen clásica ve al precursor del nacionalsocialismo como un maníaco homicida y sin escrúpulos, como un torpe intelectual o como un malhumorado gruñón, que representa el mal absoluto. Pero la lista no se agota ahí. Con el tiempo han surgido lecturas revisionistas que lo dibujan como hazmerreír o, incluso, se atreven con su lado más humano, como ocurre en *Der Untergang* de Oliver Hirschbiegel (2004).

3. Las modulaciones del constructo cultural en torno a Hitler

3.1. La satanización de Hitler

Desde el momento en que el ultraje llevado a cabo por los nazis quedó expuesto por las fotografías que los soldados de las tropas aliadas difundieron de los campos de concentración y, más concretamente, de las montañas de cadáveres demacrados y de los miles de prisioneros consumidos en vida, Adolf Hitler existe en el imaginario colectivo como sinónimo de mal absoluto; nombrar a Hitler es, de hecho, una manera habitual de nombrar al mismo diablo. Los ejemplos que así lo evidencian son numerosos. Una de las últimas personas en recurrir a ese ejercicio de retórica consistente en mencionar a Hitler para evocar la maldad en su versión más radical ha sido Hillary Clinton, quien, en referencia a la invasión de Ucrania por parte del presidente ruso, Vladimir Putin, ha afirmado lo siguiente: “Now if this sounds familiar, it’s what Hitler did back in the ‘30s” (Meeks 2014). La comparación, en virtud de la cual la ex secretaria de Estado norteamericana ha equiparado los argumentos expuestos por Putin a la hora de ocupar Crimea con los que utilizó Hitler en la Segunda Guerra Mundial para defender su ideal de pangermanismo, no ha estado

exenta de polémica. Más allá de las implicaciones que dicha analogía pueda traer consigo para las relaciones internacionales entre Estados Unidos y Rusia, lo que nos interesa aquí es el hecho de que sigue vigente el discurso que retrata al líder nazi como icono de maldad por excelencia.

El constructo que identifica a Hitler con la idea de mal en términos superlativos se forjó desde las primeras representaciones de su figura, y ya entonces se utilizó como marco de referencia conceptual tanto en el discurso historiográfico como en el fictivo y el político. En ese sentido, cabe mencionar trabajos de corte histórico como *Hitler: The Führer and the People* de Joseph Peter Stern (1975), *Hitler* de Ian Kershaw (1991) o *Les arcanes noirs de l'Hitlérisme: 1848-1945, l'histoire occulte et sanglante du pangermanisme* de Robert Ambelain (1990) y, en el lado opuesto a estos, textos fictivos como *The Invaders: Hitler Occupies the Rhineland* de Éva H. Haraszti (1983) o *Hitler médium de Satan* de Jean Prieur (2002) y películas como *The Last Days of Hitler* de Rex Firkin (1972). La comparación la habían trazado antes los coetáneos políticos de Hitler, quienes se valieron de la retórica para señalar al dictador alemán como enemigo de la democracia, la paz y el capitalismo. Winston Churchill fue uno de los dirigentes que con más insistencia alertó sobre la amenaza que representaba el líder nazi. Haciendo gala de su poder de oratoria, exacerbó su lado satánico tanto en conversaciones privadas como en discursos políticos. Por ejemplo, en un intercambio de impresiones que el primer ministro británico mantuvo con su secretario personal, John Colville, en el jardín de su casa, afirmó lo siguiente: “If Hitler invaded Hell, I would make at least a favourable reference to the Devil in the House of Commons” (Churchill 2010: 331). Churchill se mostró más explícito si cabe con ocasión de la invasión de Rusia por parte de las tropas alemanas:

Hitler is a monster of wickedness, insatiable in his lust for blood and plunder. Not content with having all Europe under his heel, or else terrorized into various forms of abject submission, he must now carry his work of butchery and desolation among the vast multitudes of Russia and of Asia. The terrible military machine, which we and the rest of the civilized world so foolishly, so supinely, so insensately allowed the Nazi gangsters to build up year by year from almost nothing, cannot stand idle lest it rust or fall to pieces. It must be in continual motion, grinding up human lives and trampling down the homes and the rights of hundreds of millions of men. Moreover it must be fed, not only with flesh but with oil (Churchill 2013: 241). [Cursiva añadida por la autora].

Hemos de subrayar que la descripción, que Churchill expresó en términos de un proceso relacional del tipo “x” (léase “Hitler”) es igual a “y” (léase “mal absoluto”), tuvo una influencia decisiva en la configuración del discurso de satanización, el constructo representativo más comúnmente empleado para retratar a los nazis y a su líder.

En cuanto a las características formales de este discurso, se trata de un modelo de representación binario, que contrapone, de manera irreconciliable, el mal, identificado con el hitlerismo, al bien. Incide, para ello, en el carácter singular de la monstruosidad del dictador, sugiriendo que la desproporción de su maldad explica el hecho de que fuera capaz de concebir una operación de exterminio calificada de

forma prácticamente unánime de crimen sin precedentes en la historia de la Humanidad (Bauer 2002: 50; Brecher 1999: 17-28; Fischel 1998: xxix; Hilberg 1985: 863). En definitiva, el uso reiterado de palabras como “único”, “novedoso” o “incomparable”, para describir las acciones emprendidas por Hitler ha dotado de especificidad a su maldad y, en consecuencia, ha conducido su figura a uno de los puestos más altos de la lista de personajes siniestros de la historia.

