



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Iñigo Estomba  
Eguzkiza

Tutorea: Susana  
Serrano Abad



# **PANTAILA HANDIA: NAZISMOAREN ESTRATEGIA**

Historia Garaikideko Saila 2016-2017

Zinema eta historiaren arteko erlazioa ez da inoiz gai erraza izan. Hasieran, zinema aurretik irudiak zeuden; hala ere, historian zehar gehienetan beti eman zaie garrantzia handiagoa testuei hauei baino. Irudiek eszenak irudikatzen dituzte, modu honetan, eremu bisual atsegingarri bat emanaz ikusle edota irakurleari, askotan kritikotasun gabe aztertuak izan diren arren. Dena dela, irudiek eta eszenek ere balio historiko handia izan dezakete eta tresna oso baliotsuak izan daitezke gizartearengan eragina izateko. Zinema irudi, eszenen eta musikaren arteko konbinaketa bat izanik, sentimenduak, sentsazioak, kilikak... sortzeko erraztasuna dauka, honela begiralearengan eraginez.

1930eko testuinguruan, Alemaniak ez zuen egoera on bat; izan ere, bertan zegoen inflazioak, Versailleseko Itunaren neurri gogorrak... gizartea sentikorra egiten zuten eta testuinguru honetan Hitlerrek boterea hartu zuen. Doktrina Nazionalsozialista aurrera ateratzeko helburuarekin, Hitlerrek Joseph Goebbels propaganda ministro bezala ezarri ostean, honek zinematografiaren industria bideratu zuen. Hala ere, masengan eragin nahi bazen, estrategia prozesu bat bideratu beharko zuen nazien balore politiko eta sozialetan oinarritutako neurri zuzenekin.

Propaganda bideratzeko tresna oso garrantzitsua zinema izan zen erregimen honetan. Nazismoa gizartean sarrarazi behar zen eta horretarako balore eta printzipio Nazionalsozialistak irudi eta eszenetan islatu. Honela, *Führerprinzip*, *Volksgemeinschaft* eta *Blund und Boden* bezalako printzipioak ezinbestekoak ziren pantaila handian agertzea zuzentasun bakarra izango balira bezala. Hauen bitartekari perfektuak izan ziren lanean analizatzen diren: *Triumph des Willens*, *Jud Suss* eta zinema antikomunistaren eboluzioa. Hauek balore nazien isla garbia dira, eta film bakoitzak propaganda eredu ezberdin bat suposatzen du; *Triumph des Willensek*, goraipamena eta handitasuna, *Jud Sussek*, antisemitismoa eta zinema antikomunistak, izenak dioen bezala hauen kontrako propaganda.

Hala ere, zinemaren bilakaera eta biztanlerian eragina izatearen funtzio eta helburua ez ziren lehen saialdian gauzatu. Izan ere, aurretik egondako porrotek eta emaitzek bideratu zuten, hein handi batean, filmen eboluzioa, oinarri Nazionalsozialisten barruan. Honela, pantailak bere eszena, musika, irudi, elkarrizketa eta abarrekin, hau da, era desberdin eta entretenigarri batean, etsai komun bat sortzearen ideia adierazten zuen, *Fuhreraren* behararen justifikazioa, eta beste hainbat ideia.

Propaganda oso arma baliagarria izan daiteke masengan eragina izateko, hala, erregimen naziak modu eraginkor batean kudeatu zuen hau, aurretik egondako eredu desberdinetan oinarrituta. Alemania nazian, zinema ideologiaren eraginaren eta pelikulen balio politiko handiaren adibide argia da. Gaur egun ere, zinemagileak, adibidez, gizabanako guztien antzera, ideologiak bultzatzen ditu; ezkertiarra bada, iraultza baten arrazoiak azalduko dira pelikulan eta eskuindarra bada horren ondorio latzak .

Ondorioz, erregimen nazien filmek gauza ugari islatzen dute gaur egunean aplikagarriak izan daitezkeenak, hala nola, propagandaren balioa, ideologiaren eragina eta zinemaren garrantzia.

# AURKIBIDEA

1. SARRERA .....	5
2. ZINEMA ETA HISTORIA.....	6
2.1. Irudia, zinemaren aurrekaria .....	6
2.2. Zinema eta Historiaren arteko erlazioa .....	7
3. POLITIKA ETA INDUSTRIA ZINEMATOGRAFIKOAREN BILAKAERA 30EKO HAMARKADAN.....	8
3.1. Aurrekariak eta testuingurua.....	8
3.2. Industria zinematografikoaren oinarriak eta neurriak.....	9
4. ZINEMA PROPAGANDA GISA.....	10
4.1. Propagandaren garrantzia.....	10
4.2. Nazismoaren oinarriak zineman.....	11
4.2.1. <i>Goraipamena eta handitasuna: “Triumph des Willens”</i> abiapuntu bezala .	11
4.2.1.1. <u>Analisisa</u> .....	12
4.2.2. <i>Zinema antisemita: “Jud Suss”</i> .....	16
4.2.2.1. <u>Analisisa</u> .....	17
4.2.3. <i>Propaganda antikomunista zinemaren bitartez</i> .....	20
5. ONDORIOAK ETA BALORAZIO KRITIKOA .....	22
6. BIBLIOGRAFIA.....	25

## 1. SARRERA

Lan honetan ez da Alemania naziko film baten analisi soil eta sakon bat egingo, hau da, ez da pelikula baten mikrohistoria bat egingo, baizik eta historia eta zinemaren arteko korrelazioa landuko da. Hain zuzen, zinemaren propaganda ereduak adierazten dituzten film desberdinak hartuko dira, adibide eta erreferentzia bezala historia egiteko eta garaiko pentsamendua ulertzeko.

Horretarako, ideologia naziaren estrategia izango bailitzan ulertu behar da zinema, hots, sistema totalitario batean ideologia ezinbesteko aspektua da, eta honek funtzionatzeko gizarte guztia ideia horien barnean eta menpe eduki behar du. Paulo Freireren, XX. mendeko hezitzaile brasildar famatuaren hitzak oso baliagarriak dira ideologiaren limurtze balioaz konturatzeko: *“En el fondo la ideología tiene un poder de persuasión indiscutible. El discurso ideológico amenaza anestesiar nuestra mente, confundir la curiosidad, distorsionar la percepción de los hechos, de las cosas...”* (FREIRE, 2006: 126). Hortaz, naziek beren ideologian oinarritzen ziren propaganda estrategiak abiarazi zituzten masa gizartea kontrolatzeko, hala nola, prentsa, diskurtsoak eta kartelak. Baina baliabide guzti hauek izanda, zer nolako garrantzia izango zuen zinemak? Estrategia sistematikoa honen barnean, zerk proportzionatzen zuen zinemak beste propaganda motek ematen ez zutena?

Lanaren egiturari dagokionez, hasieran, irudi eta historiaren arteko lotura lantzen da zinemaren aurrekari bezala. Ondoren jada, zinema eta historiaren arteko erlazioa islatuz bien arteko harremana helarazten du testuak, zinema garaikidearen garrantzia adierazten delarik. Irakurlea kokatzeko helburuarekin, Alemania naziaren industria zinematografikoaren testuingurua aipatzen da: zailtasunak, eboluzioa... sarrera moduko bat emateko lanaren muina izango denari: eredu propagandistiko ezberdinen lanketa eta analisisa film ezberdinak erabiliz, zehazki, *Triumph des Willes* eta *Jud Suss*, zinema antikomunistaren bilakaerarekin batera. Azkenik, ondorio eta iritzi pertsonalean zer nolako lanketa suposatu zuen propaganda naziak antzeman daiteke eta zinemaren papera azpimarratzen da prozesu honetan.

Bestalde, lanak, ideologia naziaren oinarriak nola hedatzen ziren ikusteko balio du, horregatik hau argi islatzeko lehen aipatutako filmak metodologikoki aukeratutakoak izan dira, famatuenetarikoak izanik. Azken finean, Alemania nazian arraskasta oso handia izan zuten eta kontzeptu ideologiko-estrategikoak adierazteko tresna ezin hobekak dira.

## 2. ZINEMA ETA HISTORIA

### 2.1. Irudia, zinemaren aurrekaria

Iturri eta bibliografia hartzerako orduan historiagile gehienek liburuak hartu dituzte erreferentzia gisa, ikasleok iruzkinak, edota lanak egiterakoan ere, iturri idatziak erabili izan ditugu gehienetan, baina zer gertatzen da irudiekin adibidez? Askotan gertatzen da irudiak erabiltzerakoan, autoreek ilustrazio soilak erabiltzen dituztela inongo komentario edo erreferentzia gabe. Gainera, hauek hautatzean ez dira beste hipotesi edo planteamendu bat formulatzeko ilustratzen, hau da, irudi hutsak bezala agertzen dira eremu bisual bat gauzatzeko soilik, honela hein batean testua eramangarriagoa izateko. Beraz, irudien garrantzia askotan gutxietsi egiten da, baina, askoz ere zailago izango litzateke adibidez, Egiptoko historia eraikitzea hilobitako pinturarik gabe, hots, nola jakingo genuke ze itxura zuten Egiptoko jainkoek irudi edo pinturarik ez balitzateke egongo? (BURKE, 2005: 12-15).

