

La noción de eugenesia en el catálogo de exhibición arte degenerado (1937), perteneciente al proceso propagandístico del nazismo alemán.

The notion of eugenics in the exhibition catalog Degenerate Art (1937) of the propagandistic process of German Nazism.

Prof. Pablo Molina Toro
Universidad Pontificia Bolivariana

RESUMEN

El experimento vienés del bienestar social contribuye al progreso y avance de los diagnósticos pseudoclínicos de los psiquiatras con los que se busca construir una identidad estable de nación. La cultura, la política y lo económico generan en la psiquiatría un gran interés por la perfección a partir de instrumentos y teorías eugenésicas. Este mismo interés, adoptado por la Alemania Nazi, supondrá la creación de la cartilla *Arte Degenerado* donde el concepto de eugenesia, antes teorizado, aparece como la promulgación de un espíritu pangermanista. En dominio del arte y del ideal ético del ser hacia la nación, el expresionismo austríaco y alemán fungirán, desde la difamación del mismo movimiento por parte de la propaganda Nazi, como aquel arte antiheroico, deforme y anárquico que debe erradicarse. La degeneración, se concluye, proviene de exaltar las personalidades sociales contrarias a lo normal, que no es más que la clasificación del régimen guiado a la perfección del individuo social en la Alemania Nazi, el cual debe estar lejos de tales psicopatías y estar lo más cercano posible a la idea eugenésica de la raza y la mentalidad de un sujeto ario.

PALABRAS CLAVE: eugenesia; Entartete Kunts; nazismo; psiquiatría.

ABSTRACT

The Viennese experiment of social welfare contributes to the progress and advancement of the pseudo-clinical diagnoses of psychiatrists with which they seek to build a stable identity of Nation. The field of psychiatry holds great interest in the culture, politics and economics of perfection based on eugenic instruments and theories. Such interest, adopted by Nazi Germany, will lead to the creation of the *Degenerate Art* primer, where the concept of eugenics, previously theorized, appears

as the proclamation of the spirit of Pan-Germanicism. As overseers of art and the ethical ideal of the being in service of the nation, Austrian and German expressionism will serve –through the defamation of the movement by using Nazi propaganda– as that antiheroic, deformed and anarchic art to be eradicated. Degeneration, it is concluded, comes from exalting social personalities contrary to the normal, which is nothing more than the classification of the regime guided to the perfection of the social individual in Nazi Germany, which should steer clear from such psychopathies and rather, be as close as possible to the eugenic idea of race and the mentality of the Aryan subject.

KEYWORDS: eugenics, Entartete Kunts, nazism, psychiatry.

Introducción

La común tendencia de jerarquizar las contribuciones estadounidenses a la eugenesia, evitan reconocer el contexto donde nace una búsqueda de nación relacionada con los métodos psicológicos de Europa, los cuales no son independientes de las ideas y de los procesos de construcción cultural que aportan los movimientos de vanguardia en Alemania para el siglo XX. Austria se destacó por la mayor exportación de conocimiento a las diversas formas de cimentación de una nación perfecta frente a la resolución de los problemas psicopatológicos, pues los vanguardistas austriacos y alemanes serían experimento fundamental en tiempos del nazismo, en la difamación y justificación de los crímenes relacionados con lo denominado como “degeneración”.

A partir del contexto anteriormente mencionado, el presente artículo narra y explica, de forma histórica, filosófica y literaria el origen, la evolución, construcción y realización de la parte casi olvidada de la conformación de la eugenesia en Europa, específicamente con el programa de bienestar social de Austria. Además, se resalta a los individuos que tenían la intención de ayudar a la comprensión de las minorías doblemente excluidas, los cuales fueron posteriormente tergiversados y difamados por medio de la cartilla propagandística *Entartete Kunst* o *Arte Degenerado*. A raíz, de querer denunciar una forma de eugenesia y eutanasia absolutamente política que pretendía hundir, aún más, la humanidad de los mal llamados “degenerados”.

En este sentido, el artículo se desarrolla mediante el despliegue de tres temáticas, las cuales actúan como hilos conductores y ejes de la reflexión alrededor de la noción de eugenesia en el catálogo de exhibición *Arte degenerado* (1937).

Origen del concepto de eugenesia utilizado por la Alemania nazi

El historiador de habla inglesa Michael Burleigh a lo largo de su libro *El tercer Reich. Una nueva historia* (2000) otorga una importancia, tal vez desproporcionada, a las leyes de esterilización e inmigración de 1924 en Estados Unidos, concretamente cuando se habla de la influencia que captó la eugenesia Nazi del país norteamericano.

Las políticas estadounidenses sobre la esterilización, aprobadas en 35 estados en la segunda década del siglo pasado, fueron bases sólidas de una historia y de un porvenir racista, xenófobo y discriminatorio que juzgaba el consumo de los recursos, de la poca ocupación laboral y la idea de la perfección racial de una nación a manos de una minoría “Inútil”, la cual no representaba ni producía riquezas en un país en constante crecimiento.

Sin embargo, la común tendencia de algunos historiadores de reducir la ideología nazi a las políticas estadounidenses del siglo pasado demuestra un análisis distorsionado sobre la historia y tradición europea de mitad del siglo XIX hasta 1920, donde la eugenesia tomó la forma perfecta para servir a los intereses fascistas. Esta distorsión nubla los diferentes orígenes de las distintas formas de eugenesia, y la reduce no solo a políticas de inmigración estadounidenses, sino también a políticas exclusivamente británicas y alemanas. Para poder demostrar la verdadera importancia del proyecto de bienestar social austriaco en el nacimiento de la eugenesia Nazi, primero deben resaltarse algunos elementos dentro de los acontecimientos históricos de Europa anteriores a la primera gran guerra.

Es paradójico que, a finales del siglo XIX y entrado el siglo XX, el culmen artístico y cultural de Europa era ejemplar para los demás continentes. Las expresiones artísticas que se desarrollaban desde la pintura, la música, la arquitectura y la literatura eran manifestaciones de un siglo que tenía potencia para alcanzar un prestigio nunca visto. Sin embargo, así como avanzaba la producción de una nueva forma de cosmovisión cultural a nivel global, también Europa era partícipe de una creciente desestabilización imperial y territorial. Tanto como avanzaba la cultura, también aparecía una sensación de pesadumbre por luchas perdidas frente a territorios colonizados, por vías marítimas en disputa que conectaban al antiguo continente con Asia, y alianzas y enemistades que denunciaban una guerra venidera. Ian Kershaw en su libro *Descenso a los Infiernos: Europa 1914-1949* (2015) no pudo describir con mayor precisión esa caída a los terrenos dantescos.

Si bien la desestabilización imperial fue contundente y muy predecible en algunos países como Rusia, el cual tenía fuertes movimientos obreros que pedían la caída de la autocracia zarista en pro del socialismo (Kershaw, 2016: 38) también se detectaba que:

En Austria Hungría, el káiser Francisco José, que llevaba en el trono desde 1848 y reinaba sobre más de 50 millones de súbditos al frente del vastísimo imperio multinacional de los Habsburgo, parecía simbolizar la perdurabilidad del régimen monárquico (Kershaw, 2016: 34).

En comparación con otros países europeos, la historiografía austriaca referida al interés eugenésico no abunda, sin embargo, mucho tiene que ver con la caída del imperio que se preveía perdurable. El momento más adecuado, en que se puede ubicar un precario nacimiento de los argumentos sobre los intereses de la perfección humana en Austria del siglo XX, se ubica 60 años antes del atentado de Sarajevo. En la misma raíz familiar de los Habsburgo-Lorena, el matrimonio de Francisco José I de Austria con Isabel de Wittelsbach advertía una inestabilidad psicológica e imperial que recuerda otros antecedentes de la misma familia, como por ejemplo, que Isabel de Wittelsbach,

la cual era conocida por su apodo Sissi, tenía una atracción por la locura que era propia de su neurastenia que la llevó a familiarizarse con los asilos y enfermos (Bolaños, 2007: 445). Esta inestabilidad se extiende a lo largo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y trajo consigo un malestar cultural en ausencia de un gobierno imperial y, por lo mismo, la carencia de una identidad nacional.