Hitler se ha vinculado, de este modo, con una idea del mal comparable a la que simboliza Amalec para los judíos o Iván IV Vasilievich, más conocido por su sobrenombre de Iván el Terrible, para los rusos. En lo referente a los amalecitas, el relato bíblico los retrata como enemigos declarados del llamado pueblo de Dios, señalándolos como los culpables de la violenta confrontación con los judíos en Refidim (Éxodo 17:8-16) y de la emboscada tendida en Egipto (Deuteronomio 25:17-18)⁵. El zar, por su parte, se ganó el apodo por la extrema crueldad con la que respondió, especialmente a partir de 1560, a todo aquel que ejerció oposición a su régimen. Cabe mencionar la perversidad mostrada con los habitantes de la ciudad de Nóvgorod, torturados y decapitados bajo sus órdenes (Perrie y Pavlov 2013; Ziegler 2009: 26); de ahí que hoy persista en el imaginario colectivo como “el zar agrupador de tierras y cortador de cabezas” (Marie 2003: 798) y que los prisioneros del campo de concentración de Treblinka llamaran a uno de sus operarios más siniestros “Ivan Grozny” o “Iván el Terrible” (Kapnistos 2015: 217; Roth 2010: 301). Con todo, Hitler se distingue de estos ejemplos de maldad porque su proyecto para la creación de un espacio vital alemán libre de judíos se enmarca no ya en el estadio de “puerilidad mental” que caracteriza a las sociedades feudales sino en el de razón y progreso de la civilización contemporánea, heredera de los principios de la filosofía y moral ilustrada (Kant 1999 [1784]). Es decir, la particularidad de su monstruosidad radica en que puso de manifiesto que el mal es capaz de emerger en un contexto moderno con la misma inercia con que lo hizo en sociedades dominadas por la ignorancia, la superstición y la tiranía, resquebrajando la confianza en la perfectibilidad y la evolución del hombre (Rousseau 2008 [1755]).

Al margen de las posibles comparaciones, lo relevante es que en ese afán singularizador se ha creado una imagen de la persona histórica que lo identifica como ser único, irrepetible y excepcional. La industria de Hollywood, que gusta de la dialéctica del nosotros-ellos, ha explotado ese constructo para atacar a los enemigos antidemócratas y definir así a la sociedad norteamericana por oposición a Hitler. Frente al dictador nazi y su modelo totalitario, sinónimos ambos de brutalidad, antisemi-

⁵ “Y vino Amalec y peleó con Israel en Refidim. Y dijo Moisés a Josué: Escógenos varones, y sal, pelea con Amalec; mañana yo estaré sobre la cumbre del collado, y la vara de Dios en mi mano. E hizo Josué como le dijo Moisés, peleando con Amalec; y Moisés y Aarón y Hur subieron a la cumbre del collado. Y sucedía que cuando alzaba Moisés su mano, Israel prevalecía; más cuando él bajaba su mano, prevalecía Amalec. Y las manos de Moisés estaban pesadas; por lo que tomaron una piedra, y la pusieron debajo de él, y se sentó sobre ella; y Aarón y Hur sustentaban sus manos, el uno de un lado y el otro de otro; así hubo en sus manos firmeza hasta que se puso el sol. Y Josué deshizo a Amalec y a su pueblo a filo de espada.

Y el SEÑOR dijo a Moisés: Escribe esto para memoria en el libro, y di a Josué que del todo tengo de raer la memoria de Amalec de debajo del cielo. Y Moisés edificó un altar, y llamó su nombre El SEÑOR Es Mí Bandera (YHWH-nisi); y dijo: Por cuanto Amalec levantó la mano sobre el trono del SEÑOR, el SEÑOR tendrá guerra con Amalec de generación en generación” (Éxodo 17:8-16, Sagradas Escrituras 1569).

“Acuérdate de lo que te hizo Amalec en el camino, cuando salisteis de Egipto; que te salió al camino, y te desbarató la retaguardia de todos los flacos que iban detrás de ti, cuando tú estabas cansado y trabajado; y no temió a Dios” (Deuteronomio 25:17-18, Sagradas Escrituras 1569).

tismo y manipulación, Estados Unidos se presenta como la encarnación de cualidades democráticas, en aras de erigirse en parangón de la tolerancia, la libertad y la igualdad. Ese binarismo maniqueo de buenos y malos es singularmente notorio en las numerosas películas de contenido anti-nazi que se produjeron en Hollywood entre 1939 y 1946, y que, como sostiene Sabine Hake en *Screen Nazis*, contienen los elementos necesarios para que los nazis se convirtieran en “the absolute enemy in the friend-enemy distinction constitutive of democratic subjectivity” (Hake 2012: 33). Son este tipo de representaciones las que están en la base de la imagen satánica de Hitler, una aproximación deshumanizada que, por cuanto carece de características humanas, es, hasta cierto punto, irreal; una entelequia.