Hortaz, irudiak ere errealtatea eraikitzeke tresna baliagarri bezala identifikatu behar ditugu, lan honetan beraz, nahiz eta zinema izan abiapuntu nagusia helburua oso antzekoa izango da. Irudiek eta argazkiek historian eman diren esperientziak eta pentsamenduak adierazten dituzte hitzez azaldu ezin direnak baita ere. Hori dela eta, irudi baten aurrean gaudenean, historiaren aurrean gaude (BURKE, 2005: 12-15). Honela, irudiak, ezagupenak eta limurtze metodoak ezagutzeko ezinbestekoak izango dira. Hauen aipamena lan honetan ezinbestekoa da, zinemaren aurrekariak direlako argazkiekin batera eta filmek osatzen dituzten eszenak ere direlako hala nola.

Irudiak, zinemak bezala, sentsibilitateak, sentsazioak... transmititzea du helburu, horregatik historia ere ezin da ulertu hauen eboluzioa eta bitartekariak ez badira ikertzen. Paisai edota pertsonaia bat agertzen den objektu bakoitzak helburu bat edota esanahi bat du eta esanahi hau analizatzerakoan historia ere egiten ari gara.

## 2.2. Zinema eta Historiaren arteko erlazioa

Zinematografiaren artea gaur egun, iturri instrumental bat da zientzia historikoaren arloan, gizakiaren pentsamenduak islatzen dituelako garai konkretu batean. Zinea kontuan hartzen dugun heinean, ezin da bakarrik ikusten duguna adierazi, ikuspuntu kritiko bat sortu behar da historia egiteko, hau da, zinearen atzean zer dagoen ikuskatzea komenigarria da, horregatik adibidez, Woody Allen zuzendari famatuaren pelikulak ikusterakoan hein batean, Estatu Batuetako mundu intelektualaren erretratu bat transmititzen ari dela jakin beharko genuke, hau bere pelikulen paisaia igerriz; Manhattan bezalako hiriak erreferentziak izanik (CAPARROS, 2007: 32).

Hortaz, gaur egun, ezin da ukatu jende askoren iturri historiko gehiena zineman edota serietan oinarritzen dela. Honek ez du esan nahi, testuak alde batera uzten direnik eta ezta ere pelikulak, serieak.. erreferenteak izan behar direnik historia egiteko, baina bai, jendearengana heltzeko eremu bisualak askoz ere erraztasun handiagoa duela. Hala eta guztiz ere, zer eman dezake zineak hitzek ez dutena? R.J Raackek esan zuen bezala “*solo el film puede recobrar la vitalidad del pasado*”, hots, Raacken argumentua jarraituz, zinea, irudi, soinu, eszena berrien agerpenekin eta disoluzioekin benetako bizitzara hurbiltzen da, egunerokotasunezko esperientzietara, ideia, hitz, kezka, emozioak eta beste gauza askoz gehiago berreraikiz. Gainera, mugikortasunak, dinamikotasunak eta nola ez, musikak ere bizitasuna ematen diote guzti honi ikuslea kontakizunaren barruan sartuz bezala. Beraz, bitartekariaren ordezkapen batean datza, liburu bat idatzi beharrean, zinemagileek historia garaikideko “testuak” egiten dituzte haien pelikulen bitartez. Horregatik, filmen benetako zentzua analizatzeko, hermeneutikaren artea dela ere kontuan hartu beharko genuke, benetako interpretazio bat ateratzeko (CAPARROS, 2007: 35).

Erregimen totalitarioen bilakaera eta beren liderren handitasuna eta goraiamena bereizezina da zineman. Egia da gobernu buru asko zinean agertu gabe berdin berdin biziraungo zutela, baina zineak ikonografia bizi bat eraiki zuen Mussolini, Hitler eta beste mandatari batzuetan, zentzu batean filmengatik ditugu hain presente oraindik ere hauek (SORLIN, 2005: 15). Hortaz, zinema garai hartan eta gaur egun, tresna oso garrantzitsua izango litzateke pertsonai nagusiak eta baita faktore historiko ezkuak ezagutzeko, *Bride of Spies* esterako adibide argia da, James Donovan abokatuaren kontribuzioa azaltzen duelako Gerra Hotzean, *The imitation game*, *Max Manus...* bezalako pelikulek gizabanako ia ezezagunen aportazioak adierazten dizkigute. Zaila

izango litzateke historian oso garrantzi handia izan zuten pertsonai ia ezezagunak identifikatzea pelikula historikoak ikusi gabe, gainera, ez da erraza historiako arlo askotan jendearengana heltzea testuekin bakarrik.

Beraz, esan daiteke, zinemak guzti hau hornitu duela, zinemak historiagileak ez diren pertsonak historia zaleak bilakatu ditzake modu ezberdin batean era entretenigarri bat eskainiz.

### 3. POLITIKA ETA INDUSTRIA ZINEMATOGRAFIKOAREN BILAKAERA 30EKO HAMARKADAN

#### 3.1. Aurrekariak eta testuingurua

Alemania naziaren zinemaren oinarriak ulertzeko eta eredu zinemagrafikoaren bilakaera aztertzeko testuingurua kontuan hartzea komenigarria da. Garai bateko kultura igortzea ezinezkoa da testuingurua ezagutu gabe, horregatik pelikula historikoetan askotan data bat jartzen da, ikuslea kokatzeko. Hori dela eta, ezin da alde batera utzi garaiko errealitatea, eta gure abiapuntua zinema denez, industria zinematografikoaren eta politikaren arteko eboluzioa eta lotura zuzena ezagutzea ezinbestekoa da. Horretarako 1930ean kokatu behar gara. Lehenengo Mundu Gerraren galtzaile izatea eta Versaillesko Itunaren neurri gogorrek min handia eman zuten Alemanian (BIEBER, 2002: 86). Lurralde galera handiek, ondorio psikologiko latzek, krisi ekonomikoak eta Weimarreko Errepublikaren konfiantza faltak garai horren erretratua adierazten zuen. Horri 1929ko depresioaren eragina gehitu behar zaio, honek, langabezia, hiperinflazioa, sistema finantzarioaren porrota etab. sortu zuelarik.

Honek guztiak, Hitlerren garaipena erraztu zuen eta Lehenengo Mundu Gerratik bizi zen egoera horretan, 1933ko urtarrilean kantziler izendatua izan zen, Alemaniako gobernuaren burua, alegia. Honela, ideologia nazi sendoa inposatu eta alemaniar askok sinetsi egin zuten beren nazioaren salbatzailea aurkitu zutela. Ez da posible prozesu guzti hau sakonki azaltzea lan honetan, lehen esan bezala, puntu zentrala zinema eta propaganda ereduak izango direlako. Hala ere, garaiko egoeraren ideia bat edukitzea komenigarria da ingurua nola zegoen helarazteko eta industria zinematografikoan zer nolako eragina izan zuen jakiteko.



### 3.2. Industria zinematografikoaren oinarriak eta neurriak

Hitlerrek boterea hartzerakoan neurri batzuk inposatu zituen, horien artean komunikazioaren kontrol osoa zegoen, hau da, komunikazio sistemen bitartez propaganda sistema bat ezartzea. Horri esker, Hitlerrek bere asmoa lortuko zen; alde batetik, kultura eta identitate propio bat ezartzea gizartean eta beste aldetik, egonkortasuna ziurtatzea barruko iraultzak ezeztatzeko.