En esta seguridad de los austrohúngaros sobre la perdurabilidad de los Habsburgo, es donde puede visualizarse esa próxima escasez de identidad que devendría en la mayor crisis austriaca tras la caída del imperio, pero también en la mayor producción artística de su tiempo. No en vano, se sabe que la misma enfermedad de la precaria identidad afectaba a los alemanes desde la revolución francesa, los cuales tenían una pequeña esperanza de descubrir un espíritu nacional en común (Safranski, 2009: 30-47). Según Bolaños:

Esta nada austriaca indujo a sus filósofos y a sus músicos, a sus poetas y pintores a buscar nuevas perspectivas imaginarias o racionales, en el mundo íntimo y en los abismos de la mente. Puesto que se estaba perdiendo el imperio, urgía conquistar la fortaleza interior del individuo (2007: 446).

Esta emancipación artística por una identidad, en el momento en que el imperio iba debilitándose poco a poco, en parte por causa de las enfermedades mentales de la familia Habsburgo, trajo consigo una época cultural brillante desde 1900 hasta la caída del imperio en 1918. Escritores como Joseph Roth y Stefan Zweig describen el entusiasmo con que los jóvenes creyeron ver la esperanza de una identidad en la primera gran guerra. Por el contrario, el escritor Thomas Bernhard, narra los años venideros de la segunda guerra mundial, en forma autobiográfica, como la sepultura de todo entusiasmo nacional. A finales del siglo XIX e inicios de la década del XX, apareció el Secesionismo austriaco, con grandes representantes como Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele que hacían parte de un creciente expresionismo austriaco. También aparecían músicos y filósofos internacionalmente reconocidos que, a falta de una identidad plena de nación en tiempos de los ultranacionalismos, fueron constructores de una identidad para y desde el individuo.

El problema fundamental de esta construcción propia de la identidad austriaca surge cuando, para una “sociedad neurótica” que pierde todo entusiasmo nacional, las aspiraciones pseudocientíficas de ver a la sociedad como un organismo enfermo, hacen uso de diagnósticos y curaciones imprecisas y peligrosas, las cuales, posteriormente con el nazismo, se desarrollan con motivos políticos de “regeneración nacional”, mismos motivos que España buscó con el *Regeneracionismo* desde 1898 tras la derrota con Estados Unidos por la independencia de Cuba. Esta regeneración nacional europea no fue únicamente hacia el exterior, al contrario tuvo mayor incidencia hacia el interior del país, ya que dentro de la nación era donde dormitaban los mayores enemigos de una identidad nacional heroica, de modo que urgía la limpieza territorial de los que no servían para la guerra, de los que consumían recursos propios (especialmente los judíos en el este europeo), y los que querían desestabilizar a la hegemonía política de las naciones como lo hacían los socialistas (Kershaw, 2016: 38)

A partir de 1919 la ubicación de las nuevas propuestas experimentales, que se habían acrecentado vertiginosamente en lo social, político y cultural con la primera guerra mundial, tuvieron su lugar en Berlín, Weimar, Viena y el estado de Baviera (parte fronteriza con Austria). Edith Sheffer, en su libro *Los niños de Asperger* (2018), frente a estos ultranacionalismos que permearon a Europa, hace una recopilación histórica sobre los procesos psicológicos, psiquiátricos y esencialmente pediátricos de Austria, donde estudia a los predecesores de todo un sistema de educación eugenésico. Así es como se inicia la narrativa del antecedente eugenésico que alimentó a la teoría Nazi, narrativa que nace con el sistema vienés en 1920 surgido por las problemáticas de regeneración nacional anteriormente expuestas, puesto que tenían el antecedente de varias declaraciones como las hechas por el alcalde vienés de 1897 Karl Lueger, el cual Hitler calificó como “el alcalde alemán más grande” (Kershaw, 2000: 34), según este: los judíos eran depredadores con forma humana que había que encerrar en un barco y hundirlos en alta mar (Kershaw, 2016: 43)

El gobierno de la ciudad de Viena, con la consideración de mejorar las precariedades que sufrían los vieneses después de la primera guerra, decidió lanzar un experimento de bienestar social, en el que Julius Tandler expresó que se necesitaban formar nuevas personas en un ambiente ordenado e higiénico, que “mejoraría las condiciones de los individuos, de modo que el Estado pudiera promover la fuerza de la nación a partir de las condiciones y los cuidados de su pueblo” (Sheffer, 2020: 30). Este experimento fue apoyado por todo tipo de individuos e ideologías, en el que la experimentación eugenésica, con propuestas de esterilización, se desarrolló tanto en la Viena Azul como en la Viena Roja. En varios asuntos sobre conflictos externos y perfeccionamiento nacional interno, ser de derecha o de izquierda parecía un tema vano

Julius Tandler fue el primero en concebir la esterilización forzada en Austria a personas “inferiores” que sufrían de enfermedades hereditarias, algunos criminales y a los que padecían discapacidades psicológicas o mentales, además consideró el exterminio de las *vidas indignas de la vida* o más directamente “inválidos”. Con este *Darwinismo Social*, como creencia de la cultura como un organismo biológico nacido con Galton, junto con la derrota y separación acontecida entre Austria y Hungría después de la primera gran guerra, iniciaron los primeros signos que expresaban la condición de una sociedad dispuesta a odiar.

En 1920, la Viena Roja comenzó la regulación o normas invasivas a los ciudadanos, en pro de la organización que tiende a las políticas conservadoras y eugenésicas para el bienestar nacional. La importancia radical, que constituye el posterior beneficio a las ideologías totalitarias, es la unificación del bienestar social con un modelo pedagógico que se imparte en clínicas, escuelas, reformatorios y orfanatos. Erwin Lazar, pediatra de renombre en Austria, propuso que los jóvenes debían ser diagnosticados por “expertos”, por lo tanto, más que programas políticos debían prevalecer los programas científicos. No obstante, este mismo pediatra logró transformar el concepto de la Heilpädagogik alemana de 1911 en un nuevo concepto y método que se enfoca en la unificación de la pedagogía, la medicina científica y la psicología (Sheffer, 2020: 34) que sirvió, posteriormente, a las tantas formas pedagógicas del fascismo como la

accademia fascista di educazione fisica en Italia y los proyectos educativos de la primera etapa de la era Franco.

La *Heilpädagogik*, más conocida como la educación curativa, tenía por principio el cuidado de las almas, en el que los jóvenes pudieran desarrollar competencias comunitarias para prevenir el abandono y la criminalidad (Sheffer, 2020: 34). En Viena no se habían identificado enfermedades tan amplias hasta 1920, únicamente lo decretado por Tandler. No obstante, los estudios vieneses fueron precedentes para luego ampliar los diagnósticos, hasta perseguir la mejora de la salud de la raza nacional, en el que se incluían diversas y arbitrarias enfermedades o problemas morales como la embriaguez, la enfermedad mental, la desviación sexual y la oposición política. Los psiquiatras argumentaban que estos malestares eran infecciosos y, por lo tanto, debían considerarse crímenes nacionales (Polo, 2007: 146). No en vano, Lazar también consideraba a los niños problemáticos de estar moralmente dañados, degenerados o ser simplemente desperdicios sociales (Sheffer, 2020: 37).

En 1918, otro sistema pedagógico y “terapéutico” hacía provecho de las políticas de bienestar social vienesas, que permitían la unificación educacional de las instituciones privadas con los proyectos de perfección estatales. La Asociación Psicoanalítica Internacional, fundada por Freud en 1910 en Núremberg, no se diferenciaba demasiado de los diagnósticos provenientes de la *Heilpädagogik* que fue reformada por Lazar solo un año después. Aunque Freud la expandirá después de la guerra, sólo se preocupó por extenderla por Alemania y Budapest, donde en 1918 posibilitó la enseñanza del psicoanálisis en las universidades. En 1918 Freud afirmó que:

se habrán de crear instituciones médicas en las que habrá analistas encargados de conservar capaces de resistencia y rendimiento a los hombres que, abandonados a sí mismos, se entregarán a las bebidas, a las mujeres próximas a derrumbarse bajo el peso de las privaciones y a los niños, cuyo único porvenir es la delincuencia o la neurosis (Freud ctd en Montejo, 2003: 25)

Es innegable su legado para los entusiastas del psicoanálisis austriaco como August Aichhorn con su libro *Juventud desamparada* (1925) que expandía a los “descarriados” a los que tenían síntomas neuróticos; libro cuyo prefacio, por cierto, fue desarrollado por Freud (Aichhorn, 2006: 33). Los resultados sobre los “delincuentes” giraron en torno a lo que se creía, eran individuos o seres totalmente inútiles para el desarrollo pleno de una sociedad productiva. Como afirma Christina Holgado Sáez:

La eugenesia se convirtió para los nazis en la panacea para la búsqueda de la perfección aria. En el centro de su ideología se encontraba la sociedad, considerada un organismo vivo y formaba en sí una “sociedad de sangre”; sus intereses estaban por encima del individuo, al que se le restó toda importancia; es más, la funcionalidad o disfuncionalidad de los sujetos afectaban a la salud de dicho organismo o de la “comunidad popular” (2013: 6).

