

El oído del odio. Elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo*

*Iván Sánchez Moreno***

Universitat Oberta de Catalunya

Resumen

El plan de sensibilización estética concebido por el Ministerio de Propaganda Nazi se basó en la desacreditación sistemática de aquellas músicas a las que consideró “degeneradas”, valiéndose de ciertas teorías psicologistas sobre los efectos perniciosos que podían provocar en el oyente. Por el contrario, se ensalzaron otras músicas que se regían en cambio por parámetros basados en el clasicismo, construyéndose así un “gusto musical nacional” y proyectando unos ideales en el público que sin embargo no siempre coincidieron con los hábitos ociosos de la sociedad. Nuestro estudio pretende exponer y describir algunos de los mediadores culturales implicados en la construcción de un gusto musical, desde la perspectiva teórica propuesta por Antoine Hennion. La crítica que subyace se basa en los usos politizados de las ciencias humanas en el diseño artificiosamente “naturalizado” de toda realidad cultural.

Palabras clave: Música degenerada, Nazismo, Mediadores culturales, Psicología del arte.

Abstract

Aesthetic musical education, as conceived by the Nazi Propaganda Ministry, was based on a systematic discrediting of the so called “degenerate music”. A number of psychological theories were alleged to support the view that harmful effects were likely to result from an exposition to this kind of music. Furthermore, Nazi aesthetic theorists resorted to classical music in order to create a “national musical taste”, and to promote “national ideals” which not always were coincident with the leisure habits of society, but were nevertheless imposed upon German public opinion. The aim of this study is to describe those cultural mediators involved in construction of musical taste. Our point of view is derived from Antoine Hennion’s theoretical perspective. Our critical conclusion, on the other hand, expose the politicized use of the human sciences in the design of any artificially naturalized cultural reality.

Keywords: Degenerate music, Nazism, Cultural mediators, Psychology of art.

* El autor quisiera agradecer su ayuda a Judith Pi y a Francesc de Castro, dos almas musicales en este mundo lleno de ruido.

** Contacto: Correo electrónico: <ivan@gmail.com>.

INTRODUCCIÓN

La estética siempre ha obedecido a intereses ajenos al arte. Coqueta meretriz, se ha vestido con las mejores galas según la conveniencia de los estamentos preocupados por los cánones del pensamiento. Al respecto, la historia depara flagrantes desagavios para con esa tan relativa idea nada ingenua de la Belleza. Tampoco la música escapó de ese control prescriptivo de los gustos de la sociedad. Pese a ser un arte intangible e inmaterial, los códigos sociales, morales y éticos de muchos gobiernos totalitarios han visto en la música una posible amenaza o una herramienta cultural de primer orden para influir sobre la conciencia popular. Y las ingenierías de la mente —la psicología entre ellas— contribuyeron en buena medida a elaborar esta transformación del ideal de Belleza musical. El presente artículo no se plantea como un exhaustivo análisis de los factores de correspondencia psicológica entre los ideales de las músicas aceptadas o prohibidas por el régimen nacionalsocialista en Alemania, sino presentar brevemente algunos de los procedimientos que se emplearon para la creación y definición de un gusto musical.

Partiendo de una revisión sesgada de las teorías evolucionistas, de la degeneración en la clínica psiquiátrica, y de una evidente politización tendenciosa donde se barajaran nociones de raza y nacionalismo con atributos psicologistas de inteligencia y sensibilidad, el gobierno de Hitler se apoyó en un complejo sistema de juicio psicoestético para distinguir un arte musical “sano” en detrimento de otro considerado negativa y marginalmente, el consensuado arbitrariamente como “degenerado”. Para ello, estetas y psicólogos convergieron en la construcción valorativa de formas musicales que, pese a la supuesta inmaterialidad de su esencia afigurativa, se creía podían afectar psicósomáticamente tanto al sujeto oyente como a la masa pública, si no se basaban asimismo en la genialidad o la insania biológicamente determinada de los artistas creadores.