Neurri hori aurrera eramateko tresna propaganda izan zen eta horretarako Joseph Goebbels ezarri zuen informazio eta propaganda ministro hautatu zuen. Honen eskutik, erregimena goraiatzeko tresna nagusiak zinea eta erradioa bilakatu ziren, ez bakarrik muga alemaniarren barruan, kanpo politikaren neurri bezala ere. Zinearen indarra pixkanaka igotzen hasi zen testuinguru honetan eta ondorioz ideologiaren inposizioa ezartzeko paper oso garrantzitsua jokatzeko hasi zen. Ezin da esan, Goebbelsek zinema propagandistikoa asmatu zuenik, baina maximoraino ustiatu zuen aurretik inork egin ez zuen bezala, irudiak zer nolako eragina zuen jendearengan esperimendatzeko, eta modu honetan, XX. mendeko masa kolektiboaren gainean zinemaren potentzia estalgabetzeko. Sobietar Batasunak, antzeko prozesu bat abiarazia zuen Sergei Einsteinen<sup>1</sup> muntaketa eta teknika berrietan oinarritua, beraz, Goebbelsek ere zinema modelo hau erabili zuen. Esan beharra dago, Einsteinen pelikuletan herri sozialista dela protagonista nagusia askotan, Goebbelsek ordea liderraren irudia erabiltzen duelarik. Ondorioz, estetika sobietarra hartu zen erreferentzia bezala Alemaniako zinema egiteko baina helburuak guztiz kontrajarriak ziren. Hortaz, Goebbels bere karguan ezarri zenean, Alemaniako zinemagileei “*El acorazado Potemkin*” ikustea gomendatu zien hala, muntaia bat gogatzeko tresna bezala nola erabili ikus zezaten, modu horretan, errealitatea distorsionatzeko eta propaganda teknika bat bilakatzeko (<http://www.lanacion.com.ar/488115-los-nazis-y-el-cine-como-propaganda>, 2003).

Honela beraz, industria zinematografikoak bere lehen pausoak eman zituen Sobietar Batasunean oinarrituta. Hala ere, hau bideratzeko neurri politikoak jarri zituenean zailtasun ugari izan zituen. 1933ko neurriek ondorio latzak izan zituzten, 3000 judutar baino gehiago kaleratuak izan ziren bere lanpostuetatik; aktoreak eta zinema zuzendariak barne, honen ondorioz hutsune nabaria geratu zen zinemaren arloan. Azken

<sup>1</sup> Serguei Mijánovich Eizenshtéin (1898-1948). Letonian jaio, baina Sobietar Batasuneko zinema zuzendari eta teoriko bat izan zen bere filmen ereduengatik oso famatua izan zena, inflexio puntu bat suposatu zuelako ondorengo pelikula ereduetan. “*El acorazado Potemkin*” (1925) izan zen bere pelikula famatuena, gaur egun, sekulako garrantzia duena zinemaren historian (TORRES, 2008:76)

horretan, oso garrantzitsuak ziren juduak, bai kuantitaboki, bai kualitatiboki. Ondorioz, gatazka ugari sortu ziren neurri honen inguruan, gainera, zinema zuzendari batzuek erbestera jo behar izan zuten (DE ESPAÑA, 2000: 11).

Aurrerago, 1934ean, ezarri zen zinearen legea, *Lichtspielgesetz*, zinema modelo bat jarri eta eredu espezifiko bat zehaztuz. Lehen pausoa, jarduera zinematografikoa guztiz zentralizatzea izan zen Goebbelsen gidaritzapean, hortaz, zentsura aurrera eramateko kargu bat sortu zen, *Reichsfilmdramaturg*, bere helburua, proiektu filmiko guztien gainbegiratze literario eta ideologikoa izaten. Honekin batera, judutar kritikoak debekatu ziren filmek “nazi eredia” jarraituko zutelako eta antisemitismoak gogor joko zuelako arlo honetan, ondorioz, kontrabotereak isilarazteko judutar guztiak kaleratuak izan ziren (DE ESPAÑA, 2000: 13).

Aipatzekoa da 1937an industria zinematografiko alemaniarra krisian sartu zela produktoreen emigrazioa eman zelako, kostuen handiagotze bat emanez, baina Goebbelsek oso ondo kudeatu zuen eta protekzionismo, kontzentrazio produktibo eta exportazioekin berriro ere aberastasuna handiagotu zuen arlo honetan. Protekzionismo honen barruan boikota zegoen, hau da, atzerriko filmek publikoa distraitzeko arriskua zuten, bai ideologikoki eta baita ere ekonomikoki, horregatik atzerriko filmen debekua jazarri zen neurri politiko, propagandistiko eta ekonomiko bezala (DE ESPAÑA, 2000: 21).

Gobernuak abiarazi zituen neurri hauek azkenean politikaren ideologiarekin bat egiten zuten neurriak ziren, hots, kulturaren arloan ere kontrola eta zentsura ezartzea beste eremu batzuetan bezala: ekonomian, politikan... beharrezkoa izan zen azkenean, gizarteak beste kanpoko ikuspuntuak ez ezagutzeko. Zinea hau bideratzeko tresna ezin hobea zen, horregatik ideologia naziaren barruan film eredu batzuk ekoiztu ziren, propaganda mota bezala eragin zutenak.

#### 4. ZINEMA PROPAGANDA GISA

##### 4.1. Propagandaren garrantzia

Lehenik eta behin, jakin behar da, propaganda ez dela publizitatea, publizitateak helburu bezala saltzea du gehienbat, emozinalki konbentzitu nahi ditu pertsonak azkenean produktu bat erosteko. Propagandak ordea, ez du zerbitzu edo produktu bat saltzeko helbururik, pertsonen jokaeretan eragina izatea bilatzen du, honela, pentsatzeko

erak eta ideologiak aldatuz. Biek erabiltzen dituzte teknologiak eta antzeko baliabideak baina helburuek ez dute bat egiten (ALLISON & PYM, 2002: 248). Ezin dira bi terminoak nahastu beraz, publizitatearen eta propagandaren arteko nahasketa batek konfusio batera eramaten du gehienetan, hori dela eta argi utzi behar da, lan honetan propaganda ereduak aztertuko dira eta ez publizitate motak.

Propagandaren bilakaera komunikazioaren historia orokorraren barruan ulertu beharra dago, honetan, zinea eta telekomunikazioak sartzen dira. Propaganda nazionalsozialista bi prespektiba erabiliz uler daiteke, lehenik barnekoa. Honek, sekulako garrantzia zeukan eta zeharkako aipamena egin zion propagandari sistema nazionalistaren barruan. Kanpokoak ordea, beste herrialdeen propagandaren sorkuntzan zer nolako eragina izan zuen adierazten zuen. Alejandro Pizarroso historiagileak honela deskribatu zuen propaganda nazia “*en el régimen Hitleriano y en su actividad previa a la toma de poder; la propaganda no es sólo un aspecto fundamental, sino que en realidad lo es todo*”. Honela, III Reichta propagandan oinarritutako erregimen izango zen, hau ezinbestekoa izanik Hitlerren boterea goraiatzeko eta nazien baloreak ezartzeko gizartean (ROJAS, 2013: 71).

#### 4.2. Nazismoaren oinarriak zineman

Zinema eredu desberdinak aztertzerako orduan ezin ditugu pelikula guztiak sailkatu denak multzo berean ezarriz, hau da, helburuak desberdinak dira eta ondorioz modelo desberdinak bideratzen dira film bakoitzean. Zaila da, film bakoitzari buruzko analisi konkretu bat egitea eta horren ondorioz multzoetan sailkatu dira eredu diferenteak, pelikula bat erreferentzia izanik. Goraiapamena eta handitasuna izango da lehena. Esan daiteke garrantzitsuena dela hau, gobernu buruaren justifikazioa zabaldu behar zelako gizartean eta zinema aukera paregabea zelako honetarako.

##### 4.2.1. Goraiapamena eta handitasuna: “*Triumph des Willens*” abiapuntu bezala

Goraiapamen eta handitasun horren isla pantailara eraman zuten, *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad) filmarekin 1935ekoa alegia. Honek garrantzi handia dauka zinemaren historiari begira bere zuzendaritik hasita Leni Riefenstahl. Zinemagile hau, ez zen Goebbelsen gustokoa hasieran eta Hitlerrek berak pertsonalki aukeratu zuela

esan dezakegu, lehenago aktorea bezala ibilia pixkanaka erregimen nazionalsozialistarentzako ideiak hartzen hasi zen. Hala ere, 1933ko maitzean, nahiz eta hasieran Goebbelsen gustukoa ez izan, honek proposatu egin zion Fuhrerari buruzko film bat egitea, ordura arte bere lan bakarra kameran atzean *La luz azul* delakoa izanik. Goebbelsek hau proposatu ondoren, Riefenstahlnek Hitlerrekin hitz egin zuen ideia bat zuelako film honi buruz. Nurembergko abuztuaren 30ean egin behar zen NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán) aren kongresuko ekintzak dokumental batean islatzea hala nola. Film honek, *Der Sieg des Glaubens* edota (La victoria de la fe) izena hartu zuen, nahiz eta Leni Riefenstahlek hemen parte hartu, hau ez zen izan bere obra famatuena. Hurrengo urtean egin zen *Triumph des Willens*, baina ze zentzu izango zuen aurreko pelikulan bezala 1934ko kongresuaren errepikapen bat egiteak? *Der Sieg des Glaubens* erretiratu izan zen zirkulazioan zegoenean goiko mandatarien ordenaren ondorioz. Kalitate txarra eta kopia oso gutxi izan zirela arrazoiak pentsatu zuten historiagile askok. Hipotesi guzti hauek deuseztatu egin ziren pelikula hau ondo analizatzerakoan, omenaldi antzeko bat izan zelako Ernst Rohm<sup>2</sup> (Hitlerrekin fotograma asko konpartitzen zituena) eta Hitlerrentzat, hau ondoren eraila izan zena Fuhrerraren aginduz. Hortaz, ez zen batere onuragarria garaiko politikarentzako, ezta ere erregimenarentzako noski, horregatik hau desagertu behar zen beste film batengatik ordezkatzeko. Honela, *Triumph des Willensek*, helburu hauek lortu zituen eta gaur egun, arte lan bezala ikusten da propaganda ereduaren lehen filmetako bat izanik (DE ESPAÑA, 2000: 40-41).