Los psiquiatras, pediatras y pedagogos vieneses sustentaron, después de los ingleses, la importancia de los seres útiles para el mecanismo y reproducción biológica de una sociedad sana, trabajadora y comunicativa. De ahí que las soluciones giren en torno a que “el fin de la educación es conducir al niño desde aquel estado asocial a uno social” (Aichhorn, 2006: 34). El problema evidente es cuando al individuo, por razones

de patologías mentales severas, le es imposible la reinserción social como un ser “normal” para el bienestar público. Cuando la situación es imposible de controlar, no hay más posibilidad que la eliminación. Así lo constata el alemán Ewald Meltzer cuando, en 1920, hizo una encuesta a los padres de los 200 niños alojados en el *Katharinenhof*. La primera pregunta, que solo respondieron 162, era “¿Estaría usted conforme, en cualquier caso, en una rápida reducción de la vida de su niño, después de que un experto haya diagnosticado que él es un tonto incurable?” (Meltzer ctd en Lehmkuhl, 2001: 159). Para sorpresa del director del asilo y, por supuesto, de cualquier otra persona, 119 padres respondieron con un “Sí”, lo que equivale al 73% de las respuestas, y 43 respondieron que “No”.

Esta respuesta siguió obedeciendo a un *modus operandi* que aparecía en los momentos de mayor urgencia. Montejo recuerda que para 1914 había una creciente necesidad de conservar los imperios de Guillermo II de Alemania, Nicolas II de Rusia y de Carlos I de Austria, tiempo en el que se necesitaba de mayor compromiso ciudadano en defensa del territorio (2003, 19). No es arbitrario que esta preocupación fuese paralela con la formación del Estado de bienestar social. Del mismo modo para 1920 la situación seguía siendo álgida a causa del mito de la *Dolchstoßlegende* que denunciaba que la pérdida de la primera guerra mundial había sido causa de enemigos internos, en especial de aquellos que aceptaron la derrota con el tratado de Versalles que responsabilizaba a Alemania de iniciar la guerra (Andreassi, 2018: 97). En los momentos en que renacía el ultranacionalismo para reivindicar el poderío alemán, no podían permitirse gastos de “inválidos” que no contribuyeran a la salud de la nación.

Cuando el mecanismo biológico de la sociedad comienza a ser disfuncional, el rubro para evaluar a aquellos con discapacidad mental severa se reduce a: si son descuidados, asociales, si tienen dificultades en el aprendizaje, si tienen una enfermedad, si son maleducados, si tienen una mala crianza, si tienen una discapacidad cognitiva o si, sencillamente, son pobres (Sheffer, 2020: 38). Si ello sucedía, eran llevados al sistema de crianza temporal de Viena que, en algunos casos, resultaba ser permanente.

En los momentos en que Austria se deslizaba hacia el fascismo en 1933, en el gobierno de Engelbert Dollfuss, el proyecto había trascendido a varios países, la *Heilpädagogik* había demostrado ser todo un éxito en países encaminados al totalitarismo. En consecuencia, cuando los nazis ya estaban en Austria, los pediatras vieneses recrudecieron los diagnósticos, ya que la mayoría comenzó a participar y darle apoyo al régimen fascista alemán con los adeptos a la *Asociación de médicos alemanes en Austria*, lo que causó que:

el renovado sistema vienes de 1920 se transformó en un instrumento del autoritarismo a mediados de 1930. Las cepas intervencionistas y eugenésicas que siempre subyacieron en los esfuerzos de desarrollo infantil en Viena se fortalecieron y salieron a la luz. (Sheffer, 2020: 49)

Esta cita equivale a decir que Austria consolidó los fundamentos científicos eugenésicos de los nazis, en tanto Alemania supuso ser el lugar práctico para llevar a cabo los mismos experimentos para una sociedad sana. Todo aquello en pro de una

identidad que acabaría por erradicar a los “problemáticos” como si fuesen una enfermedad para un organismo social estable y orgulloso.

El quiebre para este impulso fascista de la medicina vienesa ocurrió cuando Clemens von Pirquet, director del hospital infantil vienes más reconocido de Europa, se suicidó junto con su esposa en 1929 a causa de una depresión. Franz Chvostek Jr. antisemita de extrema derecha y director de una clínica universitaria, la cual era conocida como la clínica suástica, junto a su amigo Franz Hamburger, quien ayudó en 1924 a fundar la sociedad de Graz para la higiene racial, se postularon al puesto de director del hospital infantil de Viena, quedando este último con el puesto (Sheffer, 2020: 42). Todo el ambiente había sido propicio para preocuparse de las advertencias de Karl Bonhoeffer, quien en 1920, como presidente de la Asociación Psiquiátrica Alemana, y después del accionar del Kaiser en la primera guerra mundial, donde murieron más de 70.000 internos de los manicomios a causa del abandono y la desnutrición durante el fin del conflicto, afirmó que no podría permitirse de nuevo relegar la existencia de los desvalidos y enfermos para dar paso a la exigencia de que los sanos vivan (Burleigh, 2003: 384). Lamentablemente, para 1932, supuso lo inevitable, la cultura estaba dispuesta a hablar para proteger más a los arios que a los enfermos.

La tarea de Bonhoeffer fue inútil frente a la aprobación de Hitler por parte del pueblo alemán. En la Conferencia sobre Desarme de las grandes potencias en 1932, Hitler abandonó la discusión y La Sociedad de Naciones debatía acuerdos internacionales para la paz. Posteriormente realizó un plebiscito que tenía el carácter de reafirmar su abandono frente a las pretensiones de un armisticio, buscando la aprobación del pueblo como estrategia propagandística. Para sorpresa de él y de las demás naciones, el 95% del pueblo alemán votó estar de acuerdo con la actitud de Hitler de no ceder ni un centímetro en el almacenamiento armamentístico del país. El panorama estaba claro, era preferible seguir gastando en defensa y alimentos para el próximo ejército que para los enfermos (Kershaw, 2016: 367) Al parecer, lo único que había cambiado desde la primera guerra mundial fue el avance tecnológico para la perfección de las armas, ya en 1914 Jean Jaurès había sido asesinado por un ultranacionalista un día después de afirmar que “era imposible que las cosas no acaben saliendo bien” refiriéndose a la posibilidad de una paz internacional (Kershaw, 2016: 57) La paz a principios de siglo en Europa, siempre fue una utopía.

Franz Hamburger para 1932, ya había manipulado y organizado “a las asociaciones profesionales de Viena para que viraran hacia la extrema derecha” (Sheffer, 2020: 43), generando despidos masivos de judíos y liberales, mientras primaba la ideología y la utilidad de las personas sobre la capacidad intelectual de las mismas. Hamburger, tenía como idea, que las mujeres solo eran simples reproductoras que debían abogar por la superioridad biológica del *Volk* alemán (Sheffer, 2020: 43), lo que le llevó a odiar a sus propios pacientes del hospital infantil vienes, que no cumplían con sus criterios de perfección. Mientras que la clínica se acondicionaba para la entrada del fascismo, su compañero Franz Chvostek Jr. se dedicó a entrenar, con la teoría construida anteriormente sobre la higiene racial, a los psiquiatras nacionalsocialistas en su propia universidad (Sheffer, 2020: 44).

A pesar de todo el progreso totalitario, hubo agentes que abogaron por el bienestar real de los individuos con patologías mentales. Georg Frankl, por ejemplo, afirmó que las dificultades sociales de los niños no debían considerarse moralmente como malicia, sino simplemente debilidad biológica (Sheffer, 2020: 54). Empero, la maquinaria nazi ya disponía de todo un arsenal ideológico para convertir los principales diagnósticos arbitrarios, con poca investigación científica, en propaganda, y así acaparar el respeto de los psiquiatras en desacuerdo, nombrando estos nuevos métodos como más acordes al arte que a la ciencia (Sheffer, 2020: 55).