El análisis de los mediadores implicados en el gusto musical que propone Antoine Hennion (Hennion, 2002; Hennion et al., 2000) permite comprender este proceso de construcción del espíritu alemán bajo el ideario nazi. De hecho, Hennion apunta hacia una concepción de la experiencia musical como tecnología del yo, reclamando la atención sobre los mediadores que participan en la práctica y escenificación del ritual musical, la transmisión de códigos y significados culturalmente distribuidos, la sensibilización del gusto a través del hábito, la incorporación de instrumentos en las habilidades y destrezas humanas (en este caso, las tecnologías musicales, tanto de producción como de reproducción), en relación con la instrucción del cuerpo y la mente y, siguiendo con las corrientes teóricas tan en boga en los primeros tratados —parciales o íntegros— sobre psicología del arte (Delacroix, 1927/1951; Ribot, 1904/1905; Sergi, 1906; Wundt, 1912/1926), los efectos psicósomáticos de la música sobre los estados del yo y las alteraciones de la conciencia y la emoción.

En áreas más generales, el análisis mediacional de Hennion (reformulado por Blanco, 2006) ofrece la posibilidad de estudiar el desarrollo filogenético de los usos culturales en el colectivo social; ontogenéticamente abre campo para el estudio de las características individuales ligadas a la subjetividad; y a nivel morfogenético la mirada también puede centrarse exclusivamente en el objeto y en la forma musical en sí, sin perder de vista la implicación del sujeto en su valoración y funcionamiento. En definitiva, la obra de Hennion sirve como acicate para delimitar una tecnogénesis particular de la música que tenga en cuenta los elementos de su performatividad —prácticas, ejecución y recepción— (Sánchez-Criado, 2008).

FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA EL DISEÑO DE UN GUSTO MUSICAL NACIONAL-SOCIALIZADO

El gusto musical nazi no fue una imposición de la noche al día. El ideal de un arte propiamente (o *apropiadamente*) ario ya empezó a gestarse en la estética científica heredera del Romanticismo y del formalismo positivista. Tratados muy diversos de psicología cultural, etnología, eugenesia, psicobiología y teorías degeneracionistas se volcaron íntegra o parcialmente en asuntos relacionados con el arte y la estética nacionales, o bien se centraron en el estudio del “*Volkseele*” (como “ciencias del alma del pueblo”)¹. Por “alma del pueblo” se entiende aquí todo un conjunto disperso de áreas que tratan de configurar un ideal de nación político-histórica, si no también racial. Así, los ensayos sobre arte alemán comprendidos entre el siglo XIX y 1920 (año de la fundación del Partido Nacionalsocialista alemán) van a trufarse de lecturas somaticistas, biologicistas y etnológicas, justificando una psicología diferencial entre razas a la hora de valorar la calidad estética de las obras de arte. La sensibilidad estética de la nación se abordará en dichos textos desde una visión organicista, que trata al hombre como producto biológico y cultural y cuya historia evolutiva se manifestará objetivamente también en sus obras de arte.

Aunque se tomaran puntos de partida postizos o políticamente interesados, el gobierno nazi —o los responsables del área de cultura “oficial”— orientaría la puesta

1. Por citar sólo algunos, en orden cronológico: *Ensayo sobre la desigualdad de las razas* (Gobineau, 1854/1937), *Tratado de las degeneraciones* (Morel, 1857), *Genio y locura* (Lombroso, 1864); *Genio hereditario* (Galton, 1869/1988); *Perversiones* (Charcot y Magnan, 1883/2002); *Contra Wagner. Documentos de un psicólogo* (Nietzsche, 1888/2003); *Los deformes y los enfermos en el arte* (Charcot y Richer, 1889/2002); *Degeneración* (Nordau, 1892/1902); *Variedad humana. Teoría y método de clasificación* (Sergi, 1893); *Las selecciones sociales* (Vacher de Lapouge, 1896); *Los fundamentos del siglo XIX* (Chamberlain, 1899); *Psicología de los pueblos* (Wundt, 1900-1920); *La opinión y la multitud* (Tarde, 1901/2006); *Los homosexuales de Berlín* (Hirschfeld, 1908/1993); *Raza y entorno social* (Lapouge, 1909); *La decadencia de Occidente* (Spengler, 1918/1966); *Psicología de las masas* (Freud, 1921/1984).

en práctica de todo gusto artístico nacional hacia fines propagandísticos. Los mediadores implicados en toda experiencia estética servirían por ello a la difusión del ideario nazi entre la población social, recortando unos patrones determinados a través de un condicionamiento del gusto musical, en este caso. La aplicación de dichos dispositivos mediacionales de la sensibilidad estética consolidará unos *scripts* o esquemas cognitivos (Bryder, 2008) sobre un público *target*. Las músicas “aceptables” van a ser aquellas que se acaben “normalizando” mediante un uso funcionalmente prescrito, de formas definidas a priori (acomodadamente armónicas y según unas reglas tonales habituales), mientras que las que no encajaran en dichos *scripts* generarían rechazo por disonancia cognitiva.

