

Imágenes de la blanquitud*

Bolívar Echeverría

*Sein Auge ist blau,
er trifft dich genau.¹*

Paul Celan.

La palabra "espíritu" que aparece en el famoso ensayo de Max Weber sobre *la ética protestante y el espíritu del capitalismo* se refiere sin duda a una especie de demanda o petición de un cierto tipo de comportamiento que la vida económica de una sociedad hace a sus miembros. El "espíritu" es una solicitud o un requerimiento ético emanado de la economía. El "espíritu del capitalismo" consiste así en la demanda o petición que hace la vida práctica moderna, centrada en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano; de un tipo especial de humanidad, que sea capaz de adecuarse a las exigencias del mejor funcionamiento de esa vida capitalista. Según Weber, el *ethos* que solicita el capitalismo es un *ethos* "de entrega al trabajo, de ascesis en el mundo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva, de búsqueda de un beneficio estable y continuo", en definitiva, un *ethos* de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la porción de riqueza que la vida le ha confiado. Y la práctica ética que mejor representa a este *ethos* solicitado por el capitalismo es, para Weber, la del cristianismo protestante, y en especial la del puritanismo o protestantismo calvinista, aquel que salió del centro de Europa y se extendió históricamente a los Países Bajos, el norte del continente europeo, a Inglaterra y finalmente a los Estados Unidos de América.

* Tomado de: Diego Lizarazo et Al.: *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, Siglo XXI, México 2007.

¹ *Su ojo es azul, /te apunta y no falla.*

En la nota preliminar a sus *Artículos escogidos de sociología de la religión*, Max Weber dejó planteada la idea de que la capacidad de corresponder a la sollicitación ética de la modernidad capitalista, la aptitud para asumir la práctica ética del protestantismo puritano, puede tener un fundamento étnico y estar conectada con ciertas características raciales de los individuos. Las reflexiones que quisiera presentarles intentan problematizar este planteamiento de Max Weber a partir del reconocimiento de un "racismo" constitutivo de la modernidad capitalista, un "racismo" que exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna, pero que en casos extremos, como el del estado nazi de Alemania, pasa a exigir la presencia de una *blancura* de orden étnico, biológico y "cultural".

Se puede hablar de un "grado cero" de la identidad concreta del ser humano moderno, que consistiría en la pura funcionalidad ética o civilizatoria que los individuos demuestran tener respecto de la reproducción de la riqueza como un proceso de acumulación de capital. En este plano elemental, la identidad humana propuesta por la modernidad "realmente existente" consiste en el conjunto de características que constituyen a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al "espíritu del capitalismo" e interiorizar plenamente la sollicitud de comportamiento que viene con él.

Distintos elementos determinantes de los modos de vida tradicionales, distintas subcodificaciones de los sistemas semióticos y lingüísticos heredados, distintos usos y costumbres pre-modernos o simplemente no-modernos, en pocas palabras, distintas determinaciones de la "forma natural" de los individuos (singulares o colectivos) son oprimidos y reprimidos sistemática e implacablemente en la dinámica del mercado a lo largo de la historia, en el camino que lleva a este "grado cero" de la identidad humana moderna. [Imagen 1] Son precisamente aquellas determinaciones identitarias que estorban en la construcción del nuevo tipo de ser humano requerido para el mejor funcionamiento de la producción capitalista de mercancías y que deben ser sustituidas o reconstruidas

[Imagen 2] de acuerdo a la versión realista, puritana o "protestante-calvinista" del ethos histórico capitalista.²

En el contexto que nos interesa, es importante señalar que la "santidad económico-religiosa" que define a este "grado cero" de la identidad humana moderno-capitalista, que caracteriza a este nuevo tipo de ser humano, es una "santidad" que debe ser visible, manifiesta; que necesita tener una perceptibilidad sensorial, una apariencia o una imagen exterior que permita distinguirla. [Imagen 3] La modernidad de un individuo, lo efectivo de la interiorización que ha hecho del *éthos* puritano capitalista, es decir, su "santidad" o el hecho de haber sido elegido por la gracia divina, es reconocible antes que nada en el alto grado de productividad del trabajo que le toca ejecutar. Lo evidentemente productivo de su actividad en lo que lo ubica por encima de la línea que separa tajantemente a los "winners" (triunfadores) o "salvati" de los "losers" (perdedores) o "sommersi". Pero no se manifiesta sólo en este dato estadístico; también se muestra en la imagen que corresponde a esa santidad evidente, en todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos.

Pero el grado cero de la identidad individual moderna es en verdad un grado insostenible, evanescente, que en la historia cede su lugar enseguida a un grado primero o inicial de concreción identitaria: el grado de identidad que corresponde a la identidad nacional. En efecto, sólo excepcionalmente las masas de la sociedad moderna son, como suele decirse, masas amorfas y anónimas; por lo general son masas identificadas en la realización del proyecto histórico estatal de alguna empresa compartida de acumulación de capital, es decir, son masas dotadas de una identidad de "concreción falsa", como diría el filósofo Karel Kosík, pero concreta al fin, que tiene una consistencia nacional.

2 Sobre la multiplicidad del *ethos* histórico de la modernidad capitalista, que incluiría, además del realista, a otros tres más: el "romántico", el "(neo)clásico" y el "barroco", véase, del autor, *Modernidad y capitalismo*, en el libro *Ilusiones de la Modernidad*.