Como ejemplo de la corriente demonizadora destaca *The Death of Adolf Hitler* (1972) de Rex Firkin. Al igual que tantos otros, el filme, producido en el Reino Unido, recrea uno de los episodios de la vida de Hitler que más fascinación ha suscitado: los días que preceden a su suicidio el 30 de abril de 1945, un suceso del que no existen pruebas gráficas y que, por ello, ha dado lugar a múltiples reelaboraciones e interpretaciones. La lectura sugerida por Firkin propone que, incluso en esos momentos de debilidad máxima en los que Hitler se aisló en su búnker, atenazado por el miedo a la llegada del ejército soviético y abatido por el desmoronamiento del nazismo, el dictador se mostró como un ser desagradable y tiránico, manteniéndose fiel a su consigna de matar a los judíos, “kill the Jews!”. La orden, incisiva y directa, la enuncia junto con un alegato homófobo, pocos instantes antes de quitarse la vida:

How can we hope to survive if we don't hate. It doesn't matter who you hate, as long as you hate [...] we were born to destroy ourselves. That is man's one true wish – to destroy himself and leave the world to rats. Rats. Even now I can feel them in the sewers of me, gnawing at my roots [...] in the deepest depth of my cold, dark soul, I have been comforted by rats (cit. en MacFarlane 2004: 16).

El parlamento reproduce la angustia fóbica que Hitler sentía ante la posibilidad de que los judíos, identificados como roedores a fin de señalarlos como peligro higiénico, contaminaran el ideal de raza pura. Firkin hace extensible esa amenaza de contagio a la propia integridad de Hitler, quien, a pesar de definir su alma como fría y oscura, siente a los judíos roer sus entrañas, en una clara referencia a su inminente muerte. Ese símbolo de debilidad humana se compensa, sin embargo, con la vehemencia de las palabras. Su fuerza impetuosa, sumada al tono que les imprime Frank Filay, el actor que interpreta a Hitler, es una manera de enfatizar que el discurso del odio permanece inalterable hasta la muerte y de proyectar, por ende, una imagen de Hitler en tanto que encarnación de Satán. El retrato se completa por medio del recurso a una expresión proferida en tono colérico y agresivo, una herramienta representativa que, en palabras de MacFarlane, diferencia a esta película de cualquier otra de las que han imaginado a Hitler: “no film exists which contains more Hitler ranting, either in frequency or length” (2004: 29).

3.2. La humanización de Hitler

Frente a esta primera corriente, que se distingue por caracterizar a Hitler como un caso de maldad excepcional, surgió otra que reclamaba la necesidad de recuperar el carácter histórico del líder nazi, en el sentido de personaje real; es decir, de ser de carne y hueso. En definitiva, se promovía un cambio de tendencia para sustituir la visión deshumanizada por una humanizante. En realidad se trata de un giro que tiene su correspondencia, a escala mayor, en la propia historia de la representación del Holocausto, que también ha estado dividida entre quienes lo interpretan como un suceso único en el devenir de la humanidad y, en consecuencia, incomparable, tal y como hace Steven T. Katz (1996), y quienes, como Zygmunt Bauman (2000 [1989]), lo ven como la consecuencia lógica de la sociedad moderna y su burocratización. Por lo que se refiere a la conceptualización propuesta por los primeros, da lugar a lecturas excepcionalistas en la línea de las que promueven una descripción hiperbólica de la maldad de Hitler porque las dos olvidan algo esencial: el hecho de que la persona existió y que, por ende, hay lugar para la comparación.

Los inicios de la configuración del constructo cultural en torno a Hitler desde una perspectiva humanizadora los encontramos en la ya célebre expresión “la banalidad del mal”, acuñada por Hannah Arendt en 1963 para referirse a una forma de perversidad que no se ajusta a la de “mal radical” en el sentido que le atribuye Kant en su obra de 1793 [1956] *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*⁶. A juicio de esta politóloga judeo-alemana, la naturaleza perversa de los nazis se explica no tanto como consecuencia de su carácter monstruoso y sádico sino más bien como la incapacidad de un “hombre normal” de pensar, juzgar y discernir el sentido de sus acciones. Desde esta aproximación, el mal nace por la pérdida de la facultad de pensamiento, un estadio de aletargamiento promovido por los regímenes totalitarios, cuya propaganda destruye la capacidad de decisión de sus miembros. De forma más específica, se anula primero la personalidad jurídica del sujeto pensante, después la moral, procediendo finalmente a la eliminación de la individualidad. En relación a esto, Arendt sostiene que el objetivo último del proceso es reducir a autómatas a los agentes sociales:

The essence of totalitarian government, and perhaps the nature of every bureaucracy, is to make functionaries and mere cogs in the administrative machinery out of men, and thus to dehumanize them. And one can debate long and profitably on the rule of Nobody, which is what the political form known as bureaucracy truly is [...] we have become very much accustomed by modern psychology and sociology, not to speak of modern bureaucracy, to explaining away the responsibility of the doer for his deed in terms of this or that kind of determinism (2006: 117).

Antes de proseguir, parece conveniente advertir, con Arendt, de que este ejercicio político de burocratización, propio de los sistemas totalitarios y que opera si-

⁶ En esta obra, en la que Kant reflexiona acerca de una de las cuestiones centrales de la ética, el mal, el filósofo defiende la idea de que la naturaleza del ser humano consiste en anteponer el ego a cualquier ley moral, lo que permite inferir que Kant configura el mal como una predisposición innata.

guiendo métodos puramente intencionales, permite establecer las causas del mal en términos de determinismo biológico, al entender que las características psicológicas y las manifestaciones de conducta de los nazis están dirigidas exclusivamente por las leyes de la naturaleza; y también de determinismo histórico, puesto que el mal se explica como resultado del complejo causal que concurrió en Alemania durante los años previos al Tercer Reich. Una vez inmersos en dicha doctrina filosófica, la maldad fundamental de este grupo se articula como un estado de corrupción moral alentado por la existencia de una relación causa-consecuencia que imposibilita la opción de sustraerse de cometer actos inmorales. La politóloga, sin embargo, se desvincula de lecturas que reducen los orígenes del totalitarismo y, por extensión, la maldad a la inevitabilidad histórica, asegurando que tal pretensión es no solo “misleading in the search for historical truth” sino, y esto es si cabe más significativo, “pernicious for political judgement” (Court 2008: 117).