#### 4.2.1.1. Analisisa

Analisiarekin hasiz, pelikulan lehenik ikuslea kokatzen da letra handiz ondorengo esaldiak jarritz: “1934ko irailaren 5a”, gure herrialdearen orain dela 16 urteko martirioaren ondoren” “Adolf Hitler Nurembergera doa bere fidelak ikuskatzeko”... Fuhrerra beraz zerutik dator, jainko bat bailitzan bezala, pertsonai heroikoen exaltazio bat bilatuz, heroitasuna islatuz, zergatik? Heroiek salbazioa irudikatzen dutelako, salbatzailea bezala irudikatzen da Hitler jada pelikula hasieratik, heroiak herrien

---

<sup>2</sup> Ernst Julius Gunther Rohm (1887-1934) gizon gogorra eta basatia izan zen, soldadu asko kontratatu zituen, honela, SA sortu eta zuzendu zuen. *Sturmabteilung* (armada pribatua, kaleko borroka konbatitzen zituena) ere fundatu zuen (LOZANO, 2011:59). Hala ere, azkenean, SA oztopo bat bihurtu zen Hitlerrentzako eta azaleratu egin zen Rohmen homosexualitatea hau kondenatzeko aitzakia bezala ere erabiliz (LOZANO, 2011: 168).

salbazio eta askapenarekin erlazionatzen ziren eta Hitlerrek hau bilatzen du Leni Riefenstahl bitartekaria izaten. Lehen eszenan adierazi daiteke: musika lasaia eta hodeiak ikusten dira zeruko paisai bat irudikatzen, goiko plano batetik jainko baten begia izango balitz bezala. “Heroia” edo “Jainkoa” lurrera iristen da jendearen babesa, sostengua eta elkartasuna izaten. Gorapaimena eta handitasuna exaltatu nahi da honekin, hau da, Fuhreraren onarpen osoa bilatzen da hemen, masen desira bat izango balitz bezala salbatzaile baten esperoan.

Heroitasunaren sinbolismo honekin jarraituz, Hitlerren eszenifikazioa oso esanguratsua da, hori dela eta, pelikulan Fuhera agertzen den ia eszena bakoitzean zutik edo masen gainetik, honela, irmotasuna eta zuzentasuna islatuz. Baina pelikulak hein handi batean politika naziarekin lotutako baloreak bideratzen ditu korrelazio bat bilakatuz propagandarekin, gizonak agertzen direnean lan egiten *Reichsarbeitsdienst*<sup>3</sup> adibidez. Hau gizarte eta langileentzako zerbait ona bailitzan irudikatu egiten dute, hots, ejerzitoan lanean ari diren mutilak agertzen dira, irribarrekin bere lana gustora egiten. Modu honetan, Alemania naziak ezarri zuen politika neurriarekin gustora zeudela ematen du, neurria legitimatuz. Hau da, gizarte alai bat bilatzen da pelikulan betiere propaganda modu batean, irribarreek eta gizabanakoak pozik agertzeak gustora bizi zirela adierazten duelako, era honetan *Reichsarbeitsdienst*a justifikatzen.

NDAPeko kongresua ematerakoan eta jeneralen diskurtsoa hasterakoan, Alemania nazioaren kontzeptua ezartzen da behin eta berriz, lana eta fideltasuna bezalako mezuak erabiliz herrialde honen identitatea berreskuratzeko. Hala, Hitler Alemaniarekin lotzen da, bai jeneralen diskurtsoan, bai ejerzitoak hitz egiten duenean. Guzti hau Alemania naziaren *Fuherprintzip* printzipioarekin elkarlotzen da, bere politikaren oinarrietan funtsezkoa zena. Izenak dioen bezala Fuhera eta printzipea elkarlotzen dira. Honela, lidergoaren printzipioa izan zen funtsa. Antolaketa piramidal batean antolatua zegoen oinarri hau, non *Fuhrer* (lider) nagusia Hitler izanik, bere menpekoen gaineko obediencia bat izan behar zuen. *Fuherprintzipek* beraz, partidu naziaren zimenduak

---

<sup>3</sup> “*Reichsarbeitsdienst*” Hitlerrek langabezia murrizteko hartu zuen neurrietako bat izan zen, 1935eko uztailan ezarritakoa eta 18-25 urte artean gizon guztiak egin beharrekoak: 6 hilabeteko entrenamendua, uniforme militarra jantzi, ariketa fisiko eta mentalak egin egunero. Hemen egin beharreko lanak hurrengoak ziren: zuhaitzak landatu, zangak egin, drainatze sistemak hobetu, produkzioa bermatu autarkia propio bat bideratzeko sistemarentzat eta lan manualak egin ekonomia aurrera eramateko (LEPAGE, 2008: 112).

ezarri zituen ondoren gizarte alemaniarra aplikatzeko, modu honetan, oparotasuna eta zorientasuna ekarriko ziola gizaritari justifikatzen (POGGIO, 2006: 65).

Hitlerrekiko leialtasunaren ideia barneratzea zen *Fuhrerprintziparen* helburuetako bat. *Heil Hitler* agurra honen aburuz sortua izan zen, pelikulan errepikatzen dena alegia. Honekin korrelazioa argi bat antzeman daiteke ideologia naziaren oinarritzko printzipio batekin analizatu dugun pelikula bitartekari bezala erabiltzen. Hots, *Fuhrerprinzipa* helarazteko tresna bilakatzen da *Triumph des Willens* lehen aipatutako heroitasunaren eszenifikazioan, modu honetan propaganda mota bat bilakatuz.

Ondoren, Hitlerren diskurtsoetako bat dator gazteria nazirentzako emandakoa. Diskurtso honek enfoke politiko batekin batera enfoke psikologiko bat izango du, Kracauerrek bere liburuan dioen bezala: “*Los discursos tienden a apelar a las emociones tanto como al intelecto de sus oyentes; pero los nazis prefirieron reducir el intelecto, trabajando primariamente sobre las emociones*” (KRACAUER, 1995: 283). Propagandaren helburuak lortzeko beraz, ikusleen emozioak landu behar ziren eta bideetako bat Hitlerren diskurtsoak izan ziren.

Kuriosoa da baita ere gaueko hitzaldia, lider politikoei emandakoa SS eta SA renak eta ondoren datozen eszenak Nurembergeko zeremonia aurretik. Ezaugarri nabariak eta kuriosoak daude hemen. Hasteko, sinbologia nazia, hau da, bandera ugari azaltzen dira eta ondorioz ikuslearen atentzioa gauzatzen du honek. Era honetan bide propagandistiko bat azaltzen da sinbologiaren bitartez; bandera ez da trazu soil bat, banderak Alemania ezaugarritzen du, bai eta *Fuhrerra* ere. Azkenean korrelazioa bat ikus daiteke sinbologia eta politikaren artean, hau da, partidu politikoei beren sinboloak edo ikurrak beti erabili izan dituzte historian zehar, pelikula honetan berdina gertatzen da, Alemania nazia enfatizatzeko erabiltzen dira hainbeste sinbolo, “hemen gaude” esanez bezala.

Sinbologiarekin jarraituz, beste elementu esanguratsu bat arranoa da. Arranoa ia eszena guztietan oso tamaina handian agertzen da goiko plano batean bezala, goiko botere bat izango bailitzan (KRACAUER, 1995: 286). Honek, Hitlerren boterea ere irudikatzen du, beti metodo propagandistiko bat izanez eta lehen aipatutako nazien politikaren *Fuherprintzip* kontzeptuarekin elkarlotuz. Armadaren batasuna eta Alemania nazioaren kontzeptuak azpimarratzen dira.