La labor psiquiátrica no fue lo único que Austria pudo donar a la nación alemana en términos eugenésicos. Como bien se dijo al principio, los artistas de inicios del siglo XX encontraron la mayor inspiración en su interioridad más profunda, en los tiempos en que los estudios sobre el autismo y la esquizofrenia, como enemigos latentes de la *Volksgemeinschaft*, representaban lo contrario a la sociedad y la comunidad. Estas “enfermedades culturales” se juzgaban, a partir de las carentes habilidades comunes para entablar con éxito alguna relación o comunicación y, aún más importante, por alterar una realidad que contradecía los principios nazis del individuo neoclásico racional. Por este motivo, para el Secesionismo Austriaco, y toda idea en general expresionista, fue difícil su progresión en el tiempo, cuando el nacimiento del arte de vanguardia que pretendía alterar la realidad se encontraba, coetáneamente, con una urbe que calificaba de enemigo a todo aquel que no tenía la capacidad de ver la realidad como los nazis querían verla. Tal como los autistas o los esquizofrénicos, los expresionistas, y todo movimiento vanguardista, entraron a formar parte del bando más repudiable para la Alemania nazi: “Los Degenerados”.

Incidencia de la propaganda nazi en el catálogo de exhibición Arte degenerado

Los vanguardistas habían aparecido en multitud, y todos apuntaban hacia la misma visión “El arte experimental pretendía demostrar que por detrás del orden superficial del mundo había un caos inexplicable” (Kershaw, 2016, 251) Ese caos, escondido bajo la esfera de lo tradicional, fue alabado por algunos artistas entusiasmados de la guerra sucedida y venidera, tal como lo fue el caso de Filippo Marinetti, padre del futurismo e ideólogo fascista de los tiempos de Mussolini (Michaud, 2009: 21). Otros repudiaban tal caos, sin por ello ser más admirados que odiados, y hubo algunos que simplemente estaban satisfechos con representarlo. El goce artístico fue un arma de doble filo, admirar u odiar determinado movimiento podía ser una decisión de vida o muerte.

Tan delicada era la situación artística para principios del siglo XX, que los diagnósticos arbitrarios de los nazis, con el propósito de acaparar la atención del mayor número de psiquiatras y de civiles, fueron formados desde la visión artística y espiritual. El genocidio nazi, en consecuencia, tenía un ala importante que observaba con minucia a la revolución cultural y artística del momento. Los avances “científicos” sirvieron como argumento justificador de las vilezas del tercer Reich, y la jerarquía del espectáculo atrajo la adulación de las masas hacia el *Volk*. Al mismo tiempo, el odio hacia los degenerados se acrecentó y los mismos vanguardistas ayudaron, sin darse

cuenta y con sus principios artísticos, a motivar el odio desde su posición antagónica con la tradición.

La historia de Austria y Alemania, en tiempos de creciente odio por parte del nacionalsocialismo, concentra en específico a un movimiento artístico que sufrió todo tipo de difamación: El Expresionismo. Hacia 1910, el expresionismo supuso la generalidad de las características de lo que se conocía como arte moderno y de vanguardia (Gamonal, 1992: 494). Múnich, Viena y Berlín, a la par que avanzaban en la cimentación del proyecto eugenésico, eran los lugares principales donde yacían las mayores e importantes agrupaciones artísticas que daban apertura a la modernidad. El secesionismo austriaco, con grandes representantes como Klimt, Shiele y Kokoschka, tenía claro su objetivo de lograr que la vida moderna tuviese su influjo dentro de los fines artísticos. Incluso, recordando el tercer párrafo de este artículo, querían testimoniar la degradación social y cultural del imperio en la decadencia del individuo (Rocamora, 2000: 21).

La concepción de los ideales que los llevó al desprecio social proyectaba un movimiento de protesta contra la cultura arcaica de Austria. El secesionismo construía un arte que se desarrollaba de forma libre e independiente de las exigencias de una tradición que, en palabras de Hermann Bahr, era inexistente y, por lo tanto, no poseían frenos conservadores que impidiesen su desarrollo artístico (Rocamora, 2000: 22). Para desgracia de Bahr, solo era cuestión de tiempo que los frenos implacables del fascismo detuvieran la marcha de la creación individual del hombre. No obstante, las convicciones y los acontecimientos de los próceres del secesionismo, antes de los conflictos con los Estados totalitarios, fueron suficientes para generar el rencor de los que se inclinaban por lo neoclásico, y como expresión de los ideales eugenésicos de la época, el secesionismo había nacido para ser un hijo rechazado, al cual se debía dar pronta eutanasia a sus integrantes junto con sus ilusiones.

Gustav Klimt, como predecesor de los infortunios del expresionismo con la cultura austriaca y alemana, fue contratado en la primera década del S. XX para representar de forma pictórica la filosofía, la medicina y la jurisprudencia en el aula magna de la universidad de Viena. La forma, el contenido y la simbología fueron propios de una idea de nación carente de propiedad y de sentido por el desarrollo vital de sus ciudadanos. Austria, como se había comentado con anterioridad, había agarrado una gran fuerza en los ámbitos artísticos, y como no podía ser menos, los artistas fueron la clave para moldear y expresar los acontecimientos y padecimientos de los individuos a partir de retratos y figuras deformes. Así fue como estas imágenes que describían al mundo, pintadas por Klimt en el aula magna, fueron muy bien seleccionadas, pues a partir de colores oscuros, cuerpos dolientes y seres condenados a la caducidad y la muerte representaban el contexto cultural y social de Europa. Lamentablemente, la condición ultranacionalista naciente estuvo en contra de tal representación, lo que produjo protestas en toda la universidad, y consigo, la retirada del apoyo del ministro de cultura Wilhelm von Hartel (Rocamora, 2000: 25).

Kokoschka, discípulo de Klimt, fue esencial en la promoción del expresionismo con la radicalidad de sus ideas. En un viaje hacia Alemania, entró en contacto con *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*, grupos compuestos por un gran porcentaje de artistas que

pretendían extender un puente entre lo clásico y lo moderno. Lastimosamente, serían obligados al olvido con la destrucción de sus obras. La necesidad de Kokoschka de representar la suciedad del alma como forma biográfica del siglo, admitió una lucha contra los grupos políticamente tradicionalistas. Sin embargo, corrió el mismo destino de los varios autores expresionistas con su inmigración a causa del rechazo político. Este concepto del artista “la suciedad del alma” fue una alegoría para describir el espíritu de los grupos ultranacionalistas, racistas y xenófobos *Völkisch* que aspiraban, contrariamente, a la limpieza del alma y de la nación (Rocamora, 2000: 30).

Mucho más contundente y contraria a las ideas *Völkisch*, fue sin lugar a duda el *Deutscher Werkbund*, predecesor de la reconocida escuela de arquitectura *Bauhaus*, que tenía como integrantes a representantes del arte expresionista como Paul Klee y Kandinsky. La *Deutscher Werkbund* tenía pretensiones de entrar con fuerza al mercado mundial, con propuestas arquitectónicas nuevas para la era industrial (IFA, 2015: 01). Estas aspiraciones eran absolutamente contrarias a las políticas nacionalistas que insistían sobre la idea de Alemania para los alemanes. Este mismo movimiento arquitectónico, sin embargo, impulsó un nuevo método educativo que contenía intereses políticos y económicos, que buscaban darle sentido a una identidad cultural del espíritu alemán con el aprendizaje del arte (IFA, 2015: 2). Por supuesto, este impulso educativo no fue al estilo totalitario del nacionalismo de la *Heilpädagogik*, sino con un difuso interés internacionalista.

Con la subida del nacionalsocialismo, la *Werkbund* y todos los movimientos arquitectónicos y pictóricos, fueron apropiados, perseguidos y eliminados por la Cámara de Cultura del Reich (Gamonal, 1992: 495). Las exposiciones referentes al arte no fueron una idea originariamente de las políticas nacionalistas para la propaganda, pues las *Kunstaustellungen* (exposiciones de arte), fueron desde 1910 una de las formas de propagar, por los impresionistas, postimpresionistas, simbolistas, dadaístas, etc. todas sus creaciones. Pero, recordando a Hermann Bahr, para 1930, la mayoría de las formas de manifestación del modernismo habían tenido su fin con una victoria conservadora sobre el arte.