Desechada la posibilidad del determinismo para la inhumanidad nazi, Arendt propone una tesis alternativa, causa de un incendiario debate en el momento en que se hizo pública, para describir la mentalidad genocida de los miembros de las SS y de otros jefes y oficiales de la *Wehrmacht*. La propuesta, ya lo hemos señalado, cristalizó en el concepto de “banalidad del mal” y supone juzgar los actos de Eichmann no como la expresión de su perversidad sino como el resultado de la irreflexividad a la que conduce el papel que se le asignó a este hombre en la sociedad; el de ejecutor de órdenes:

The trouble with Eichmann was precisely that so many were like him, and still are, terribly and terrifyingly normal. From the viewpoint of our legal institutions and of our moral standards of judgment, this normality was much more terrifying than all the atrocities put together, for it implied [...] that this new type of criminal, who is in actual fact *hostis generis humani*, commits his crimes under circumstances that make it well-nigh impossible for him to know or to feel that he is doing wrong (1994: 276).

Si bien es cierto que Arendt utilizó el concepto para referirse de forma concreta a Adolf Eichmann, diligente funcionario de las SS, y no a Hitler, que representa el escalafón más alto en ese sistema que dicta órdenes, aquí defendemos la hipótesis de que la tesis expuesta en *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* abrió nuevas posibilidades a la representación del mal. Y entre ellas la de alejarse de la visión de Hitler como un ser inhumano y ahistórico para adoptar un punto de vista más realista, aunque más controvertido. Suponía enfrentar a la sociedad con el mal cara a cara y presentarlo como otra de las aristas del carácter poliédrico de cualquier ser, que, como todos, está dotado de vicios y virtudes. Esta aproximación desmitifica al *Führer*, alejándolo de la imagen de semi-Dios promovida por la propaganda nazi o de ser satánico sin comparación posible. En *Explaining Hitler*, Ron Rosenbaum (1998: xvi) sostiene que el proceso estuvo impulsado por la generalización de teorías psicológicas decididas a explicar los aspectos disfuncionales de su personalidad (frialdad, odio, intolerancia y racismo) aludiendo a su baja autoestima o a una infancia difícil. Con estas representaciones se promueve la identificación, ya que sus males (no creer en uno mismo y haber sufrido desapego en la niñez) son males que todos conocemos y con los que empatizamos.

Esta nueva forma de ver a Hitler se consagró a finales de los años noventa y estará aquí ejemplificada por medio de *Der Untergang* de Oliver Hirschbiegel (2004). Al igual que en el caso de *The Death of Adolf Hitler*, la propuesta del director alemán, inspirada en el ensayo histórico de Joachim C. Fest (2002) de título homónimo y en los testimonios que la secretaria-mecanógrafa de Hitler, Traudl Junge, publicó en el año 2001 en *Bis zur letzten Stunde*, recrea los últimos doce días de la vida del dictador. Este permanece atrincherado, junto a los miembros de su reducido círculo de confianza (Traudl Junge, Eva Braun, Magda Goebbels y algunos oficiales de Estado Mayor así como otras autoridades de gobierno), en un refugio acorazado mientras las fuerzas armadas rusas se van acercando a Berlín. La decisión de limitar el espacio en el que el espectador interactúa con Hitler al contexto claustrofóbico del búnker es otro de los elementos en común con el filme de Firkin, una localización que Hirschbiegel imagina en gris y cuya escasa iluminación se limita a una tétrica y fría luz artificial, creando una atmósfera opresiva. La concepción estética en tonos plomizos reverbera en las ocasionales escenas de exterior, que muestran la superficie de Berlín, antes lugar para la exhibición del poderío militar por medio de desfiles pomposos, arrasada y carbonizada, como ilustración gráfica del desmoronamiento del nazismo.

Sin entrar en un estudio comparativo de ambas producciones, la gran diferencia radica en que el largometraje de Hirschbiegel busca indagar en el grado en que son compatibles el lado monstruoso en el que se centra Firkin y ciertos rasgos de humanidad, como la capacidad de expresar sentimientos afectivos o de encolerizarse. A tal respecto, Rosa Sala Rose llama la atención sobre el hecho de que Hitler es retratado “a ratos amable y caballeroso, que habla educadamente y acaricia a los niños, pero que también es grosero cuando se enfada y a veces mastica con la boca abierta” (2011: 193). Se trata, sin duda, de una construcción más humana de ese ser monstruoso que Firkin imagina como lleno de odio hasta el fin de sus días. Wim Wenders (2004) sugiere que la sorprendente decisión de no mostrar al espectador esa muerte a la que el título alude simbólicamente evidencia también el deseo de aproximarse a Hitler desde una perspectiva diferente: si la película pretendía proyectar al mundo un lado humano, entonces debía evitar eso que le quita al hombre la capacidad de ser a través de sus actos: la muerte.