Nazio izatearen konzeptua herri batasunarekin erlazionatzen da, batasuna *Fuherprintziparen* antzera islatu beharreko gauza zen, eta horretarako *Volksgemeinschaft* printzipioa erabili zen politikan. Modu honetan, pelikulako diskurtso eta irudietan ikus daitekeen bezala, herri alemaniarraren goraipamen bat egiten da baita ere. Kontzeptu hau doktrina nazionalsozialistaren barnean zegoen oinarri bat zen, komunitate popularraren batasuna, interes indibidualista pribatuaren gainetik egonik. “Komunitatearentzako zerbitzua” erantzukizunak eta betebeharrak komunitate popularraren mesedetan egingo ziren ideologia honen arabera. Honela, *Volksgemeinschaftak* islatu egiten zuen modu unitario batean oinarritutako bizitza kolektibo bat. Fuhrera eta komunitatearen arteko fideltasun mutuo bat egongo zen beraz herriaren komunitateen baloreak hartzen zituena, hala, mito komunitario honek eta batasunarekin egin ziren lemak, propaganda eta base nazionalsozialistaren parte izan ziren. Hauen erregimenak batasun unitario baten sentimendua egonkortu nahi zuen eta horretarako egonkortasun eta gizartea oso elkartuta agertu beharrak ziren klaseen arteko desberdintasunik gabe pelikula honetan ageri den bezala; gizarte guztia bateratua, lanean, pozik... pelikula eredu propagandistiko ezin hobea zen oinarri nazionalsozialista hau jendearen artean barneratzeko (<http://www.centrostudilaruna.it/comunidad-del-pueblo.html>, 2000).

Pelikularen eszena finala heltzen da. Kongresuaren jauregian eman zen partiduaren itxialdiaren egunaren diskurtsoa izango dugu, Alemaniaren handitasun eta goraipamena izanik gai zentrala. Honela, bukeran, askoz ere mezu irmoagoa helarazten da enfasi handiago bat nabarituz, hau da, Alemania guztia nazionalsozialista izan behar dela bezalako esaldiak esaten ditu Hitlerrek. Modu honetan, azken hitzaldi hau askoz ere zuzenagoa geratzen da, hots, erregimenaren helburuak modu argiago batean antzeman daitezke, etorkizuna berea izango zela esaterako. Rudolf Hessek bukatzen duen hitzaldi honekin doktrinaren oinarriak argi ikusten dira, nazionalismoa. Hitlerrek argi esaten duen bezala, “botere bakarra” nazionalsozialismoa izango zen, modu honetan, patriotismoa ere lantzen da, bai Alemania eta bai partiduarekiko Alemaniaren guztiak nazionalsozialistak izan behar zirelarik.

Ondorioz, *Triumph des Willens* pelikulan *Volksgemeinschaft* eta *Fuherprintzip* oinarriak presente daude, irudien bitartez Hitlerren goraipamen eta handitasunean errotzen direlarik.

4.2.2. *Zinema antisemita: “Jud Suss”*

Lehenik, jakin beharra dugu Veit Harlan izango zela zuzendaria 1940ko uztailean estrenatutako *Jud Suss* edo Sub juduturra pelikulan, hemen aztergai izango duguna alegia. Antisemitismoa aurretik jada, gauzatua zegoen propaganda gisa, hala, *Die Rothchilds* (Eric Waschenken eskutik) estreinatu zuten 1940an, antisemitismoaren urte oparoenean (DE ESPAÑA, 2000: 94). Baina pelikula honek ez zuen behar bezalako ohiartzuna izan oso gidoi astun eta eszenen teatralizazioen ondorioz. Ondoren atera zen *Jud Suss* pelikularekin guztiz kontrakoa gertatu zen, oso famatua eginik eta takillen salmentetan rekordak bete zituelarik (DE ESPAÑA, 2000: 96). Pelikula hau Goebbelsek gainbegiratu zuen lehen borradoretik azken gidoiraino, benetako errealitate historiko batean oinarrituta egonik nahiz eta gero bere erara distortsionatu.

Kontuan edukita naziek nolako garrantzia ematen zioten zinemari arma propagandistiko bezala, ez da harritzekoa pelikula honek erregimenaren antisemitismoa islatzea. Hala ere, tendentzia hau zehaztasunez gauzatu beharra zegoen eta politika globalari jarraitu behar izan zion, ezin zen nazien aspektu zitalena hala nola adierazi, beraz, estrategia politiko eta propagandistiko bat behar zen. Adibide argiena da *Kristallnacht*<sup>4</sup> a eman arte ez zela pelikula antisemitarik kaleratu. Hori dela eta, lehengo urte hauetan hau izkutatzea komenigarriena izan zen erregimenarentzat, nazien benetako ideien izaerak jendea atzera botako zuen beldur (DE ESPAÑA, 2000: 95). Honek ez du esan nahi Goebbelsek ez zuenik zinema mota hau egin nahi, helburua gauzatu beharra zegoen bi arrazoi fundamentalengatik: lehena, juduak nazioaren etsai nagusiak zirelako eta bigarrena munduko zinematografia kontrolatzen zutelako, nahiz eta Alemanian kaleratuak izan Hollywoodean oraindik nagusiak izaten ari zirelarik (DE ESPAÑA, 2000: 95).

Bestalde, nazien benetako ezaugarriak azalertzeko lanketa prozesu bat egin beharra zegoen gizarteari begira eta horretarako bidera eramane ziren praktika batzuk, zinemaren bitarteko propaganda zuzen bat eman baino lehen. Modu honetan, 1937ko azaroaren 8an Municheko Deutsches Museum estreinatu egin zen *Der ewige Jude* (ez konfunditu lehen aipatutako pelikularekin) esposizioa. Honen helburua, mendebalde eta

<sup>4</sup> 1938ko Azaroaren 9ko gaueko gertakariari deritzo, gaztelaniaz “Noche de los cristales rotos” deituko dena. Nazien lehen atentatu larria izan zen judutarren aurka, honela, judutarren sinagogak eta etxebizitzak hondatu eta suntsitu zituzten 90 judutar hil zirelarik. Hau, judutar batek Ernst Von Rath nazi diplomatikoaren erail zuelaren aitza kipean justifikatu eta egin zen.



Alemaniarren baloreak apurtzen zituzten judutarren penetrazio kaltegarria islatzea izan zen gizarteko sektore guztietan: taula edo kuadro estadistikoak, pinturak arte endekatuarekin, judutarren eta komunisten arteko erlazioak... honela beren ezaugarriak mespretxatuz eta gizapetiko izakiak bezala irudikatuz, bere arrazarekin bat zetorrela justifikatzen saiatzen zirelarik (DE ESPAÑA, 2000: 95).

Baita ere, garrantzitsua da jakitea pelikula mota hauek ez zirela oso habitualak Alemania nazian, hau da, gehienbat entretekin iheskor batengatik apustu egiten zen, gizarte berri honetan oinarritutako sorkuntza bat bideratuz. Zinema antisemitik orokorrean ez zuen arrakasta handirik eduki baina *Jud Suss* pelikula “kalitatezkoa” bezala aurkeztua izan zen, jendearen artean sekulako arrakasta izan zuelako lehen aipatu dugun antzera, are gehiago esanez, antisemita deklaratu zen film bakarrenetarikoa izan zen publikoaren babesa jaso zuena (<https://neokunst.wordpress.com/2016/02/14/el-judio-suss-1940/>, 2016).

#### 4.2.2.1. Analisisa

Analisiarekin hasiz, pelikula ezberdin bat dugu hau aurrekoarekin konparatuz, hori dela eta analisisa beste enfoke batetik egingo da, hala, pelikularen ezaugarriekin bat datorren adierazpen bat azalduko da. Lehenik, Fuhreraren figuran eta doktrina nazionalsozialistan barneratuz, hemen pentsatzen zen pertsona baten ezaugarri, jarrera, eta konportamenduak bere arraza konstituzioarekiko determinatuak zeudela. Hitlerrek *Mein Kampf* liburuan zioenez, estatua kudeatzeko eta zibilizazioa mantentzeko arraza bakar baten beharra zegoen eta horretarako neurriak hartu behar ziren, organismo bizidun bat sortzea ezinbestekoa izanik. Beraz, ezin izango ziren arraza arioak (perfektua izango zena) eta beste arraza lizunak nahastu (JIMÉNEZ & PEREZ, 2007: 29).

Pelikula honen protagonista judutarra neska alemaniar gazte batez maitemintzen da baina zerbait inmoral edo higuigarri irudikatzen, ezinezkoa izango balitz bezala bi pertsonai oso antagonikoen artean; judutar lukurari doilorra eta alemaniar gaztea. Beraz, egoera honek politikan hartutako neurriak transmititzen ditu, erregimenak desiratzen zuen gizarte bat osatuz (<https://neokunst.wordpress.com/2016/02/14/el-judio-suss-1940/>, 2016).