Ahora bien, en lo que concierne a estas reflexiones, es de observar que la identidad nacional moderna, por más que se conforme en función de empresas estatales asentadas sobre sociedades no europeas (o sólo vagamente europeas) por su "color" o su "cultura", es una identidad que no puede dejar de incluir, como rasgo esencial y distintivo suyo, un rasgo muy especial al que podemos llamar "*blanquitud*". La nacionalidad moderna, cualquiera que sea, incluso la de estados de población no-blanca (o del "trópico"), requiere la "*blanquitud*" de sus miembros. Se trata sin duda de un dato a primera vista sorprendente, ya que la idea de una identidad nacional parecería excluir la subsunción de ella bajo alguna identidad más general (por ejemplo, "europea" u "occidental"), que trascienda las determinaciones étnicas particulares de la comunidad "nacionalizada" por el estado capitalista. La explicación de esta posible paradoja de una nación "de color" y sin embargo "blanca" puede encontrarse en el hecho de que la constitución fundante, es decir, primera y ejemplar, de la vida económica moderna fue de corte capitalista-puritano, y tuvo lugar *casualmente*, como vida concreta de una entidad política estatal, sobre la base humana de las poblaciones racial e identitariamente "blancas" del noroeste europeo. Se trata de un hecho que hizo que la apariencia "blanca" de esas poblaciones se asimilara a esa visibilidad indispensable, que mencionábamos, de la "santidad" capitalista del ser humano moderno, que se confundiera con ella. La productividad del trabajo como síntoma de la santidad moderna y como "manifestación" del "destino" profundo de la afirmación nacional pasó a incluir, como acompañante indispensable, a la blancura racial y "cultural" de las masas trabajadoras.

El rasgo identitario-civilizatorio que queremos entender por "*blanquitud*" se consolida, en la historia real, de manera casual o arbitraria sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una *blancura* racial-cultural. A lo largo de tres siglos (del siglo XV al XVIII), esa casualidad o arbitrariedad se fue convirtiendo poco a poco en una necesidad y pasó a ser codeterminante de la identidad moderna del ser humano como una identidad civilizatoria capitalista, en su variante puritana o "realista". [Imagen 4] En otras palabras, debido a su

frecuencia abrumadora, el hecho de que los "santos visibles" fueran también, además de todo, "de raza y de usos y costumbres blancos" abandonó su factualidad y pasó a convertirse en una condición imprescindible. Es gracias a este *quid pro quo* que el ser auténticamente moderno llegó a incluir entre sus determinaciones esenciales el pertenecer de alguna manera o en cierta medida a la raza blanca y consecuentemente [Imagen 5] a relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre-, lo anti- o lo no-moderno (no humano) a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran "de color" o simplemente ajenos, "no occidentales".³

Pero el proceso fue, en verdad, un tanto más complicado. Lo interesante está en que, durante este tránsito subrepticio de lo casual a lo necesario, la condición de *blancura* para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de *blanquitud*, esto es, permitió que su orden étnico se subordinara al orden *identitario* que le impuso la modernidad capitalista cuando la incluyó como elemento del nuevo tipo de humanidad promovido por ella. Es esta la razón de que, en principio, en la modernidad capitalista, los individuos de color puedan obtener la identidad moderna sin tener que "blanquearse" completamente; de que les baste con demostrar su *blanquitud*.

Podemos llamar *blanquitud* a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial, pero por una *blancura* racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación. [Imagen 6]

3 La imagen de contraste o imagen de lo contra-moderno, de lo incompatible con la *blanquitud*, la ubica un personaje de la novela *El último encuentro*, de Sándor Márai, en la de una "humanidad" determinada por el "trópico": "Has de saber que todos los ingleses que han pasado cierto tiempo en el trópico son sospechosos en su propio país. Son dignos de admiración y de reconocimiento, pero son también sospechosos. En sus fichas secretas figura seguramente la palabra "trópico" como si dijera "sífilis" o "espionaje". Son sospechosos aunque hayan conservado la costumbre de jugar al golf o al tenis, aunque hayan estado bebiendo whisky con la alta sociedad de Singapur, aunque hayan aparecido en las fiestas del gobernador, vestidos de esmoquin o con un uniforme lleno de condecoraciones: todos ellos son sospechosos. Simplemente por haber vivido en el trópico. Simplemente por haber sobrevivido a esa infección terrible e imposible de asimilar que también tiene sus atractivos, como cualquier peligro mortal. El trópico es una enfermedad. Las enfermedades tropicales se curan con el tiempo, pero el trópico jamás." (pp. 74-75)

Es la compostura de los personajes, una compostura que denota *blanquitud*, y no blancura de raza, lo que impresiona en la representación de la nueva dignidad humana que hay en los numerosos retratos de burgueses u hombres modernos de la pintura flamenca en los siglos XV y XVI. [Imagen 7] La *blancura* está allí, pero precisamente sólo como un sobrentendido (Holbein, Van Eyck, Ter Borch, etc.). Esta observación vale también para la representación que se hace en esa época del cuerpo humano desnudo. [Imagen 8] En la pintura de Lucas Cranach, Adán y Eva son sin duda de raza blanca, pero no es su blancura sino la inocencia de su sensualidad lo que el pintor circunscribe y enfatiza.