3.3. La parodización de Hitler

A esas dos visiones contrapuestas del *Führer*, que enfrentan una construcción cultural deshumanizada con una humanizante, se suman aproximaciones que huyen del modelo de oposición binaria. De la variedad de caras con las que se ha retratado a Hitler, la que más controversia ha generado es la que lo presenta en clave paródica, puesto que supone contravenir uno de los parámetros formales y legales que rige la representación del Holocausto: el precepto que desaconseja abordar asuntos serios desde la óptica del humor. El principio tiene sus orígenes en los presupuestos filosóficos del estoicismo y en su concepción de la belleza como una cuestión no solo corporal (forma) sino también moral (fondo). Para los representantes de esta corriente la esencia de la belleza estaba definida por las leyes de la medida y la proporción. Ese equilibrio ideal se resume en la idea de *decorum*, que según la poética y retórica clásicas radica en la armonía entre la forma y el fondo. El planteamiento

sobrevivió al mundo clásico, aflorando con especial fuerza en aquellos casos en los que intervienen consideraciones de índole moral, tal y como ocurre cuando se valoran las posibilidades de representación que permite el Holocausto. En relación a esto, el filósofo e historiador Hayden V. White sugiere que la trágica dimensión del horror nazi impone estrictos límites a las posibles aproximaciones representativas que admite tan negro episodio:

Are there any limits on the *kind* of story that can responsibly be told about these phenomena? *Can* these events be responsibly emplotted in *any* of the modes, symbols, plot types, and genres our culture provides for “making sense” of such extreme events in our past? Or do Nazism and the Final Solution belong to a special class of events, such that, unlike even the French Revolution, the American Civil War, the Russian Revolution, or the Chinese Great Leap Forward, they must be viewed as manifesting one story, as being emplottable in one way only, and as signifying only one kind of meaning? (1992: 37-38).

En la medida en que en la tradición cultural occidental el humor se asocia con cualidades como la distensión, la diversión, la banalidad o la comicidad, su combinación con la gravedad de los crímenes nazis se considera, en el mejor de los casos, incompatible. La incongruencia reside en la posibilidad de restar importancia o trivializar un suceso que constituye el paradigma sobre el que se miran otros genocidios y atrocidades, y que, en consecuencia, está rodeado de un aura de trascendencia y solemnidad. Por otra parte, si se rebaja la cuota de gravedad a la que tiene que hacer frente el espectador o el lector, se sientan las bases para que la memoria del hecho se convierta en un fenómeno de masas. Más concretamente, se añaden los ingredientes necesarios para transformar la historia del Holocausto en producto cultural abierto a la consumición del gran público, al que se le ofrece la oportunidad de reír a expensas de una ideología que produjo la muerte de once millones de víctimas. Y esa es la frontera de lo lícito.

Hay, sin embargo, quien argumenta que “el humor es uno de los mayores logros democráticos que existen”, en convencimiento de lo cual Fernando de Felipe afirma lo siguiente: “El humor es antídoto, el reactivo a las épocas difíciles y a los tiempos oscuros, el único bálsamo purificador capaz de conjurar los fantasmas del pasado y garantizar una cierta opción de futuro” (2005: 80). En esa línea, se encuadran trabajos como *Humour as a Defense Mechanism in the Holocaust* (2002) de Chaya Ostrower, donde la autora sostiene la tesis de que el humor desempeñó un papel fundamental como instrumento de supervivencia entre las víctimas, sugiriendo, al tiempo, su valía para retratar el universo concentracionario.

Tal es la postura defendida por Roberto Benigni en *La vita è bella* (1997), que mezcla la comedia popular de corte pedagógico con el rigor de los campos de exterminio. A pesar de que coincidiendo con su estreno y difusión a escala global surgieron voces disidentes que criticaron el uso de la risa, expresión emocional que actúa como elemento catalizador, para tratar un asunto que resiste cualquier posible catarsis, el sentir general es que su osadía se ajusta a los límites de lo aceptable. En ningún caso es insolente y, además, sirvió para difundir la memoria del Holocausto entre círculos que hubieran preferido mirar a otro lado si se les hubiera expuesto al

horror nazi en toda su dimensión, un hecho que contribuyó a legitimar la validez de la aproximación de *La vita è bella*.

En *Er ist wieder da* (2012), una irreverente comedia protagonizada y narrada en primera persona por Hitler, el periodista y novelista Timur Verne también propone el humor como medio para acercarse al siniestro pasado nazi. En este caso, su objetivo consiste en encontrar el recurso apropiado para adentrarse no ya en los horrores de un campo de concentración sino para viajar al fondo de la sanguinaria mente del ideólogo de ese sistema de matanza a escala industrial que fueron los campos. Para ello se “resucita” a Hitler en una disparatada historia que arranca en el verano de 2011 con el *Führer* vestido con su uniforme nazi y tirado en un descampado del centro de Berlín:

Ich erinnere mich, ich bin erwacht, es dürfte früher Nachmittag gewesen sein. Ich öffnete meine Augen, ich sah über mir den Himmel. Er war blau, leicht bewölkt, es war warm, und mir war sofort klar, dass es für April zu warm war. Man konnte es fast heiß nennen. Es war vergleichsweise still, über mir war kein Feindflieger zu sehen, kein Geschützdonner zu hören, keine Einschläge in der Nähe, keine Luftschuttsirenen (Verne 2012: 10).