Bestalde, ikusleak herri alemaniarrekin identifikatzeko prozesua ere eman behar zen, hots, ikusleak ezin izango zuten pena sentitu judutarrarengatik; honek, Hitlerrek

*Mein Kampfean* erabilitako printzipioekin bat egiten zuen, berak zioen bezala “... *la multitud es femenina está gobernada por sentimientos y no por razones ...*” (JIMÉNEZ & PEREZ, 2007: 29). Hori dela eta, istorioan alemaniar herria moral eta etika zentzudunekin islatzen da, gizarteak hauekin enpatizatuko zuelarik.

Era honetan, politikak nazismoaren kontzeptuaren adierazpena izan behar zuen eta ondorioz alemaniarra izatearen garrantzia goraiatu ez zegoela alemaniar gaiztorik onartuz, filmak era negatiboenean irudikatzen duena ere, Alejandro dukearen pertsonaia, era negatiboan jarduten du botere judutarraren influentzia dela eta.

Gorrotoa sustatu nahi zen Judutarren aurka Alemaniar gizartearen artean, eta propaganda modu hau espezifikoki landu beharra zegoen, horretarako oso eszena prestatuak egin ziren, adibide argia da, ohean gertatzen den neska gaztearen bortxaketa Daviden izarra edo judutarren sinbolo esanguratsuena ikusten delarik (RODRÍGUEZ, 2012: 1).

Film honek, egia esan, dekalogo naziaren bilduma bat irudikatzen du, Goebbels edo Hitlerren bezalako jarrerak kontuan hartuz judutarren gainean. Orokorrean, pelikulak, Suss Oppenheimer judutarraren trikimailu eta taktikak adierazten ditu bere maila soziala igotzeko, azkenean dukearen pareko estatus bat lortuz. Hala ere, bere pertsonaia guztiz desfiguratu da, honela antisemitismoaren figura klasikoarekin identifikatuz: traidorea bihurtuko da, joera aldakorak izango ditu (bere kulturatik aldenduz benetako alemaniar batengatik pasatzeko).

Bestalde, ezin da alde batera utzi pelikula honek ideologia naziaren beste puntu garrantzitsu batzuk adierazten dituela. Hots, aurreko pelikulan analizatu diren ideologia naziaren bi oinarrien antzera, film honetan *Blunt und Boden* landu zen. Kontzeptu honek erreferentzia egiten dio bi faktoretan oinarritutako ideologia bati: odolaren herentzia eta lurra, batez ere nekazariei erreferentzia eginez. *Jud Sussen*-ek, beraz, lehenengo faktoreari ematen dio garrantzia handiagoa.

Richard Etlinen analisia kontuan hartuz eta *blunt und bodenen* interpretazio bat eginez, kontzeptu honek, odol alemaniarren erakarpen psikiko handiarekin eta nazien ideologiaren sustraiekin bat egiten zuen. Hots, entitate biohistoriko bat bilatu zen *Volskörper* deituko zena, sakrifizioak, kultur eta arraza “garbitasuna” justifikatzeko.

*“... la cultura es un organismo igual que los demás. Un organismo que vive, crece y se desarrolla, pero que también puede enfermar...”* (GRIFFIN, 2007: 395).

Doktrinak ez zituen soilik balore berri batzuk buruan sartu baizik eta alemaniar lurra atxikituta zegoen alemaniar odolari. Ideologia naziaren oinarri honek beste talde etniko asko alde batera uzten zituen menpeko arrazak izango balira bezala, hauen artean judutarrak egonik (<http://www13.helpes.eu/01150237/SangreYSuelo>, 2016). Nahiz eta kontzeptu hau hein handi batean nekazaritzari eta baita ere lurrari lotuta egon, ez du alde batera uzten arraza biologikoaren kontua. Hots, Hitlerrek “arrazia nordikoa” bere ideal eugenesiko bezala definitu zuen, era honetan forma eman nahirik Alemaniako komunitate nazional bati “arrazionalki atzerritarra” edo “balio gutxiagokoa” izango zena bere oinordekutzaren ondorioz. Hori dela eta, lehen aipatutako adibidea dugu, alemaniar arraza garbiena eta hoberena bailitzan irudikatu beharra zegoen eta beraz, pelikula honetan ez da alemaniar gaiztorik agertzen.

Ikuspuntu honetatik dekoratua esanguratsua da, beti gaez edota iluntasunean kokatuko dena. Judutarrak ia eszena guztietan iluntasunean agertuko dira hau sinbolikoa izanez. Argi islatzen da, batez ere, bukaeran non elurra erortzen ikusten den, zikina zegoen guztia garbitzen. “Garbitasun” honek Wutembergeko herriari lagunduko dio hemendik aurrera, beraz, sinbologia bat erabiltzen da iluna eta zikina judutarrekin identifikatzen Alemaniako herria iraintzen (RICHARD, 2001: 32-33).

Amaitzeko, kontuan eduki beharra dago film hau espezifikoki, Goebbels eta Hitlerren esfortzu handia izan zela gizartea intimidatzeko, era honetan judutarrak deabruak izango balira bezala jarriz eta doktrina nazionalsozialistaren ankerkeriak justifikatuz. Propaganda eredu antisemita oso esanguratsua izan behar zen erregimenarentzako, doktrinaren pilar propioak indartu behar zirelako; nazionalismoa, eta arraza arioia, horretarako etsai komun bat sortzea ere ezinbestekoa zen. Pelikula hau, alemaniar krisiaren isla ere bada, hau da, herrialdeak jasandako krisien errudunak islatu nahi ditu, judutarrak. Modu hau erabiliz, komunitate judutarrei leporatzen zitzaien krisia (ROJAS, 2013: 71) Hala ere, diskurtso honen benetako helburua desberdintasun grupalak ezabatzea izan zen alemaniarren artean modu honetan identitate propio eta indartsu bat sortzeko, etsai komun bat erakiz gorroto etnikoa erabiliz tresna bezala (ROJAS, 2013: 71).

#### 4.2.3. *Propaganda antikomunista zinemaren bitartez*

Propaganda ereduarekin bukatzeko zinema antikomunista analizatuko da pasarte honetan. Hala ere, hemen ez da pelikula zuzen baten adibidea erabiliko politikarekin korrelazio bat bideratzeko, ez da pelikula bat erreferentziatzat hartuko nazismoaren baloreak azaltzeko asmoz alegia. Ikuspuntu ezberdin hau, eboluzio baten jarraikortasunaren ondorioz egina dago, hots, propaganda antikomunista ez zen konstantea izango eta horregatik era diferente batean islatzea komenigarria dugu.

Oso era erradikalean hasiera hasieratik, erregimena beti komunismoa deslegitimatzen saiatu zen bere etsai nagusienetako bat izan zena. Lehen film propagandistikoetan, kamiseta pardo<sup>5</sup> jarduera klandestinoak goraipatzen ziren Weimarreko errepublikaren aurka, hemen komunistak kontrako indarra izango balira bezala irudikatzen. Hala ere, islatzen ziren komunistak alemaniarrek izango ziren, *Hitlerjunge Quexen* pelikulan bezala (DE ESPAÑA, 2016: 169).

Benetako sobietarrak aurreago agertuko dira, *Pranzerkreuzer Sebastopolen* (Sebastopolol korazatua) adibidez 1936an estreinatu zena, Karl Antonen eskutik, ezin da nahastu *El acorazado Potemkimekin* ez duena zerikusirik. 1917ko iraultzan oinarrituta egongo zen film hau abenturen kontakizun bat izango zelarik, komunistak oso gaiztoak bezala irudikatzen propaganda ereduaren komuna den bezala (DE ESPAÑA, 2016: 170). Berrero ere, etsai komun baten sorkuntzara bueltatzen gara kontu honekin, hau justifikatzeko Hitlerrek esan zuena dugu: “*Todo lo que por doquier leemos en el mundo en contra de Alemania procede de inspiración judía... Saltan a la vista los razonamientos del proceder judío. La bolchevización de Alemania*” *Mein Kampfen* beraz, bolchevismoa judutarrengatik sortua eta zuzendua izan zela adierazten zen, eta hauek estatu europearrak suntsituko zituztela. Berrero ere, *Blunt und Boden* printzipioa dugu hemen, odola (arioa) eta lurra. Hala, nazien liderrak ohartarazten zuenez, Reichak soilik izatearen arrazoia aurkituko zuen eremu berriak hartzen bazituen Europan, ekialdean hala nola. Hortaz, judutar eta boltxebikeen arteko erlazioa antzeman daiteke

---

<sup>5</sup> SA ko integranteak ziren, eta izen honekin ezagutuak ziren, lehen aipatutako Ernst Rohm ek zuzenduko zituen talde paramilitarra osatzen zuten (RAUSCHNING, 2006: 13).

kontzeptu honetan, herri alemaniarraren errudunak bezala seinalatzen (MORENO & LOPEZ, 2014: 5).