Puede decirse, entonces, que un racismo identitario, promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la *blancura* étnica --es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y "culturales" *alien*, "ajenos" o "extranjeros"--, es constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista. Sin embargo, por más "abierto" que sea, este racismo identitario-civilizatorio no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, en situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento, como lo veremos enseguida.

La intolerancia que caracteriza de todos modos al "racismo identitario-civilizatorio" es mucho más elaborada que la del racismo étnico: centra su atención en indicios más sutiles que la blancura de la piel, como son los de la presencia de una interiorización del *ethos* histórico capitalista. Son estos los que sirven de criterio para la inclusión o exclusión de los individuos singulares o colectivos en la sociedad moderna. Ajena al fanatismo étnico de la blancura, es una intolerancia que golpea con facilidad incluso en seres humanos de impecable blancura racial pero cuyo comportamiento, gestualidad o apariencia indica que han sido rechazados por el "espíritu del capitalismo". [Imagen 9] El "racismo" de la *blanquitud* sólo exige que la interiorización del *éthos* capitalista se haga manifiesta de alguna manera, con alguna señal, en la apariencia exterior o corporal de los mismos; los rasgos biológicos de una blancura racial son una expresión necesaria pero no suficiente de esa interiorización, y son además bastante

imprecisos dentro de un amplio rango de variaciones. En los países nórdicos del capitalismo más desarrollado, una buena parte del "ejército obrero industrial" del que hablaba Karl Marx --y no sólo del "de reserva", compuesto de desempleados y marginados, sino incluso del "ejército obrero en activo"--, que era un ejército de "raza" indiscutiblemente "blanca", ha fracasado siempre en su empeño de alcanzar una *blanquitud* plena. [Imagen 10]

Los negros, los orientales o los latinos que dan muestras de "buen comportamiento" en términos de la modernidad capitalista norteamericana pasan a participar de la *blanquitud*. Incluso, y aunque parezca antinatural, llegan con el tiempo a participar de la blancura, a parecer de raza blanca. [Imagen 11] La manipulación que Michael Jackson hace de los rasgos étnicos de su rostro es sólo una exageración caricaturesca de la manipulación identitaria y somática que han hecho y hacen con sus modos de comportamiento y con su apariencia física otros "no-blancos" atrapados en el "*american way of life*".

Me refiero, por ejemplo, a aquellos negros norteamericanos que en los años 60 recibían el apodo de "*oncle-toms*", a quienes hoy su *blanquitud* a toda prueba les ha permitido triunfar, lo mismo en la política [Imagen 12] que en los negocios y el mundo del espectáculo, y cuya figura emblemática sería la secretaria de defensa Condoleeza Rice. Pero me refiero también a tantos otros grupos "de color" cuya adopción de la *blanquitud*, cuya "americanización" o interiorización del ethos realista del capitalismo contribuye a que la "modernidad americana" pueda ostentarse a sí misma como la única modernidad válida y efectiva; son grupos humanos cuyas figuras emblemáticas serían, por ejemplo, el primer ministro Junichiro Koizumi [Imagen 13] o el presidente Alejandro Toledo [Imagen 14].

El racismo étnico de la *blancura*, aparentemente superado por y en el racismo civilizatorio o ético de la *blanquitud*, se encuentra siempre listo a retomar su protagonismo tendencialmente discriminador y eliminador del otro, siempre dispuesto a reavivar su programa genocida. Los *mass media* no

se cansan de recordar, de manera solapadamente amenazante, el hecho de que la *blancura* acecha por debajo de la *blanquitud*.

Basta con que el estado capitalista entre en situaciones de recomposición de su soberanía y se vea obligado a reestructurar y redefinir la identidad nacional que imprime a las poblaciones sobre las que se asienta, para que la definición de la *blanquitud* retorne al fundamentalismo y resucite a la *blancura* étnica como prueba indispensable de la obediencia al "espíritu del capitalismo", como señal de humanidad y de modernidad.⁴

El ejemplo paradigmático de la posibilidad de esta regresión se encuentra en la historia de la sociedad alemana: en la refundación catastrófica del estado alemán como estado nacionalsocialista entre 1933 y 1945. El racismo de la *blanquitud* fue sustituido entonces por un racismo exaltador de la *blancura*, gracias al cual la reivindicación histórica de una pureza racial aria se hizo acompañar de un reavivamiento igualmente histórico del antijudaísmo tradicional de las poblaciones europeas.