El parecido de este individuo con el “verdadero” Hitler, en una Alemania donde han desaparecido todos los símbolos nazis y en la que reinan la paz y la democracia, causa una enorme extrañeza entre los ciudadanos de a pie, que lo toman por un imitador. Es más, la estupefacción ante el grado de desorientación y enajenación mental de alguien capaz de producir en el contexto del siglo XXI una imitación perfecta de los discursos del dictador nazi lo alzan a la categoría de estrella mediática.

Alcanzada la fama, este clon del *Führer* pasa a ser un invitado asiduo a los platós de televisión, un espacio donde su trasnochado discurso provoca abiertas carcajadas; pero también polémica, al dar pie a la ineludible pregunta de si está permitido reírse de Hitler. Los responsables del programa de humor “El Hitler de los viernes en MyTV”, sin embargo, se plantean la conveniencia o no de dar continuidad al show no tanto por la posible ilegitimidad de permitir que las consignas del dictador triunfen en televisión como por su grado de satisfacción con la cuota de pantalla lograda. En ese sentido, la novela puede leerse como una sátira de la sociedad actual, tan absorta en medir el éxito en términos de audiencia y visibilidad en las redes sociales, que sus miembros adolecen de sentido crítico para calibrar el grado de influencia que un demagogo como Hitler puede seguir teniendo hoy en día. Es ese miedo a subestimar el peligro intrínseco a reírse no solo de Hitler sino con él lo que llevó a Stefan Schmitz a calificar en la revista *Stern* la obra así: “ist zynisch, absurd, grenzwertig” (2012).

Sea como fuere, las representaciones satíricas surgidas en el marco de Internet plantean muchos más problemas. En su gran mayoría, tales expresiones culturales están concebidas por *amateurs* y su destinatario es el más común de los vulgos. Es decir, carecen de filtro selectivo y, por ello, suscitan sospechas, máxime, argumentan Laster y Steinert, en aquellos casos en los que se encuadran en el género de la comedia: “Comedies mostly appeal to audiences that are not necessarily highly educated, and, therefore, they are less likely to be considered ‘high culture’” (cit. en Götz 2012: 176). Los reparos formales no han impedido, sin embargo, que la

cultura popular desarrollada en el entorno 2.0 se haya atrevido con el Holocausto. Es especialmente conocido el caso, convertido en fenómeno viral en Youtube, de los clips creados a partir de uno de los fragmentos centrales de *Der Untergang*. La escena elegida es aquella en la que Hitler, visiblemente alterado ante el asedio de los aliados, convoca una reunión en su búnker en el transcurso de la cual acaba comprendiendo que ha perdido la guerra. A partir de este clip han emergido un sinfín de parodias, que tratan temáticas tan variadas como el fútbol, la política o la educación, para comentar aspectos de la realidad más reciente, dando lugar a títulos como los siguientes: *Hitler se entera de la eliminación de las becas Erasmus* (Alternativa Universitaria 2012), *Hitler learns that Steve Jobs has died* (FunnyRantParodies 2011) o, el más reciente, *Hitler se entera del Ébola en España* (iRam Gamer 2014). Al margen de la polémica desencadenada a raíz de que la productora de la película haya obligado, atendiendo a razones de propiedad intelectual, a Youtube a retirar los vídeos, lo curioso es cómo el constructo cultural creado en torno a Hitler ha dejado de utilizarse para aludir a la realidad del Tercer Reich y se usa, en cambio, para retratar el presente más inmediato desde una perspectiva satírica en un interesante juego de resignificación lingüística por medio del cual el significante que Hirschbiegel imaginó para el significado del hitlerismo adquiere un sentido que nada tiene que ver con su tiempo (el periodo comprendido entre 1933 y 1939) y su espacio (Alemania nazi). En definitiva, puede hablarse de apropiación cultural.

4. Conclusión

El recorrido por tres de las caras más explotadas de Adolf Hitler ilustra con ejemplos específicos la evolución que ha experimentado el constructo cultural cultivado en torno a la figura de Hitler. Su imagen se ha transformado al compás de los cambios sociales, tecnológicos y políticos que se han sucedido en el mundo desde la caída del Tercer Reich hasta nuestros días. Hay que decir, además, que la forma que ha adoptado su re-presentación solo puede entenderse en virtud de la historia particular del país que acomete la aproximación así como de los vínculos concretos con el personaje histórico. No en vano el dónde y el cuándo son fundamentales a la hora de juzgar el cómo. Así, la opción de desviarse de la historiografía parece más aceptable en los países que no sufrieron la ocupación nazi que en aquellos donde esa parte del pasado es una memoria viva que exige, por cuantas sensibilidades puedan verse comprometidas, plegarse con exactitud y fidelidad a los hechos y las acciones. En cambio, en aquellos entornos donde el Holocausto no constituye una experiencia vivida de primera mano las posibilidades de que la realidad se redefina por medio de la imaginación son mayores, como también es mayor la probabilidad de que esto sea así hoy en día, al imperar un modelo de democracia que concibe la libertad de expresión como piedra angular de la convivencia entre los pueblos.