Las intenciones de las ideas de superar lo visual, la exterioridad y la búsqueda por la realidad interior y la realidad espiritual, como un objetivo de la manifestación del espíritu alemán y austriaco, recuerdan aquella frase de Matisse que decía “no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y el modo como la expresé” (Gamonal, 1992: 497). Para distinguidos artistas de la vanguardia, el sentimiento y modo de expresar sucumbieron a la decadente atmósfera de entreguerras, de los cuales Ernst Ludwig Kirchner es un gran ejemplo, el cual como forma profética de las condiciones sociales y culturales de 1930, se dibujó con la mano mutilada en *Autorretrato como soldado* (1915). Aquel órgano esencial sin el cual el pintor no es nada, retrató los sentimientos y la interioridad de Kirchner, el cual abandonó la pintura y se suicidó en 1938, cuando su distinguida forma de expresarse fue censurada.

Estas experiencias demuestran que la expresión artística en Alemania no cumplía únicamente una función estética. La política había transformado al arte en un síntoma o diagnóstico de salud. Que Hitler fuese considerado “El candidato de los artistas alemanes” (Michaud, 2009: 51) decía a su vez que Hitler era considerado el médico de

la estética alemana, donde Goebbels era el encargado de las eutanasias. También se recuerda la muy conocida historia del Hitler rechazado por la Academia de Bellas Artes y por los jurados de varios concursos. Michaud en su libro *La estética nazi, un arte de la eternidad* (2009) rescata las palabras del hermano de Thomas Mann, Heinrich Mann “Algunos miembros de los jurados se arrepintieron amargamente, ahora que Hitler ha triunfado en un plano distinto. Sólo hubiera dependido de ellos que en lugar de dictador hubiera sido un simple fracasado” (55). Hitler como el médico de la estética, ahora se encargaba con sevicia de curar a todo aquel que no hiciese parte de sus proyectos de hacer una Alemania para alemanes, en sus palabras había que lograr “La curación del pueblo” (Michaud, 2009: 59). De este modo, dejó de ser un fracasado, a ser el hombre más temido de toda Europa.

Cuando la victoria del totalitarismo fue inminente, Hitler había logrado ser el mayor de los artistas, sin por ello ser reconocido por sus obras pictóricas, sino más bien por sus obras políticas, las cuales tendían a ser más oscuras y monstruosas que la obra de cualquier vanguardista. Después de la victoria del nazismo ya no quedaba nada que emanara esperanza para la vanguardia alemana y austriaca. Al contrario, apareció el sepulturero en forma de cartilla. En 1937 nació el engendro de la exposición de arte *Entartete Kunst* o Arte degenerado. Con el cultivo de Austria y Alemania de las diferentes formas de vanguardia que constituían un universo individual, hubo lugares donde la apropiación de los nuevos modelos artísticos era acogida por los académicos y algunos civiles con mayor satisfacción que en otros lugares. De modo que en Múnich, donde se desarrollaron los grandes eventos del expresionismo, en el que se editarían y nacerían grandes obras como *De lo espiritual en el arte* (1912) o *Abstraktion und Einfühlung* (1908), también fue el lugar predilecto para purificar al arte alemán de la degeneración.

Es así como en 1937 en Múnich, la restauración alemana de los valores e ideales del arte puro comenzaron a captar la simpatía de la sociedad por medio de la propaganda, de modo que la misión cultural por la simbología y la imagen del país, dieron nacimiento a los grandes escultores de la *Volksgeist* (Villegas, 2014: 190). Los métodos educativos para erradicar a los vanguardistas y sus ideas tendían a unos procesos de formación que, anteriormente, compartían grupos que se caracterizaban por unos ideales nacionalistas, los cuales se inspiraron en los modelos de la *Heilpädagogik*, como los *Wandervögel* o los movimientos *Völkisch*, los cuales tenían las intenciones de perfeccionar la vida de los individuos contraponiéndose a la vida industrial o a lo nuevo y degenerado.

La influencia de los movimientos *Völkisch* en Hitler era evidente cuando para este “la actividad artística era el proceso por el cual un pueblo se producía a sí mismo como pueblo” (Michaud, 2009: 60). Del mismo modo, Hitler apareció para los movimientos *Völkisch* como realización de aquella pedagogía que poco a poco veía con buena forma su realización. Las palabras de Goebbels constatan esta afirmación “Encontré hombres que habían ido por primera vez en su vida a un mitin de Hitler; al final del discurso decían: Todo lo que buscaba desde hace años, este hombre lo expresó con palabras. Ahora, por primera vez, alguien vino a poner en forma lo que yo quería” (Michaud, 2009: 73).

En la transición cultural en la que los procesos pedagógicos fueron puestos en marcha en masificación, nacieron las principales formas de identidad bajo la industria y la propaganda. Empresas o inventos como la *Volkswagen* o la *Volksempfänger*, métodos o leyes de prohibición o persecución como la *Volksschädling* o la *Volkszorn*, los mitos como *Los protocolos de los sabios de Sión* o la *Dolchstoß*, el gran manejo propagandístico de la *Alldeutscher Verband* y la construcción de los espectáculos ya denunciados por Walter Benjamin, demostraron el compromiso y la voracidad de los nazis junto con sus antecedentes. El uso de la maquinaria, de las personas y las ideas, promovieron sus intenciones de reproducir y plasmar la realidad unívoca y permitida por el espíritu nacionalista. Como lo expresó Hitler:

El gobierno se enmarcará en una campaña sistemática para restaurar la salud material y moral de la nación. Todo el sistema educativo, el teatro, el cine, la literatura, la prensa y la radio, todo ello será utilizado como un medio para este fin. Todo ello se aprovechará para ayudar a preservar los valores eternos que son parte de la naturaleza integral de nuestro pueblo. (Hitler ctd en Villegas, 2014: 191)¹

La cartilla *Entartete Kunst* es la más completa de las formas de difamación y de creación de un espíritu nacional culto, a la par del cine y del *Entartete Musik*. La razón puede ser inferida en la vida de Hitler, quien en su frenético deseo de ser un reconocido artista hizo uso de todo su poder, con el propósito de complacer una frustración que ya denunciaba posterior a la primera guerra mundial, para purificar el arte pictórico. La denominación de Arte degenerado se introdujo como estrategia para criminalizar a los expresionistas y dadaístas, puesto que hay más de 16 artistas que pertenecieron o crearon obras de esta índole. La lucha contra el espíritu rebelde e individualista de la vanguardia fue sometido a grandes y perversos señalamientos. La estrategia para provocar repulsión se dividía en discursos de Hitler encabezando las filas de las nueve secciones, más la edificación de la cartelería, sus letras y sus cuadros que no producían orden alguno.

La portada de la cartelera tiene la estatua *El hombre nuevo* (1912) de Otto Freundlich, y como bien lo nota María Cristina Osorio Villegas, la perspectiva y proximidad desde donde se retrató la fotografía agudizan la deformación, influyendo en la percepción de los individuos sobre la estatua y, aún más, sobre la deformación de la realidad del autor (2014: 197), argumentos que servirían para las próximas acusaciones de ídoles eugenésicas. Pero no puede pasarse por alto el título de la estatua, donde el hombre artístico y el hombre político se enfrentaban en una pugna entre la expresión y la obligación nacional. Hitler era bastante enfático con este

¹ Conviene hacer una importante aclaración respecto a las referencias sobre la vida de Hitler. Para una extensa lectura de sus motivos con el arte y sus reales intenciones con su libro propagandístico "*Mein Kampf*", puede leerse a Thomas Weber con *De Adolf a Hitler: la construcción de un Nazi* (2018), o a Felix Kellernhoff con *Mi lucha*. En los libros referidos, los autores se encargan de desmentir la supuesta autobiografía de Adolf Hitler y de relucir la verdad, centralmente propagandística, de sus motivos relacionados con el nazismo. Se sobreentiende, por lo tanto, que las citas y la vida de Hitler, referenciadas a partir de *Mi Lucha*, son también tomadas en el artículo como una forma de propaganda más.

enfrentamiento, y en un encabezado del *Entartete kunst* se atrevió a afirmar que “Nuestra resolución fue firme en que a la babosada de la ‘experiencia’ Dadaísta, Cubista y Futurista, nunca le será, bajo ninguna circunstancia, permitido tomar parte alguna en nuestro renacimiento cultural” (NSDAP, 2007: 28).