A comienzos del siglo XX, la gran mayoría de los alemanes de origen judío cumplía todas las exigencias de la *blanquitud*, y lo hacía con creces: la asimilación entusiasta y constructiva al mundo de la Europa moderna había llevado a muchos de ellos incluso hasta el extremo de esa autotransformación somática [Imagen 15] de la que Woody Allen hace burla en su película *Zelig*. Por esta razón, la disfuncionalidad que la ideología nazi estaba interesada en encontrar en la población judía respecto del nuevo proyecto nacional-socialista de estado capitalista era una disfuncionalidad que sólo podía distinguirse y ser combatida y extirpada si la realización de ese nuevo proyecto de estado, que por supuesto implicaba también un nuevo proyecto de nación, planteaba como indispensable un retorno fundamentalista a la *blancura* racial como condición de la humanidad moderna [Imagen 16]; el regreso a una *blancura* étnica o pura [Imagen 17],

4 La regresión fundamentalista de la identificación moderna capitalista no implica siempre un retorno a la exigencia de una *blancura* racial, como en la primera mitad del siglo veinte europeo; puede cumplirse perfectamente en un retorno a la exigencia de una *blancura* identitaria, "cultural" o manifiesta en los "usos y costumbres" e incluso en la "*weltanschauung*", como sucede ya en el presente siglo, bautizado por Samuel Huntington como el de un "clash of civilizations".

enfáticamente noreuropea, germánica o aria, [Imagen 18] que no pudiera confundirse con la "blancura" mestiza, solapada bajo esa *blanquitud* tolerante que prevalecía en las naciones de la modernidad capitalista liberal, y cuyos rasgos estaban presentes de manera excelente entre los alemanes judíos. [Imagen 19] [Imagen 20]

Dos razones estrechamente ligadas entre sí permiten explicar --que no justificar-- el hecho de que el movimiento nazi encauzara la reafirmación racista de la blancura étnica en el sentido de un antijudaísmo exacerbado: en primer lugar, se trataba de un movimiento constitutivamente demagógico [Imagen 21], que disfrazaba con una retórica revolucionaria su intención profunda de tendencia contrarrevolucionaria, [Imagen 22] y que necesitaba por lo tanto borrar de la percepción del proletariado, al que engañaba, la evidencia de su continuismo efectivo con el estado capitalista al que decía atacar. La única manera de hacerlo era la de recurrir a acciones abiertamente violentas que llevaran a cabo una aparente "transformación radical de lo establecido". En esta línea, la acción violenta de arrancarle al cuerpo social alemán su parte judía (el 1% de su población), y deshacerse de ella para "purificarlo y fortalecerlo", resultaba impactante, demostraba una "voluntad revolucionaria" más potente y pura que la del "marxismo"⁵ [Imagen 23]; con la ventaja, además, de que se trataba de una acción relativamente inofensiva para "el sistema", irrelevante *grosso modo* para el funcionamiento capitalista de la economía y la sociedad alemanas. En segundo lugar, la tendencia a hacer de los judíos el "chivo expiatorio" de todas las calamidades sociales, con una tradición que se remontaba a la Edad Media, había retomado fuerza a finales del siglo XIX en las sociedades noreuropeas. Este renacimiento general del antijudaísmo europeo llegó en Alemania a su punto más alto después de la Primera Guerra Mundial, a mediados de los años veinte, al término de la devastadora inflación que pauperizó aun más a las masas trabajadoras mientras beneficiaba a la "élite

5 En cambio, la acción sistemáticamente genocida contra los judíos de Europa oriental, que se inicia junto con la guerra contra el bolchevismo y por la conquista de "espacio vital" (véase la película de Klimov, *Ven y mira*), es una acción que debe ocultársele al pueblo; la "radicalidad" de esta acción, lejos de expresar un "idealismo revolucionario", demuestra un cinismo tan burdamente pragmático, que hasta al más fanático de los nacionalistas le resulta difícil compartir.

plutocrática”, aquella de la que la opinión pública pequeño-burguesa, en pleno uso de su irracionalidad, tenía por partícipes y cómplices a todos los alemanes de origen judío.

El nazismo puede aprovechar el antijudaísmo tradicional de la pequeña burguesía europea, ese sentimiento que invierte la carga valorativa de admiración-vidia de esta clase hacia los judíos y la presenta como si fuera un desprecio-rechazo. [Imagen 24] Los pequeño-burgueses europeos cultivan un odio de resentimiento hacia los judíos, porque los tienen por superiores. En efecto, a diferencia de ellos, que dejaron que sus lazos comunitarios ancestrales se perdieran con la mercantificación total de su vida y con la consagración de la misma por el cristianismo puritano, los judíos mantienen y cultivan esos lazos en la vida cotidiana. Los judíos han logrado salvar el núcleo de la *heimat*, esa combinación simbiótica “natural” de territorio y éthos (a la que el microhistoriador Luis González llama “matria”), en medio de la total *heimatlosigkeit* (“carencia de matria”) en la que la modernidad devastadora ha sumido al ser humano, según el filósofo Martin Heidegger. [Imagen 25] En el sentir de la envidia pequeño-burguesa, los judíos “tienen la ventaja” de haber desarrollado una estrategia anti-corrosiva o anti-disolutoria de la identidad “natural” y poder combatir eficazmente la profunda anonimización moderna de la vida social, malamente remediada por la identidad nacional.