Erregimenaren arma nagusia komunismoaren aurka ez jakintasuna izan zen (MORENO & LOPEZ, 2014: 5). Horregatik, propaganda eredu oso indartsua izaten zen zinema urte hauetan, etsaitasunaren taktika oso baliagarria izanik filmetan ezezaguna zenaren arira beldurra sustatzeko gizartearen artean. Beste ideologia, bizitza eredu... ezin ziren buruan izan doktrina bitartean, hau da, erregimen naziaren oinarriak izan behar ziren bizitza modelo bakarra eta ondorioz beste edozeinek ez zuen balio edo azpikoak ziren.

Baina lehen aipatu bezala, zinema antikomunistak kontestu globalarekin zerikusi handia izan zuen, azken finean ulertu behar dena da, beste herrialde baten errealitatea distortsionatzen ari zela eta ondorioz, herrialde horren arteko harreman politikoa Alemaniarekiko aldatzen bazen, erregimenak bere propaganda aldatu beharko zuen. Hortaz, Ez Erasotzeko Akordioa bideratu zenean, 1939ko abuztuaren 23an, oso eragin handia izan zuen bi herrialdeetan, beste herrialdea erasotuko zuen pelikulak emititzeari utzi zitelako Alemanian eta Sobietar Batasunean (DE ESPAÑA, 1990: 12). 1938an errusiarrek *Alexander Nevski* edo *Professor Mamlok* bezalako pelikulak ezeztatu zituzten eta alemaniarrek berdina egin zuten *Pranzerkreuzer Sebastopolarekin*. Nahiz eta errusiarren alde pelikularik ez egin oso esanguratsua izango ziren *Es war eine rauschende Ballnacht* 1939an proiektatu zena Carl Froelichen eskutik edota *Des Potmeister*. Zergatik? Pelikula hauek kontestu historikoa ulertzeko balio dutelako, hori dela eta garaiko errealitate eta historia ezagutzeko baliogarriak dira. Hala, pelikula hauetan adibidez, oso zaila da kritikotasun bat aurkitzea etsai baten aurka, hau da, film hauen produkzioak zinema naziaren posizio politiko estrategikoaren isla izango dira neutralitatea igartzen delako (DE ESPAÑA, 2016: 170).

Baina 1941ean Ez Erasotzearen Tratadua apurtu zenean, guztia aldatu egin zen hau ere propaganda eta zinematografian islatu zelarik. Adibidea argia da, *Das sowetparadise*, 1942an egin zena. Hau, exposizio bat izan zen eta hemen irudiak, mezuak... agertzen ziren boltxebismoaren aurka, modu honetan, aldizkariak baita ere, sobietar lurretan alemaniar ejerzitoaren esperientzia txar eta pentsaezinak argitaratzen zituzten gizartearen artean beldurra sortuz eta erregimenean babestuz (MORENO & LOPEZ, 2014: 8-9). Honen arira pelikula berriak sortzen dira *Terror GPU!*ren antzera

Karl Ritterren eskutik. Nahiz eta argi egon fikzio bat zela, polizia sobietarraren deabruzko ekintzak agertzen ziren, sobietar komunista gaiztoak irudikatzen GPU siglekin ere, “*Grauen*” (izua) “*Panik*” (panikoa) eta “*Untergang*” (hodamendia). Ondorioz, eboluzio bat ikusten da aldaera prozesu batzuk igarriz eta testuinguru politiko estrategikoekin bat eginez. Egia esan, pelikula batzuen historikotasunak ez du gailentasunik, hau da, propaganda mota hutsak dira *Terror GPU*ren antzera, hau jada deseginda zegoelako ordurako bere atribuzio eta funtzioak NKVDra pasaz. Guzti hauek adibideak dira azkenean zer nolako beldurra helarazi behar zen azaltzeko, azken finean, ez zen antisemitismoa bezala, antisemitismoak gehienbat nazka, gorrotoa... bezalako sentimenduak sustatzea zeukan helburu gizartean lehen ikusi bezala baina zinema antisobietarrak gehienbat beldurra sortzea zeukan jomuga nagusi (DE ESPAÑA, 2016: 170).

Bukatzeko aipatu beharrekoa da zinema antisobietar edo antikomunistak indar handiagoa zuela Europako herrialde batzuetan. Hots, antisemitismoa ez bezala, antikomunismoa askoz ere hedatuagoa eta askeagoa islatzen zen munduarekiko, honela, oso ulergarria izaten azkenean *Pranzerkreuzer Sebastopolen* adibidez, Frantzia, Espainia edota Italian proiektatu izana (<http://www.cinemaldito.com/el-acorazado-sebastopol-karl-anton/>, 2016)

## 5. ONDORIOAK ETA BALORAZIO KRITIKOA

Propagandaz hitz egitea erregimen naziaren kasuan jaduera politikan oinarritu zen sistema batetaz mintzatzea izango litzateke. Propagandak ez zuen soilik erabilera masibo bat suposatu, metodo eta tekniken erabilera sistematiko bat izan zen estrategia politiko bat eramanez (ROJAS, 2013: 71).

Argi dago, testuinguru honetan pelikularen argumentuak askoz ere garrantzia gutxiago izan zuela filmaren formarekin alderatua. Hau da, pelikularen lanketak agindu politikoekin bat etorri behar ziren eta ondorioz, pelikula kontakizun historikoetan oinarritua bazen, distortsionatua izaten zen. Hitlerrek zuen ezagupena propagandarekiko ez zen intuitiboa izan, hots, *Mein Kampf*eko pasarte batzuek adierazten dutenez, Lehen Mundu Gerraren propaganda aliatua eta alemaniarra analizatu zituen (RODERO, 2000: 1). Momentu honetatik aurrera oratoriaren lanketaren konzientzia hasten garatzen da, hau da, hitzaren garrantzian; hala ere, edozein propagandista bere obran oinarritu ahalko litzateke hau aurrera eramateko.

Ondorioz, non zegoen Hitlerren meritua? Hitlerren meritua praktika izan zen, aplikazioan egonik bere benetako garaipena. Lehen aipatu antzera propaganda estrategia politikoa bihurtu zen erregimen nazian eta erabilera masiboarekin batera Hitler eta Goebbelsek ez zeukaten inoiz dudarik hau izendatzerakoan, azken finean propagandak *Alemanian handitasuna* lortu zuelako (RODERO, 2000: 9-11). Hala, lanketa sistematiko baten bitartez propagandaren termino negatiboa alde batera uztea lortu zuen erregimenak gutxiespeneko hitzen zentzua aldatzen, modu honetan, propaganda zerbait positiboa bihurtu zen, Goebbelsen hitzek argi adierazten zuten moduan “*¡Por supuesto, todo es propaganda!*” (RODERO, 2000: 9). Era honetan, zer nolako eragina izan zuen sistema estrategikoak ikus daiteke. Hau lortzeko arma nagusia diskurtsoak izan ziren, ezinbestekoak bihurtu zirenak bere boterea mantentzeko.

Baina ez litzateke justua izango aipatzea gizabanako guztiak kobentzimendu pertsonalaren ondorioz erregimenaren alde jarri zirela, ezin da ahaztu, asko behartuak izan zirela hau jarraitzea bere bizitza mantendu nahi bazuten. Hala ere, aurreiritziak komenigarriak izaten dira gizarte batean propagandak funtzionatzeko eta alemaniarren biztanleriak asko zituen, beraz, Hitlerrek ez zuen populazioa aztertu behar izan bere helburua lortzeko. Herri alemaniarra orientazio gabe, zapuztua eta intsegurua sentitzen zen bide gabeko testuinguru honetan non mandatari alemaniarrek itxaropena piztu zuten gizartearengan (RODERO, 2000: 12).

Zinemaren erabilgarritasuna oso baliagarria izan zen propaganda motan banaketa sistematiko bat suposatu zuelako. Lehenik, zuzeneko zegoen, adibidez Leni Riefenstahlen dokumentalak izan zirenak *Triumph des Willens* bezala. Eta bigarrenik zeharkakoak, entretenigarriak eta ihesbide bat suposatzen zutenak baina ideologiaz beteta *Jud Suss* esaterako. Goebbelsen logika beraz, ukazina izan zen: zineman propaganda oso zuzena bazen, jendea ez zen aretoetara joango agobiatua egongo zelako alemaniatik zirkulatzen zuen eta oso totalitarioa zen beste propagandagatik (PINEDA, 2007: 153).

Balorazio kritikoari dagokionez, propaganda alemaniarrek garaiko gizartearekiko eragin handia izan zuen. Hau bideratzeko zinema tresna oso garrantzitsua izan zen, azken finean, propaganda zuzenak ez bezala, lehen aipatutako ihesbidea suposatzen zuelako nahiz eta ideologiaz beteta egon.