No es de extrañar que, como forma de deslegitimar aún más el arte vanguardista, los nazis en el mismo año de la exposición del *Entartete Kunst*, dieran apertura a *la Gran exposición de Arte Alemán*, la cual, a diferencia de la anterior, en su portada contenía un extremo orden y simetría que generaba la sensación de asepsia. Inclusive la edificación de la *Haus der deutschen Kunst* era similar a las construcciones de los templos griegos, de modo que “preparaban al espectador sobre el carácter solemne de las obras que iban a presenciar” (Villegas, 2014: 198). Para el *Entartete Musik* y el cine en general, la suerte no fue muy distinta, el objetivo de distinguir a cada comunidad con determinados objetos o espíritus se hizo sentir cuando se relacionó al jazz y en especial al saxofón, con los negros y judíos de Estados Unidos. La única posibilidad de que se escuchase algo parecido al jazz en Alemania, dependía si este género musical era tocado por un instrumento alemán como lo era el clarinete. El cartel del *Entartete Musik* no difería en nada del *Entartete Kunst*, puesto que en su portada aparecía un artista de tez negra que se asemejaba a un simio y el cual tenía bordado, como distinción de su cultura, la estrella de David (Villegas, 2014: 201).

Frente al cine, los expresionistas que habían tenido su boom en las dos primeras décadas como Fritz Lang con su obra *Metrópolis* (1927), Friedrich Wilhelm Murnau director de *Nosferatu* (1922) y Robert Wiene con *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), sufrirían el mismo destino por las distorsiones y decorados que asemejaban a los enfermos mentales y, aún más, porque compartían la misma rareza que los artistas pictóricos de querer dar una alternativa a la visión tradicional de Alemania. Pero estos mismos recursos también fueron de provecho de los nazis para la difamación de los judíos con *El eterno judío* (1940) o con el enaltecimiento del pangermanismo con *Alles Leben ist kampf* (1937). La propaganda se situó dentro de tres fronteras muy bien determinadas para el arte degenerado: los judíos, los bolcheviques y los enfermos mentales. De los cuales todos, siendo expresionistas, tendían según Hitler “A métodos de anarquía cultural para incitar a la anarquía política” (NSDAP, 2007: 10).

El fundador del *Die Brücke* Erich Heckel y sus integrantes Karl Schmidt Rottluff, Emil Nolde y Kirchner, tuvieron su lugar en los espacios del museo *Entartete Kunst*, pero tristemente, varias de sus obras fueron destruidas posteriormente. Paul Klee, Kokoschka y Otto Dix, no son olvidados en su tradición y vida, aunque muchas de sus obras fueron deformadas y ajustadas a los ideales nazis. Para muchos otros expresionistas que no aparecen en la cartilla, y que solo tuvieron su lugar en la exposición, la cual fue desmantelada posteriormente, no hay tal vez rastros que permitan identificar su estilo de arte y sus intenciones, aunque probablemente descansen en archivos históricos o sigan expuestos, algunos como anónimos, en museos conmemorativos en la actualidad, tal como la Sammlung Prinzhorn (Colección Prinzhorn).

Más allá de las características que sepultaron dentro de la propaganda a los expresionistas, no hubo peor acontecimiento que la mezcla racista, eugenésica y

pangermanista de unificar a todos los desfavorecidos por su tradición, por su ideología, por su condicionamiento biológico y sus gustos artísticos en una sola masa despreciada. Esta masa sirvió de instrumento para justificar no solo el arte como degenerado, con lo expuesto en el *Entartete Kunst*, sino que justificó con más ahínco en la sociedad alemana, la gran crisis de asesinar a individuos inocentes como un proceso eugenésico que, tal vez, su único pecado fue haber nacido en tiempos de extrema intolerancia.

Características del concepto de eugenesia empleado en el catálogo de exhibición Arte degenerado.

Cuando la *Heilpädagogik* de Lazar tuvo su auge, los expresionistas austriacos y alemanes consolidaron sus proyectos de vida artísticos. Mientras esto sucedía, todo aquello que conformó la visión eugenésica de Europa se acrecentó en los entornos académicos y políticos. Sucedió que los nazis, como ese evento inevitable, fueron alimentados por la tradición pangermanista del siglo XIX y, para 1933, encontraron la manera de utilizar todo lo que estaba a su alcance, de manera que no solo tenían el armamento teórico perfecto, el cual fue producido en parte por Austria, sino también los medios para llevarlo a la práctica. Sin embargo, en tanto se construía con eficacia y perfección las escaleras hacia el genocidio, hubo un hombre en el que se centró el arte y las consecuencias de la ideología nazi de la degeneración: Hans Prinzhorn.

Hans Prinzhorn nació en la ciudad de Hemer en 1886, fue un psiquiatra e historiador de arte graduado en Viena y Múnich, las dos ciudades que tienen su énfasis, respectivamente, en la psiquiatría y el arte. En 1919 trabajó en Heidelberg, donde administró una colección de arteterapia de pacientes con esquizofrenia y paranoia. Su objetivo, según Juan Manuel Cerezo, era el de relacionar los procesos psicológicos y artísticos de los pacientes y buscar un punto de unión que identificara estas obras de arte con las distintas enfermedades mentales (Cerezo, 2019: 08). Prinzhorn, con insuficientes datos que desvelen su conocimiento o ignorancia sobre el tema, partió de los mismos diagnósticos arbitrarios de la psiquiatría vienesa, en que los seres humanos son calificados bajo pseudociencias. Con todo, no es justo juzgar su actuar y su pensamiento cuando, en películas antes mencionadas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) o la famosa última discusión sobre el crimen y la locura en *El Vampiro de Dusseldorf* (1931), los mismos expresionistas hicieron uso de las mismas percepciones disparatadas de cómo era y pensaba una persona con psicopatías.

Su único interés, sin embargo, no era psiquiátrico, ya que en un libro que publicó denominado *Bildnerei der Geisteskranken* (1922), que traducido es “escultura de los espíritus enfermos”, abrió relaciones con los expresionistas alemanes, los surrealistas franceses y otros psiquiatras. Cabe destacar la admiración de Paul Klee, Paul Éluard o Karl Jasper, los cuales quedaron conmovidos con los relatos de Prinzhorn, donde describía con destreza las psicopatías y el arte de los enfermos (Fiorella Bassan, 2009: 135) Fue tan excepcional las descripciones sobre el arte de los “degenerados” que a Franz Karl Bühler, un paciente con esquizofrenia terminal, se le solía comparar, gracias a Prinzhorn, con Durero (Cerezo, 2019: 12). Su vida no estuvo exenta de ser relacionada

con ciertos intereses nazis, se relataba que sentía una atracción por los discursos de Hitler y su filosofía en *Mein Kampf*, libro que como se dijo antes, no es más que otra parte de la propaganda *völkisch*. Pero más preocupante aún, fue sin duda su relación estrecha con Emil Nolde, un expresionista alemán que nunca ocultó su antisemitismo y su deseo por pertenecer a la militancia del nacionalsocialismo.

Mientras su vida se iba direccionando en los tres bandos: el arte, la psiquiatría y la política; los dadaístas, los expresionistas y los surrealistas expandían sus exposiciones con grupos como los secesionistas o los productos del *Der Sturm*. También debe mencionarse el activismo de otros grupos menos famosos, en el que cabe destacar principalmente el *Die Pathetiker*, ya que varios de sus integrantes estarían posteriormente en el catálogo de Arte degenerado. Por otro lado, la relación entre la psiquiatría y el arte siempre fue ambivalente, algunas ocasiones se admiraban los productos artísticos que podían ser estudiados por la psiquiatría, pero en la mayoría de los encuentros entre estas dos disciplinas las discusiones nunca fueron escasas, al contrario, poco a poco iban aumentando su intensidad.

Para Hans Prinzhorn toda obra pictórica que tuviese su origen en un individuo con psicopatía no podía ser reconocida como una obra de arte, por lo tanto, su único objetivo era manifiestamente exaltar un problema mental que carecía de total creatividad. Para Kandinsky, las creaciones poseen un valor en sí mismo que justifica su creatividad y su sentido como arte (Cerezo, 2019: 10) A pesar de las grandes diferencias en la concepción sobre el arte, hay un elemento que es indiscutible cuando se revisan las semejanzas pictóricas entre expresionistas y enfermos: la radical semejanza en la colección Prinzhorn entre el abstraccionismo, dadaísmo, impresionismo, simbolismo, etc. con el arte de enfermos, por lo que cualquier discusión, estudio o práctica sirvió para ser tergiversado en beneficio de la propaganda nazi. Ahora cualquier discusión sobre arte se convertía en una discusión seriamente política, donde no se discriminaba el arte de enfermos con el arte de artistas. La división había sido borrada por el nazismo: ya no había artistas, solo enfermos.