La motivación profunda de la sociedad alemana de esa época, sobre la que se monta y a la que tergiversa el nazismo, proyecta la cosecución de una meta similar, es decir, pretende reconquistar las virtudes de la vida comunitaria aniquiladas por la modernidad capitalista. [Imagen 26] Pero la estrategia que el nazismo desarrolla para alcanzar esa meta tiene un sentido contrapuesto al de la estrategia espontánea de la población alemana de origen judío. No es una estrategia de resistencia, como la de ésta, caracterizada por un barroquismo anticapitalista dentro del capitalismo, sino una estrategia romántica, ultra-capitalista, que pretende alcanzar una “re-humanización” de la vida económica capitalista mediante un correctivo estatal-*völkisch*. La estrategia judía de defensa de la identidad comunitaria “natural” (admirada y despreciada a la vez, demonizada bajo el

término "parasitismo"), [Imagen 27] había mostrado que esa meta --el mantenimiento de la *heimat*, de la comunidad, en medio de la atomización mercantil-- era alcanzable, pero siempre que fuera en el modo de resistencia a la destrucción de identidades concretas implicada en la vida capitalista. Esta fue precisamente la causa de que la presencia judía se volviera para el nazismo el primer estorbo mayor que debía hacer a un lado. [Imagen 28]

En contra de la afirmación entusiasta que hacen los alemanes judíos de la *blanquitud tolerante* como credencial de entrada a la humanidad moderna, la recomposición nazi del estado capitalista pretende su eliminación y la instauración, en lugar suyo, como requisito ineludible para la pertenencia al género humano, de una *blanquitud fundamentalista*, esto es, de una blancura racial extrema, una blancura aria, que sería la portadora natural de una modernidad "regenerada".

Es evidente el momento psicótico que se encuentra en la recomposición racista de la nación alemana, proyectada y puesta en práctica por el movimiento nazi; la idea misma de una comunidad racial que posea "por naturaleza" unas virtudes regeneradoras de la modernidad capitalista es una idea absurda, completamente insostenible. Resulta por ello interesante considerar los distintos intentos de plasmación de este absurdo en medio de la vida real de la sociedad alemana durante los doce años que duró el Tercer Reich. Dado el hecho de que las artes plásticas trabajan con imágenes y de que el racismo tiene que ver directamente con ciertas características de la imagen del cuerpo humano y su mundo, el intento que esas artes hicieron de poner en práctica ese absurdo durante este período de la historia alemana resulta especialmente ilustrativo.⁶

6 La tendencia propia del estado nazi se dirige a la represión de la creatividad estética de la sociedad. Los individuos no deben emitir, sino sólo recibir los mensajes de una política que se ha "autoestetizado" y que los requiere como espectadores dispuesta a entrar en empatía con ella y a participar en ella. El *gesamtkunswerk* propuesto por Richard Wagner, la "obra de arte total" del estado nazi, su "estetización" de la política (de la que habla W. Benjamin en su famoso ensayo sobre la obra de arte), consiste exclusivamente en la ora minuciosa ora graandilocuente escenificación cotidiana de la unidad popular supraclasista, en el espectáculo permanente de la *heimat* recobrada, con el que todos y cada uno de los *volksgeosse* era inducido a identificarse. Toda obra de arte era en

El racismo es un contenido programático de la producción artística promovida exclusivamente por el estado nazi en Alemania. Se expresa en la producción de un arte que se resguarda y protege ante lo que el pintor Adolf Ziegler --conocido por sus colegas como el "pintor del vello púbico alemán"-- llamó "arte degenerado" y que no es otra cosa que el arte producido por la revolución de las formas estéticas modernas que llevaban a cabo en esos años las vanguardias del "arte moderno", arte acusado de judaísmo y de comunismo (o "bolchevismo", como los nazis lo llamaban peyorativamente). El arte fomentado por el estado nazi pretende, como lo afirma Albert Speer, el favorito de Hitler y su "arquitecto de cabecera", retomar fuerzas de un retorno a las formas estéticas clásicas y a la representación probadamente occidental del cuerpo humano. "Las artes plásticas de nuestros días, dice, han reencontrado la sencillez y la naturalidad clásicas y con ello lo verdadero y lo bello."⁷ Se trata sin embargo de un arte que termina por dar un paso atrás precisamente respecto de aquella ruptura del hieratismo egipcio [Imagen 29] en la representación del cuerpo humano, con la que comienza el arte plástico occidental [Imagen 30] entre los griegos del siglo VII o VI antes de Cristo, y por reinstalar en la representación realista del cuerpo humano un hieratismo especial que impacta por lo insostenible de su retórica.

Lejano del hieratismo de las figuras egipcias, que reposan en sí mismas seguras de su eternidad, el hieratismo de la escultura nazi, exagerado hasta el umbral de lo grotesco, se guía, según el crítico Klaus Wolbert,

principio sospechosa porque implicaba el desenmascaramiento de esta impostura estética de intenciones demagógicas. Hay que mencionar que no sólo en el estado nazi la estetización de la política fue impuesta de manera terrorista. El estado "soviético" de Rusia hizo otro tanto. La represión casi total de la revolución formal del "arte moderno", sin el motivo potenciador que en el estado nazi identificaba a las "vanguardias" artísticas con el enemigo judío, se acompañó en él del fomento de un arte programático al servicio de una "revolución socialista" imaginaria. El arte oficial propuso un canon de la figura humana obediente también a la imagen consagrada de la blanquitud --de ahí la gran similitud que se observa entre muchas obras plásticas del nazismo y muchas del "socialismo"-- , sólo que su fundamentalismo no resaltaba en ella las marcas del autosacrificio para la guerra sino otras, "stajanovistas", propuestas por el "realismo socialista": las del autosacrificio para el trabajo conquistador del futuro.