En cuanto a la manera concreta en que se ha materializado esa evolución, hubo un primer momento de condena del nazismo, que explica la configuración de una visión satánica de Hitler. Estados Unidos, inmerso en la Guerra Fría y necesitado de hacer valer su imagen como gurú de la democracia, fue uno de los países que con más fuerza se plegó al discurso demonizador, que utilizó para definirse por oposición. Como suele ocurrir con los movimientos que propugnan visiones uni-

dimensionales, con el tiempo surgió una corriente contracultural decidida a exhibir los aspectos que se habían restringido de la personalidad de Hitler: su cara más humana. Tal es el caso de *Der Untergang*, cuyo enfoque humanizador probablemente solo tiene cabida en el contexto de una Alemania unificada y democrática. También resulta difícil pensar que las representaciones que explotan el lado paródico de Hitler se hubieran podido producir en un momento diferente al actual, en el que el desarrollo tecnológico ha democratizado el acceso a la información y a la comunicación, complicando, en consecuencia, las posibilidades de limitar el derecho a la libertad de expresión.

Referencias bibliográficas

- Ambelain, R., *Les arcanes noirs de l'Hitlérisme: 1848-1945, l'histoire occulte et sanglante du pangermanisme*. París: Robert Laffont 1990.
- Alternativa Universitaria, *Hitler se entera de la eliminación de las becas Erasmus*. [Vídeo] 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=LYpaeL13ps> [27.10.2014].
- Arendt, H., *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Nueva York: Penguin Books [1963] 1994.
- Arendt, H., *Eichmann and the Holocaust*. Estados Unidos: Penguin Books 2006.
- Bauer, Y., *Rethinking the Holocaust*. New Haven, CT: Yale UP 2002.
- Bauman, Z., *Modernity and the Holocaust*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP [1989] 2000.
- Benigni, R., *La vida es bella*. [Película]. Italia: Miramax International 1997.
- Berghahn, K. L. / Hermand, J., *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*. Oxford: Peter Lang 2005.
- Brecher, B., «Understanding the Holocaust: The Uniqueness Debate», *Radical Philosophy* 96 (1999), 17-28.
- Brecht, B., *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1941] 1981.
- Breu Pañella, R., *El documental como estrategia educativa: De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: Graó 2010.
- Bush, G., «President Discusses Beginning of Operation Iraqi Freedom». White House Commission 2003. <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/03/20030322.html> [28.10.2014].
- Chaplin, C., *The Great Dictator*. [Película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions 1941.
- Churchill, W. S., *The Grand Alliance: The Second World War*. Vol III. New York: Rosetta Books 2010.
- Churchill, W. S., *Never Give In!: Winston Churchill's Speeches*. Londres, Nueva York: Bloomsbury 2013.
- Court, A., *Hannah Arendt's Response to the Crisis of Her Times*. Ámsterdam: Rozenberg Publishers 2008.
- de Felipe, F., «Holocáustica: cultura popular y profanación histórica», en: Domínguez, V. (ed.), *Tabú la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Madrid: Ocho y medio, Libros de cine 2005, 53-92.
- Thamer, H. U. / Erpel, S. / Sembach, K. J., *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*. [Exposición]. Alemania: Deutsches Historisches Museum 2010.
- Dick, P. K., *The Man in the High Castle*. Nueva York: Vintage Books 1962.
- Dunstan, S. / Gerrard, W., *Grey Wolf: The Escape of Adolf Hitler*. Nueva York: Sterling Publishers 2013.

- Ehrenreich, E. / Lange, M. / Petrescu, C., «Will to Power or Vox Populi? Hitler Biographies and the Question of Culpability», en: Berghahn, K. L. / Hermand, J. (eds.), *Unmasking Hitler: Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*. Bern: Peter Lang 2005, 81-104.
- Felton, M., *Guarding Hitler: The Secret World of the Fuhrer*. Barnsley, UK: Pen and Swork Books Limited 2014.
- Fest, J. C., *Der Untergang: Hitler und das Ende des Dritten Reiches*. Berlín: Alexander Fest Verlag 2002.
- Firkin, R., *The Death of Adolf Hitler*. [Película]. Reino Unido: London Weekend Television 1972.
- Fischel, J. R., *The Holocaust*. Westport, CT: Greenwood Press 1998.
- FunnyRantParodies, *Hitler learns that Steve Jobs has died*. [Video] 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=skuF6T51ESo> [27.10.2014].
- Gözl, P., «Haha Hitler! Coming to Terms with Dani Levy», en: Mueller, G. / Skidmore, J. M. (eds.), *Cinema and Social Change in Germany and Austria*. Canada: Wilfrid Laurier UP 2012, 173-188.
- Görtemaker, H. B., *Eva Braun: Life with Hitler*. London: Allen Lane 2011.
- Hake, S., *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy*. Madison: Wisconsin UP 2012.
- Haraszi, E. H., *The Invaders: Hitler Occupies the Rhineland*. Budapest: Akademiai Kiado 1983.
- Hilberg, R., *The Destruction of European Jews*. Vol. III. Nueva York: Holmes & Meier 1985.
- Hirschbiegel, O., *Der Untergang*. [Película]. Alemania: Constantin Films 2004.
- Hornig, F. / Sontheimer, M., «Führer Show: A Visit to Germany's First-Ever Hitler Exhibition». *Spiegel Online: International* (3.10.2010). <http://www.spiegel.de/international/germany/fuehrer-show-a-visit-to-germany-s-first-ever-hitler-exhibition-a-722612.html> [13.04.2016].
- Iram Gamer, *Hitler se entera del Ébola en España*. [Video] 2014. <http://www.youtube.com/watch?v=RZIXxuiyhNU> [28.10.2014].
- Junge, T., *Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*. Düsseldorf: Claasen 2001.
- Kant, I., «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», en Brandt, H. (ed.), *Kant, Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hamburg: Felix Meiner [1784] 1999, 20-27.
- Kant, I., *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Hamburg: R. Himmelheber & Co. [1793] 1956.
- Kapnistos, P. F., *Hitler's Doubles: Fully-Illustrated*. Atenas: Createspace 2015.
- Katz, S. T., «The Uniqueness of the Holocaust: The Historical Dimension», en: Rosenbaum, A. (ed.), *Is the Holocaust Unique?: Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder, Colo.: Westview Press 1996, 49-68.
- Kershaw, I., *The "Hitler Myth": Image and Reality in the Third Reich*. Oxford: Clarendon 1987.
- Kershaw, I., *Hitler*. Londres / Nueva York: Longman 1991.
- Koch-Hillebrecht, M., *Homo Hitler: Psychogramm des deutschen Diktators*. München: Goldmann 1999.
- Levi, D., *Mein Führer: The Really Truest Truth about Adolf Hitler*. [Película]. Alemania: Arte, Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk 2007.
- Macfarlane, D., *Projecting Hitler: Representations of Adolf Hitler in English-language film, 1968-1990*. [Tesis Doctoral]. Saskatchewan: University of Saskatchewan 2004.
- Marie, J. J., *Stalin*. [Trad. Mercedes Villar Ponz]. Madrid: Ediciones Palabra 2003.
- May, J., *Heil Honey, I'm Home!* Reino Unido: Noel Gay Television 1990.