La tergiversación tiene su origen con la muerte de Prinzhorn en 1933. Según Bolaños, su colección quedó olvidada en un desván de un hospital, donde la mayoría de sus obras fueron sustraídas por el nazismo para armar su exposición de arte degenerado (2007: 449) Sin embargo, Cerezo expresa que, más que un abandono y un encuentro casual, fue un motivo consciente del dirigente de la Universidad de Heidelberg: Carl Schneider, el cual dirigía el programa para la eutanasia Aktion T4 y quien autorizó y entregó la colección Prinzhorn para su propaganda eugenésica (2019: 12).

Prinzhorn se abstuvo siempre de emitir juicios políticos respecto de sus pacientes, reduciendo su teoría a la psiquiatría. Pero es menester decir que Prinzhorn delimitaba a la perfección las diferencias del expresionismo y de los enfermos mentales: “Mientras el artista más solitario nunca pierde contacto con la humanidad, aunque sea a través del deseo y la nostalgia de sus creaciones, el esquizofrénico no desea contacto con la humanidad, y si lo hiciese estaría sanado”. (Prinzhorn ctd en Cerezo 2019: 11)

Contrariamente, los nazis se sirvieron de las semejanzas para reducir las diferencias y diagnosticar a unos y a otros dentro del mismo rango de estupidez, valiéndose de las oposiciones de los movimientos con la *Heilpädagogik* y su bienestar social en pro de una identidad. Una revisión a las afirmaciones de Hitler en *Mein Kampf*, capítulo X, revelan una secuencia que describe todos los procesos de higienización social, desde el diagnóstico de la enfermedad hasta su resolución. El brote de sífilis, descrito por Hitler en este capítulo, es sumamente simbólico en cuanto la poca contención de tal enfermedad por parte del segundo Reich. Este hecho predecesor sirvió como anticipación a la solución de las nuevas enfermedades incurables que afectaban a la cultura y la educación, las cuales auspiciaban, para Hitler, un contagio nacional mucho peor y con más “úlceras gangrenosas” que la misma sífilis, ya que fue por ellas que la sífilis se convirtió en una enfermedad en masa (Hitler, 2022: 322)

Los diagnósticos de tal enfermedad tenían su origen en la falta de compromiso cultural para la nación. Aquellos que no tuviesen una fuerza creativa y física para darle más valor a la nación, o los que intentaban profanar y borrar la memoria de los trabajos superiores producidos en el pasado (Hitler, 2022: 341) debían ser, desde la visión clínica de Hitler, exterminados. El cuerpo y el espíritu, por ejemplo, tendían a demostrar el compromiso de los individuos por aumentar la riqueza cultural y económica, los mismos principios que Erwin Lazar había manifestado necesarios para una adecuada práctica de la *Heilpädagogik*.

Es idóneo hacer la comparación de las afirmaciones de Hitler con la descripción detallada de las prácticas hechas en España de la *Heilpädagogik* en la era Franco, al menos para tener una idea más certera de cómo funcionó en la sociedad. En España, para 1939, la educación debía velar por la sanidad pública, de modo que más que un estilo de educación centrada en lo intelectual se debía educar a partir de la necesidad patriótica, de modo que las materias más importantes eran la educación política y militar. (Polo, 2007: 143) Para Hitler el sistema educativo alemán “debe establecer un balance, en primer lugar, entre la instrucción mental y el entrenamiento físico (...) nuestro sistema educativo pierde de vista completamente el hecho de que, a la larga, una mente sana solo puede existir en un cuerpo sano” (Hitler, 2022: 330) de lo contrario en vez de tener “niños fuertes y saludables, bendecidos con emociones naturales, veremos especímenes miserables de humanidad...” (Hitler, 2022: 322)

Por otro lado, el matrimonio y la sexualidad de los jóvenes era regulado por el Estado, no cualquier persona podría tener descendencia, únicamente los adolescentes saludables y activos para el beneficio de la nación. En España, se procuraba tener el apetito sexual de los jóvenes siempre despierto, de modo que los mejores en la educación física, por ejemplo, estuviesen con las mejores jóvenes de la nación (Polo, 2007: 146). En la Alemania nazi, la debilidad tenía un componente racial contra aquellos que no fuesen alemanes, puesto que “los pecados de los padres recaen sobre su descendencia hasta la décima generación” el estar con una raza diferente era una “violación de las leyes de la sangre” y de este modo “el pecado en contra de la sangre y la raza es el pecado hereditario en este mundo y trae consigo el desastre para cada nación que lo comete” (Hitler, 2022: 325) Para evitar estos pecados, Hitler proponía darles más facilidades a la generación más joven para casarse a edades más tempranas,

ya que “el matrimonio no es un fin en sí mismo, pero debe servir a un fin más grande, que es el de incrementar y mantener la especie humana y la raza. Este es su único significado y propósito” (Hitler, 2022: 329)

Para los nazis, los enfermos eran aquellos que se encerraban a sí mismos en completo aislamiento y en contra de la *Gemeinschaft*, como todos los artistas vieneses posteriores a la primera guerra mundial junto con los condicionados por su enfermedad como los esquizofrénicos y autistas. Como su propaganda se redujo mayoritariamente a lo visual, las exposiciones lograron ser el enfoque prominente para desestimar a las dos comunidades. La tarea principal de los medios era, por lo tanto “presentar la verdad de este azote frente a las mentes del pueblo, hasta que toda la nación haya sido convencida de que todo depende de la solución de este problema, es decir, un futuro saludable o el deterioro de la nación” (Hitler, 2022: 327) Basta recordar, como lo indica Burleigh, que para convencer a los alemanes de que las políticas eugenésicas y eutanásicas eran necesarias, se hacían visitas guiadas por los manicomios, acompañados de películas y exposiciones como la *Neues Volk* o la *Volk und Rasse*, además de dar a entender el peligro de lo hereditario, separando a hombres y mujeres de los manicomios para que no pudiesen reproducirse (Burleigh, 2003: 390).

La exposición *Entartete Kunst*, además de los expresionistas, contenía obras de diez autores de la colección Prinzhorn (Cerezo, 2019: 12) y, como lo indica María Cristina Villegas, la exposición fue planeada para asemejar expresionistas y enfermos, de tal modo que “junto a las obras (de los expresionistas) fueron colgadas fotografías y dibujos de pacientes psiquiátricos con el fin de subrayar el carácter enfermo e interior que se asignó a los artistas de la vanguardia” (2014: 196). Hitler, interesado en que los espectadores de la exposición tuviesen la percepción de estar frente a verdaderos enemigos de la nación y de lo clásico, afirmó en el catálogo:

Existen dos únicas alternativas posibles. La primera es que los que dicen ser “artistas” realmente vean las cosas de esta manera, y por lo tanto creen en lo que representan -en cuyo caso podríamos simplemente tener que investigar si sus defectos visuales surgen de una causa mecánica o congénita. Si esto es lo que ocurre, sería algo profundamente lamentable respecto de estos desventurados; si ocurre lo contrario, entonces sería cuestión del Ministerio del Interior del Reich convertir en asunto suyo el hecho de anticipar y prevenir por lo menos cualquier transmisión hereditaria de esos defectos visuales tan apabullantes. (NSDAP, 2007: 30)

De modo que Hitler arrebató el sentido originario del trabajo de Prinzhorn de diferenciar unos de otros en sus perspectivas y los tergiversó para difamar la visión artística, de modo que los alemanes creyeran que la pintura, tanto de los expresionistas como de los enfermos, era fiel reflejo de cómo, literalmente y eximiendo lo simbólico y representativo del arte, veían el mundo. Comprender porqué para Hitler el arte fue un asunto sumamente importante para la nación, no se explica, en su totalidad, por haber sido un estudiante frustrado de artes. Sino porque para Hitler, el arte comprendía el primer escalón de una esfera cultural sana, donde los jóvenes tendían sus raíces para serle fiel a la nación “Los nuevos productos mostraban signos

no solamente de aberración artística, sino de degeneración espiritual. Aquí, en la esfera cultural, los signos del colapso venidero hicieron su primera aparición” (Hitler, 2022: 336) Sus hazañas para atraer al público bajo la contundente necesidad de aceptar como sociedad la eugenesia y la eutanasia, se concentraron en desvirtuar los aportes a la nación, apelando a los sentimientos del pueblo en la cartilla de “Arte degenerado”:

¡Porque el artista no trabaja para el artista, sino como todos los demás, trabaja para la gente! Y nos encargaremos diligentemente de que de ahora en adelante sea la gente la que juzgue su arte. (NSDAP, 2007: 30)