7 *"Die bildende Kunst unserer Tage hat zurückgefunden zur klassischer Einfachheit und Natürlichkeit und damit zum Wahren und Schönen."*

por el *Prinzip der Starre* (el principio de la rigidez), que quiere simbolizar a la consistencia moral interior (*innerlichkeit*) como el núcleo escondido de la presencia corporal del hombre sobre la tierra, pero que sólo alcanza a reproducir la apariencia que debió haber tenido el ser humano europeo después de haber sido castigado por todos los siglos del medioevo cristiano. El hieratismo nazi se afirma en abierta contraposición a la sensualidad de la imagen human de origen mediterráneo u oriental, que transluciría para él una impúdica inconsistencia moral, una *äusserlichkeit* o entrega a lo exterior o público. En lugar de manifestar un reposo, el hieratismo de la plástica nazi transmite una tensión a punto de estallar.

Sobredeterminando el dinamismo futurista y la gestualidad expresionista que caracterizan sobre todo a los bajorrelieves heroicos de Breker (*El guardián de la frontera, Kameradschaft*, etc.) [Imagen 31] o a sus figuras "simbólico-ideales" --como *Partei* y *Wehrmacht* (*El portador de la antorcha y El portador de la espada*) [Imagen 32], que representan al partido nazi y al ejército alemán-- se encuentra un dinamismo peculiar, paradójicamente hierático, el del acto heroico congelado en su ejemplaridad [Imagen 33]; un dinamismo que concuerda perfectamente con el sentido de la construcción monumental y pretenciosa, mausoléica y vacía [Imagen 34], pero al mismo tiempo aldeana y kitsch, de la nueva Reichskanzlei, [Imagen 35] diseñada y ejecutada a marchas forzadas por Speer, en 1938-39, para darle el último toque a la preparación de la guerra inminente con un "edificio capaz de amedrentar al enemigo". [Imagen 36]

No todos los artistas partidarios del estado nazi produjeron un arte nazi; la mayor parte de ellos simplemente adecuó superficialmente su arte a la retórica del nazismo, especialmente los costumbristas (como Wiessel, Rieger, Wilrich) [Imagen 37] [Imagen 38] [Imagen 39], los simbolistas (como Georg Kolbe, en *Pareja humana*, Klimsch o el propio Thorak, en su titánico grupo intitulado *Camaradería*), o ciertos "neo-objetivistas" (como el arquitecto Kurt Otto). [Imagen 40] Los pocos artistas verdaderamente nazis, que pretendieron hacer un arte específicamente nazi, capaz de entrar en "empatía estética" con el movimiento político manipulado por Hitler y su banda, como un Arnold Breker, en la escultura, un Adolf Ziegler, en la

pintura, un Albert Speer, en la arquitectura, o una Leni Riefenstal, en el cine, tuvieron en la propuesta formal del primero, de Breker, si no un modelo prescriptivo, sí un ejemplo a imitar. [Imagen 41]

El "dinamismo hierático" propuesto para las representación plástica del cuerpo humano por Breker --a quien la prensa oficial llamaba el "Miguel Ángel del Tercer Reich"-- intenta expresar, mediante una especial distorsión de la figura humana realista, la presencia de una exigencia espiritual que actuaría desde la "*deutsche innerlichkeit*" (el predominio de la vida interior en el hombre alemán) en la apariencia del cuerpo humano, otorgándole su especificidad y su "belleza"; una exigencia propia del hombre que, al perseguir un ideal, se sobrepone siempre a sí mismo, y lo hace heroicamente, pues tal búsqueda implica el sacrificio de uno mismo. La actitud existencial de la *entschlossenheit*, de ese "estado de resuelto", [Imagen 42], descrito por Heidegger en su obra clásica de 1927, *Ser y Tiempo*, y ostensible en el gesto de Hitler en 1924 [Imagen 43] al recomenzar su aventura política después de unos meses en la prisión de Landsberg, parece ser el modelo que Breker tuvo ante su "ojo espiritual" cuando, en 1938, alteró la figura del *David* de Miguel Angel [Imagen 44], dándole un sentido ario-nazi, para comenzar sobre esa vía formal la serie de esculturas que lo harían famoso. [Imagen 45]

La búsqueda de Breker de una simbiosis entre lo ario y lo nazi en la representación del "nuevo hombre alemán" la emprenden también otros artistas, por vías paralelas a la suya. Así, por ejemplo, en *El portador de antorcha*, de Willy Meller (en el Ordensburg Vogelsang), o en los atletas esculpidos por Karl Albiker y Joseph Wackerle para el estadio Olympia de Berlín 1936, [Imagen 46] la idea nazi de una virtud alemana que alcanza la realización individual en la fusión con la comunidad masiva del *volk* queda plasmada cuando la figura humana retiene la textura y la continuidad de la piedra y se confunde casi con el muro del que se destaca. [Imagen 47] La solidez de la comunidad popular se subraya con esta continuidad, al quedar sugerida una especie de retorno de lo humano incluso al orden de lo mineral.