- Meeks, K. R., «Hillary Clinton compares Vladimir Putin's actions in Ukraine to Adolf Hitler's in Nazi Germany». *Long Beach Press Telegram* 2014. <http://www.presstelegram.com/general-news/20140304/hillary-clinton-compares-vladimir-putins-actions-in-ukraine-to-adolf-hitlers-in-nazi-germany> [13.04.2016].
- Mendiola, I., *El jardín biotecnológico: tecnociencia, transgénicos y biopolítica*. Madrid: Los libros de la catarata 2006.
- National Geographic, *Third Reich Secrets*. 2012. <http://natgeotv.nationalgeographic.es/es/1046770-los-secretos-del-tercer-reich> [12.04.2016].
- Ostrower, C., *Humour as a Defense Mechanism in the Holocaust*. [Tesis Doctoral]. Tel-Aviv: Tel-Aviv University 2002.
- Perrie, M. / Pavlov, A., *Ivan the Terrible: Profiles in Power*. Nueva York: Routledge 2013.
- Prieur, J., *Hitler médium de Satan*. París: Fernand Lanore 2002.
- Rau, P., *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh UP 2013.
- Riefenstahl, L., *Triumph des Willens*. [Documental]. Alemania: Universum Film Aktiengesellschaft 1934.
- Rosenbaum, R., *Explaining Hitler: The Search for the Origins of His Evil*. Nueva York: Random House 1998.
- Rosenfeld, A. H., *Imagining Hitler*. Bloomington: Indiana UP 1985.
- Rousseau, J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. París: Flammarion [1755] 2008.
- Roth, P., *Operation Shylock: A Confession*. Nueva York: Vintage 2010.
- Sala Rose, R., «La muerte de Hitler: la representación cinematográfica de un tabú», en: Oncina, F. / Cantarino, M. E., (eds.), *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València 2011, 193-208.
- Schmitz, S., «Heiße Ware unter dem Weihnachtsbaum», *Stern*. <http://www.stern.de/kultur/buecher/hitler-roman-er-ist-wieder-da-heisse-ware-unter-dem-weihnachtsbaum-1941682.html> [15.05.2015].
- Sokurov, A., *Molokh*. Rusia: Arte 1999.
- Sontag, S., (1975) «Fascinating Fascism», *The New York Review of Books* 1975. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism> [13.04.2016].
- Steiner, G., *The Portage to San Cristobal of A.H.* Gambier: Kenyon Review 1979.
- Stern, J. P., *Hitler: The Führer and the People*. Glasgow: Fontana 1975.
- Toland, J., *Hitler: The Pictorial Documentary of His Life*. Nueva York: Doubleday 1978.
- Trevor-Roper, H., *The Last Days of Hitler*. Chicago: Chicago UP [1947] 2012.
- Trevor-Roper, H., (ed.), *Hitler's Table Talk 1941-1944: Secret Conversations*. Nueva York: Enigma Books 2013.
- USHMM, «Propaganda: la creación de un líder». *Enciclopedia del Holocausto* 2014. <http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007830> [13.04.2016].
- Vermes, T., *Er ist wieder da*. Colonia: Eichborn 2012.
- Wallace, I., *The Seventh Secret*. Nueva York: Dutton 1985.
- Weber, J., *Hitler's First War*. Nueva York: Oxford UP 2010.
- Wenders, W., «Tja, dann wollen wir mal», *Zeit Online* 2004. http://www.zeit.de/2004/44/Untergang_n [12.04.2016].
- White, H. V., «Historical Emplotment and the Problem of Truth», en: Friedländer, S. (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1992, 37-53.
- Ziegler, C. E., *The History of Russia*. Santa Barbara: Greenwood Press 2009.