Las personas, para el nacionalsocialismo, debían tener un criterio propio del buen gusto. Un buen gusto que se había perdido, por primera vez, en el corto periodo de la República Soviética en Baviera (Hitler, 2022: 337) paralelo a la construcción de los trabajos de Prinzhorn en el auge de la Viena Roja. Esta pérdida del buen gusto fue generada, según Hitler, por el miedo que causaba la libertad de prensa, la cual era condicionada por estos “dementes y estafadores” que obligaban a las personas a comprender y aceptar el arte de “aquellos degenerados mentales o rebeldes redomados”, de no aceptar el juicio de los artistas, todas las personas sentían “carecer de apreciación artística” (Hitler, 2022: 342) Esta cobardía de las personas a erigir su buen gusto sobre los expresionistas, debía dominar ahora la perspectiva artística y cultural, solo de este modo, con fuerza y determinación, se podía encontrar esa identidad nacional, aquella evolución de los individuos. Según lo escrito en la cartilla:

Hablan de lo primitivo en el arte y olvidan que no es el propósito del arte retroceder y alejarse de la evolución de una nación, pues su tarea únicamente consiste en simbolizar la evolución viviente. (NSDAP, 2007: 26)

Luego invocaría lo anteriormente expuesto de la Heilpädagogik alemana, ya que solo con este modelo educativo puede apreciarse una evolución racial hacia la más perfecta de las razas. Hitler, en *Mein Kampf* asegura que “Cada manifestación de la cultura humana, cada producto de arte, ciencia y habilidades técnicas, que vemos frente a nuestros ojos hoy, es casi exclusivamente el producto del poder creativo ario” (Hitler, 2022: 377) ¿Por qué no reforzar la idea de que los jóvenes son los que deben dirigir la identidad futura de la nación? En la cuartilla responde a esta pregunta:

Millones de cuerpos jóvenes aparecen ahora ante nosotros en una forma y condición que nunca antes había sido vista y escasamente pudo haber sido imaginada hace miles de años. Un género bello y glorioso está emergiendo, uno que, después del logro supremo en el trabajo, honra ese viejo y sabio dicho: “trabajar, trabajar y trabajar”. (NSDAP, 2007: 26)

De estos discursos propagandísticos, queda claro que la eugenesia para el *Entarte Kunst* tiene dos formas de análisis: la primera es el síntoma más apelado, el cual es la deformidad de la realidad frente a mundos bien constituidos como la sociedad alemana. La segunda, se enfoca en la necesidad imperante de que ninguno de los expresionistas constituye una idea de nación atractiva que se deslinda del *völkisch*. Cuando recurrentemente se habla de eugenesia, la primera percepción es su unión con la medicina. Sin embargo, queda claro que la medicina solo fue útil para la necesidad de asesinar masivamente a bajo coste y que, en realidad, lo que constituye la

eugenesia para los nazis, no escapa en absoluto de los límites políticos y, aún más perverso, de los difamatorios.

No es de extrañar que la *Heilpädagogik*, la propaganda y el arte dominen el espacio más amplio de la exposición y ocupen el grupo nueve enfocado únicamente a la “locura absoluta”, para aquellos que, como dijera Foucault, en la sociedad son considerados extranjeros de su propia patria que los excluye (1998: 98). Pues todo lo que no persiga ni replique las normas establecidas por la sociedad, es considerado locura.

Conclusiones

El origen y la evolución del concepto de eugenesia desarrollado por la Alemania nazi, está determinado por la adaptación de la *Heilpädagogik* alemana en un contexto histórico de perfección nacional, bajo una búsqueda identitaria en manos de políticos y psiquiatras austriacos que expandieron su conocimiento del bienestar social por Alemania.

Esta transmisión cognoscitiva tiene su frontera en Múnich, donde los grupos vanguardistas abogaban por su expansión a través de exposiciones que, en su inicio, demostraron una fuerte contracorriente a la tradición neoclásica del arte. Estos artistas fueron interpelados por la producción de museos psiquiátricos en boga de Hans Prinzhorn del cual sus investigaciones, difamadas por el nazismo, ocuparon el centro de la denominada *Entartete Kunst*.

Esta difamación fue inspirada en los últimos avances, en términos de propaganda, que perseguían, con un espíritu nacional nacido de una retórica por una identidad estable, a los alemanes deseosos de encontrarse con una sociedad de y para los alemanes.

Con referencia a las definiciones eugenésicas que beneficiaron a estos proyectos, se destaca la visión política de marginar a aquellos enemigos que constituyen mundos diferentes a los exigidos y vividos por el nacionalsocialismo, de lo que se concluye que el concepto de eugenesia utilizado por la propaganda, acoge el sentido manifiestamente difamatorio por aspirar a la unificación pangermanista, con hombres e ideas perfectas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aichhorn, August (2006). *Juventud desamparada*. Traducido por R. del Portillo. Barcelona: Gedisa.
- Andreassi Cieri, Alejandro (2018). "El mito del Dolchstoß y la cuestión de la responsabilidad en el desencadenamiento de la guerra [Kriegsschuldfrage] como ejes del debate público en la República de Weimar". *Rúbrica Contemporánea*, Vol. 13.
- Bassan, Fiorella (2009). "La Colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura. Escritura e Imagen", Vol. 5: URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0909110135A>
- Bolaños, María (2007). "El arte que no sabe su nombre, Locura y modernidad en la Viena del siglo XX". *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* Vol. 27, Núm. 100. URL: <https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/16009/15868>
- Burleigh, Michael (2003). *El tercer Reich. Una nueva historia*. Traducido por José Manuel Álvarez Flórez. Buenos Aires: Taurus.
- Cerezo, Juan Manuel (2019). *El Arte de los enfermos mentales: la colección Hans Prinzhorn, apuntes expresivos, estéticos y terapéuticos* [Trabajo de grado, Universidad de Valladolid] URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/250406284.pdf>
- Deutscher Werkbund (2015) "100 Años de arquitectura y diseño en Alemania" (Santa Fe, 2015). Institut für Auslandsbeziehungen (IFA), Argentina. URL: <https://www.fadu.unl.edu.ar/30aniversario/adjuntos/catalogo-deutscher-werkbund.pdf>
- Foucault, Michael (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. Traducido por Juan José Utrilla. Bogotá: FCE.
- Gamonal, Miguel Ángel (1992) "El expresionismo y las vanguardias en Alemania". *Cuad. An. Gr.* Núm. 23. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10940/9016>
- Hitler, Adolf. *Mi lucha*. Traducido por Isabela Cantos Vallecilla. Bogotá: Grupo Editorial Sin Fronteras.
- Holgado, Christina (2013). "El cine como herramienta didáctica para la historia de Alemania: a propósito del programa de eugenesia en el Nacionalsocialismo". *ASRI*. Núm.4, 2013.
- Kershaw, Ian (2016). *Descenso a los infiernos. Europa 1914-1949*. Traducido por Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya. Barcelona: Planeta.
- Kershaw, Ian (2009). *Hitler*. London: Penguin Books.
- Lehmkuhl, Gerd (2001). "Von der Verhütung zur Vernichtung, lebensunwerten Lebens". *Vandenhoeck & Ruprecht*. Núm. 50, 2001. URL: https://psydok.psycharchives.de/jspui/bitstream/20.500.11780/2535/1/50.20013_2_42_861.pdf_new.pdf (Traducción propia del fragmento)
- Michaud, Éric (2009). *La estética nazi: un arte de la eternidad*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Montejo, Javier (2003). "Budapest 1918: Psicoterapia para después de una guerra". *FRENIA*. Vol. 3, Núm. 2.

- Entartete Kunst* (1937) Catálogo de la exposición. Partido Nacionalsocialista obrero alemán (NSDAP). Catálogo de la exposición Traducido por Carolina Loaiza, Bogotá, 2007. https://monoskop.org/images/c/cb/Arte_degenerado_Guia_de_la_exposicion_1937_1980.pdf
- Polo, Antonio (2007) "Concepto de Heilpädagogik y su introducción al contexto español". *HAOL*. Núm.12.
- Rocamora, Carmen (2000) "El secesionismo austriaco". *Arbor*. Vol. 165, Núm. 649.
- Safranski, Rüdiger (2009). *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Traducido por Raúl Gabás Pallás. Barcelona: Fábula.
- Sheffer, Edith (2020). *Los niños de Asperger*. Traducido por César Galicia. Bogotá: Planeta.
- Villegas, María Cristina (2014). "Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: Entre lo puro y lo degenerado". *Historia y Sociedad*. Núm. 27.