Mucho menos original que Breker, el pintor Adof Ziegler --promotor de aquella exposición [Imagen 48] en la que el sentido común envalentonado creyó poder hacer burla de las formas revolucionarias del "arte moderno" presentándolas como pruebas de una "degeneración"-- pretende sustituir, como en *La musa de la danza* o en el tríptico *Los cuatro elementos*, el canon mediterráneo de la belleza del cuerpo femenino, que pone su centro en la sensualidad [Imagen 49], por otro, específicamente ario, en el que ese centro estaría más bien en un recato expresivo de virtudes morales productivistas, lo mismo para el amor procreativo que para la actividad laboral. [Imagen 50]

La contrarrevolución política del movimiento nazi tuvo su equivalente en la contrarrevolución formal del arte que se integró en él. Lo mismo que el nazismo significó para la revolución europea, su arte significó para la exploración formal de las vanguardias del "arte moderno".

El arte que afirma su pertenencia al nacionalsocialismo pretende desencubrir y enfatizar las virtudes y gracias de la *blancura aria*, presentando la consistencia biológica de ésta como la condición indispensable de una *blanquitud* genuina reconquistada y como la marca inequívoca de una voluntad "regeneradora" de la modernidad. Sin embargo, lo único que logra efectivamente con sus figuras encomiásticas de la *blancura aria* es desencubrir o poner de manifiesto el heroísmo suicida cuya necesidad profunda está implícita en la asunción de la *blanquitud*. [Imagen 51] Paradójicamente, lo que llega a exaltar en contra de sus propias pretensiones es el sacrificio de la forma natural de la vida humana y de la riqueza cualitativa del cuerpo humano en lo que tiene de encrucijada creativa de relaciones entre los valores de uso del mundo de la vida [Imagen 52]. Lo que alcanza a anunciar es una autodestrucción humana de nuevo tipo que debe cumplirse en beneficio de una reanudación reformada, autoritaria, del buen funcionamiento capitalista de la modernidad. [Imagen 53]

La traición que la obra de Breker implica respecto de la revolución formal que se esbozaba en la obra escultórica de su maestro, Auguste Rodin, la

clausura de una exploración vanguardista de las posibilidades plásticas, la aceptación oportunista de un canon racista para la representación del cuerpo humano, condujeron al fracaso artístico de este escultor. La contrarrevolución estética emprendida por él tuvo sin embargo efectos menos catastróficos que la otra contrarrevolución, a la que acompañó y pretendió inspirar. Víctimas de la primera fueron él mismo y el arte de la escultura en Alemania [**Imagen 54**]; víctima de esta otra fue, en cambio, la modernidad alternativa a la capitalista [**Imagen 55**], que venía con el movimiento comunista, y fueron, junto con ella, los veinte millones de muertos de la guerra y de los campos de exterminio en Europa. [**Imagen 56**]

El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la *blanquitud*. Lo es, porque el tipo de ser humano que requiere la organización capitalista de la economía se caracteriza por la disposición a someterse a un hecho determinante: que la lógica de la acumulación del capital domine sobre la lógica de la vida humana concreta y le imponga día a día la necesidad de autosacrificarse, disposición que sólo puede estar garantizada por la ética encarnada en la *blanquitud*. Mientras prevalezcan esta organización y este tipo de ser humano, el racismo será una condición indispensable de la "vida civilizada".

Imagen 1



Fritz Lang

Metropolis: El autómata (la máquina con "alma" humana)

Regresar [arriba](#)

Imagen 2



Adolf Ziegler

La musa de la danza: (lo humano con "alma" maquinal)

Regresar [arriba](#)

Imagen 3

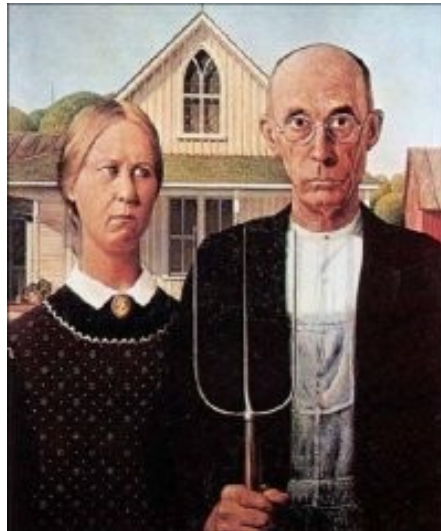


Jan van Eyck

Matrimonio Arnolfini (1434), detalle

Regresar [arriba](#)

Imagen 4



Grant Wood

American Gothic

Regresar [arriba](#)

Imagen 5



Miguel Cabrera
Indios (los incompatibles)

Regresar [arriba](#)

Imagen 6



Hans Holbein
Retrato del comerciante Gisze (1532)

Regresar [arriba](#)

Imagen 7



Gerard Ter Borch
Dama escribiendo una carta (1655)

Regresar [arriba](#)

Imagen 8



Lucas Chanach
Adán y Eva (1528)

Regresar [arriba](#)

Imagen 9



Friedrich Hölderlin

Un "blanco" no apto para la *blanquitud*

Regresar [arriba](#)

Imagen 10



Obreros de raza blanca

Regresar [arriba](#)

Imagen 11



Michael Jackson

Regresar [arriba](#)

Imagen 12



Condoleezza Rice

Regresar [arriba](#)

Imagen 13



Junichiro Koizumi

Regresar [arriba](#)

Imagen 14



Alejandro Toledo

Regresar [arriba](#)

Imagen 15



**Woody Allen, Zelig
(entre white celebrities)**

Regresar [arriba](#)

Imagen 16



**Hombre ario
(tarjeta postal)**

Regresar [arriba](#)