Historikoki, ezin da alde batera utzi nazismoaren muinaren zati oso handi bat teoria ezberdin eta propaganda eredu diferenteek osatu zutela, hemendik, adibidez, aurretik aztertutako (*Triumph des Willens*, *Jud Suss*) film mota ezberdinak produzitu ziren beti helburu politiko batzuen barnean (PINEDA, 2007: 173). Hortaz, propaganda eta zinema alemaniarra ikuspuntu historiko kontzeptual batetik demokrazia formalen eta mugimendu sozialisten propaganda ereduaren produktu bat izan zen, lanean aipatutako Potemkim korazatuaren eragina edota Lehen Mundu Gerraren esperientzia propagandistikoa adibide argiak izanik (PINEDA, 2007: 173-174). Hala ere, ezin da baieztatu hasieratik aplikazioan efektibotasuna eduki zuenik, hots, analizatu diren filmetan adibidez, beti ikusten da gaizki atera ziren lehenengo saiakera batzuk *Der Sieg des Glaubens* eta *Der Ewige Jude* adierazten dute, aplikazioan, eta zinemako propaganda ereduak egokitzean, emaitzek bideratzen zituztela proiektio berriak. Hortaz, filmen kasuan nahiz eta ideologia estrategia sistematizatu bat izan, gizartean zuen eraginaren arabera bideratzen ziren pelikulak. Honek adierazten du, zailtasunak ere izan zituztela pantaila handiaren estrategiaren barruan.

Bestalde, eta gaur egunera ere aplikatuz, zuzendariak, idazleak bezala, kontziente edo inkontzienteki, ideologia baten zerbitzuean daude beti (jende guztiak duen bezala). Zinemagile batek iturri historikoak bilatu ditzake bere pelikula egiteko helburuarekin, baina oharkabean, ideologiaren ondorioz, berak kontsideratzen dituen iturriak erabiliko ditu istorioa eraikitzeko. Adibidez, pelikula batean, zuzendaria “ezkertiarra” bada iraultza sozial baten arrazoiak azalduko ditu, baino “eskuindarra” bada hauen ondorio zitalak.

Hala ere, pelikulek historia konprenditzeko balio dute, zinemagileak bere artea erabiltzen badu inguratzen gaituenaz konturatzeko gizartea bisturi batekin bailitzan bezala disezcionatzen, orduan benetako dispositiboak aurkitzeko aukerak izango ditu egungo diskurtso eta posturak arautzen dituenak: elizaren eragina, ekonomiaren garrantzia... Hots, gaur egungo munduaren ezagupen zehatz bat izanez, iragana ulertzeko aukera gehiago dago nahiz eta ideologikoki eragina izan, hala, historia ere aurrean dagoen eta iraganaren erlazioa da eta ondorioz inguratzen gaituena ere historiaren parte (FERRO, 2008: 162).

Zinema ikuskizun edo zerbait entretenigarria bezala begietsi daiteke kasu askotan, baina espezifikoki iturri historiko gisa kontenplatu bada, prozesu kritiko baten



barnean sartzea komenigarria da. Filmen irakurketa historikoak pausoak dira historia eta zinearen arteko erlazioari buruz itauntzeko, hauen irakurketa historikoak, historiagile bera interrogante askoren barnean sartu dezake iraganaren interpretazio desberdinak ateraz.

Amaitzeko, propaganda gaur egun ere lantzen den gai bat da partidu politikoen kanpainetan esaterako oso argi ikusten, Alemania nazian adibidez zinemaren bitartez helarazi zen oinarri politikoekin bat eginez. Konparazio honekin azaldu nahi dena da, propagandaren konnotazio positiboa egunean ere mantentzen dela, gaur egun, kontziente izaten propaganda egiten ari dela momentu oro, baina aldi berean oharkabean gizabanakoetan eragina izanik.

Alemania naziaren zineman oso argi ikusi zen honen indarra, filmek, historia kritiko bat eginez, ezin hobeto islatzen zuten nolako helburu politikoak zituen propaganda mota honek, horregatik azpimarratu behar da hauen garrantzia, hauek hein handi batean asko lagundu zutelako propagandaren konnotazio positiboa errotzen. Zergatik? Entretenigarriak zirelako, hots, gaur egun ere ez da berdina kartel bat edo pelikula bat ikustea, askoz ere atseginagoa da, musika, eszenak... dituen zerbait bistaratzea, beraz, propaganda mota ezberdin bat sortzeko bidea izan zen, Alemania nazien pelikulak adibide argiak direlarik, hala ere, gaur egun, aplikagarria izan daiteke: emakume eta gizonen arteko maitasunaren kanona, heroia eta etsaiaren arteko antagonismoa, gizon zuriaren protagonistaren papera...

Bukatzeko, gustatuko lizaidake Michael Haneke zuzendari eta gidoilari austriarraren ondorengo esaldia aipatzea: *“El cine es el medio manipulador por excelencia. Cuando usted piensa de nuevo en la historia del cine y del siglo XX, se ve la propaganda que se ha hecho. Así que hay exigencias morales en el director para tratar a los espectadores tan en serio como él o ella toma a sí mismo y no verlos simplemente como víctimas que pueden ser manipulados para cualquier fin que tienen.”*

## 6. BIBLIOGRAFIA

ALLISON, M & PYM, R. (2002). *¡Te Toca! A New Communicative Spanish Course*. Routledge. London and New York.

- BIEBER LEON, E. (2002). *La República de Weimar: génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia republicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica. Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, J. M<sup>a</sup>. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción, *Quaderns de cine*, 1, 125-35.
- DE ESPAÑA, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Ariel Practicum. Barcelona.
- DE ESPAÑA, R. (1998). La guerra de celuloide: Goebbels vs. Hollywood , 1939-1941, *filmhistoria*, 8, 1-15.
- FERRÓ, M. (2008). *El cine, una visión de la Historia*. Akal. Madrid.
- FREIRE, P. (2006). *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo veintiuno editores. Sao Paulo.
- GRIFFIN, R. (2007). *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Akal. Madrid.
- JIMÉNEZ, F. & PEREZ, J.L. (2007). *El holocausto nazi y los juicios de Nuremberg*. Editorial UOC. Barcelona.
- KRACAUER, S. (1995). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- LEPAGE, J.D. (2008). *Hitler Youth, 1922-1945: An Illustrated History*. Mcfarland. North Carolina and London.
- LOZANO, A. (2011). *La Alemania nazi 1933-1945*. Marcial Pons, Ediciones de Historia. Madrid.
- MORENO, A.C. & LÓPEZ, M.A. (2014). La gran exposición anticomunista del Tercer Reich: Das Sowjetparadies (1942), *diacronie studi di storia contemporanea*, 18, 8-9.
- PINEDA, A. (2007). Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi, *revista Historia y Comunicación Social*, 12, 151-178.

- POGGIO, P.P. (2006). *Nazismo y revisionismo histórico*. Akal. Madrid.
- RAUSCHNING, H. (2006). *Hitler. Confesiones íntimas 1932-1934*. Circulo latino. Barcelona.
- RICHARD, L. (2001). Las condenas del judío Suss, *Le monde diplomatique*, 27, 32-33.
- RODERA, E. (2000). Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo, *Actas del III Congreso Internacional de Cultura y Medios de Comunicación. Publicaciones Salamanca, Universidad Pontificia*, 3, 1-15.
- RODRIGUEZ, M. (2012). Las películas del odio. *El País*, 1, 1-2.
- ROJAS, O. (2013). Propaganda y cine nazi: sus intenciones y efectos en la sociedad durante el periodo entre guerras, *Ensayos Contemporáneos*. Edición XI, 55, 71-74.
- SORLIN, P. (2005). El cine, reto para el historiador, *Istor*, 20, 11-35.
- TORRES, A. (2008). *720 directores de cine*. Ariel. Barcelona.

#### WEBGRAFIA

- CARVAJAL, V. (2016). El acorazado Sebastopol. Karl Anton. Erabilgarri: <http://www.cinemaldito.com/el-acorazado-sebastopol-karl-anton/>
- CROCI, P. & KOGAN, M. (2003). Los nazis y el cine como propaganda. Erabilgarri: <http://www.lanacion.com.ar/488115-los-nazis-y-el-cine-como-propaganda>
- Kyrios (2016ko otsailaren 14). El judío Suss [Wordpress]. Erabilgarri: <https://neokunst.wordpress.com/2016/02/14/el-judio-suss-1940/>
- MICHELACCI, S. (2008). Comunidad del pueblo y socialismo en el tercer Reich. Erabilgarri: <http://www.centrostudilaruna.it/comunidad-del-pueblo.html>
- YEHUDA, N. (2004). Sangre y Suelo. Erabilgarri: <http://www13.helpes.eu/01150237/SangreYSuelo#Subida>