Imagen 17



Mujer aria
(tarjeta postal)
Regresar [arriba](#)

Imagen 18



Flirt entre arios
(tarjeta postal)
Regresar [arriba](#)

Imagen 19



Diferencias raciales

Regresar [arriba](#)

Imagen 20



Diferencias raciales

Regresar [arriba](#)

Imagen 21



Obrero y campesino alemanes guiados por un SA-Mann

Regresar [arriba](#)

Imagen 22



Victoria o bolchevismo

(afiche)

Regresar [arriba](#)

Imagen 23



"El marxismo, ángel protector del capitalismo"

Regresar [arriba](#)

Imagen 24



El judío comerciante, Titular de Der Stürmer
Estríbillo: "Los judíos son nuestra desgracia" (1)

Regresar [arriba](#)

Imagen 25



Los judíos se disimulan, titular de Der Stürmer
Estríbillo: "Los judíos son nuestra desgracia" (2)

Regresar [arriba](#)

Imagen 26



Die Heimat frei
(la "matria" libre), tarjeta postal

Regresar [arriba](#)

Imagen 27



"Parasitismo judío"

(hoja volante)

Regresar [arriba](#)

Imagen 28



La marca del enemigo

Regesar [arriba](#)

Imagen 29



Faraones

Regresar [arriba](#)

Imagen 30



Un Kouros

Regresar [arriba](#)

Imagen 31



Arno Breker

Guardián de la frontera

Regresar [arriba](#)

Imagen 32



Arno Breker

El partido o El portador de la antorcha

Regresar [arriba](#)

Imagen 33



Arno Breker

El ejército o El portador de la espada

Regresar [arriba](#)

Imagen 34



Albert Speer

Patio de honores de la Neue Reichskanzlei

Regresar [arriba](#)

Imagen 35



Albert Speer

Fachada de la Neue Reichskanzlei

Regresar [arriba](#)

Imagen 36



Albert Speer

Neue Reichskanzlei (vista nocturna)

Regresar [arriba](#)

Imagen 37



A. Wissel

Familia campesina de Kalenberg

Regresar [arriba](#)

Imagen 38



T. Rieger

Niño de la Hitlerjugend

Regresar [arriba](#)

Imagen 39

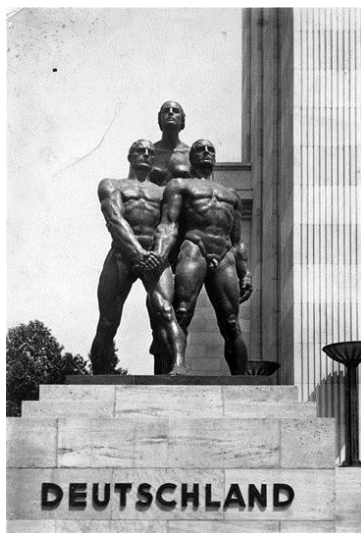


W. Wilrich

Familia

Regresar [arriba](#)

Imagen 40



Josef Thorak

Camaradería

Regresar [arriba](#)

Imagen 41



Arno Breker

Rotonda con Fuente de Apolo

Regresar [arriba](#)

Imagen 42



Hitler, 1924

Regresar [arriba](#)

Imagen 43



Hitler, 1924

Detalle

Regresar [arriba](#)

Imagen 44



EL David de Miguel Ángel

Regresar [arriba](#)

Imagen 45



Arno Breker

Bereitschaft (Disposición)

Regresar [arriba](#)

Imagen 46



Joseph Wackerle

Domador de caballos

Regresar [arriba](#)

Imagen 47



Karl Albiker

Corredores de relevos

Regresar [arriba](#)

Imagen 48



Arte degenerado

(guía de la exposición)

Regresar [arriba](#)

Imagen 49



Afrodita Kallipygos

Regresar [arriba](#)

Imagen 50



Adolf Ziegler

Los cuatro elementos

Regresar [arriba](#)

Imagen 51



Arno Breker

Camaradería

Regresar [arriba](#)

Imagen 52



Adolf Ziegler

Desnudo femenino

Regresar [arriba](#)

Imagen 53



Arno Breker

Camaradería (detalle)

Regresar [arriba](#)

Imagen 54

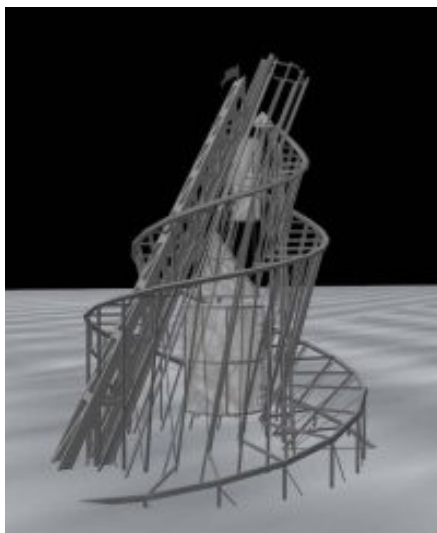


Arno Breker

Guardia en el patio de la neue Reichskanzlei

Regresar [arriba](#)

Imagen 55



Vladimir Tatlin

Modelo para la Torre de la Tercera Internacional Comunista

Regresar [arriba](#)

Imagen 56



Auschwitz, entrada

Regresar [arriba](#)