La habituación del gusto iría de la mano de fundamentos tradicionalistas e historicistas sobre el “buen arte alemán”, en detrimento de tendencias modernas y experimentales. Esa legitimación del gusto, sustentada en confundir lo natural con lo tradicional, acabó por dominar la opinión del melómano, para quien lo clásico representaba todos los valores del arte positivos. Por el contrario, toda música que rompiese con las formas canónicas se asociaba con lo aborrecible. Esta ley de asociación respondía al mismo proceso de un condicionamiento subliminal, en el cual no sólo intervendrían factores de índole cognitiva en la valoración estética, sino también emocional. No en vano, una de las mayores armas de persuasión de la sensopropaganda nazi era conferir tanta o más importancia al marco del ritual escénico que a la música misma. En esos actos en comunidad se conseguía un fuerte impacto afectivo, constituyendo uno de los pilares básicos para la construcción de una identidad afín al ideario del gobierno nacionalsocialista.

En esos rituales de participación popular, sin embargo, se limitaban de tal modo las alternativas que el rol del oyente quedaba reducido al de mero elector de aquello que le definía o le excluía del grupo, según “el gusto musical de la nación”. La Cámara Musical del gobierno alemán cerraría aún más las opciones estéticas en distinciones de términos absolutos. Schultze-Naumberg, arquitecto oficial del Reich, daría su nombre a este método de valoración por oposición, legitimando “el buen arte alemán” al remarcar *los defectos* del “arte degenerado”. En realidad, no había ninguna diferencia entre este método dotado de supuesto empaque empírico con respecto al de otras ciencias que trataban de mostrar los rasgos distintivos del judío, el carácter patológico del bolchevique o la clasificación psicodiagnóstica de un “enfermo moral” (Pineda, 2007).

Muchas de las exposiciones de arte alemán posteriores a la fundación del Partido Nazi iban a tomar como referente la Colección Prinzhorn, creada inicialmente con la voluntad de sistematizar un código comunicativo con el enfermo mental a través del arte (Prinzhorn, 1922/2001). No obstante, la compilación de Prinzhorn fue requisada por el gobierno nazi para justificar la relación entre las formas alejadas del “gusto natural” y sus consecuencias médicas. Así, todo arte similar al del enfermo mental tenía una equivalencia inmediata en cuanto a su valoración estética (Sánchez y Ramos, 2006a, 2006b). Muestras como la “Gran Exposición de Arte Alemán” (Munich, 1937) iban a

organizarse como contrapunto frente a otras que incidían directamente en los aspectos negativos del “Arte Degenerado”, al que dedicarían una de las exposiciones más visitadas de la historia del arte (también en Munich, 1937). En ella no sólo se atacaban las artes vanguardistas comparándolas con piezas de la Colección Prinzhorn, sino también con el arte primitivo y el arte infantil.²

LA CRÍTICA MUSICAL BAJO EL IDEARIO NAZI, O EL PSICODIAGNÓSTICO DE LO DEGENERADO

Aparte de las exposiciones, la crítica artística también contribuyó poderosamente a la difusión de un ideal y de un gusto estético definido. Por lo que respecta a la crítica musical, ésta se servía de argumentos raciales y psicopatológicos para el desprestigio “objetivo” de las músicas no-arias (o “degeneradas”). Las etiquetas de “música degenerada” (o “*Entartete Musik*”) y “música aria”, sin embargo, siempre fueron tan sesgadas como imprecisas. Para simplificar, se identificará la segunda como aquella música hecha en Alemania y que no entra dentro de la categoría de degenerada. Resultaba más fácil señalar *lo que no era* que sintetizar en una sola definición todos los supuestos valores que se pretendían reivindicar con y en el arte ario.

Dentro del cajón-de-sastre de la música degenerada se incluían géneros, formas y estilos que por supuesto no respondían a los criterios formales fijados por los responsables de la comandita cultural alemana. Bajo el estigma de “lo degenerado” se prohibió el jazz y el swing alegando connotaciones primitivistas y claramente racistas; el dodecafonismo y la música atonal por atribuirse exclusivamente a compositores judíos; el klezmer, el yoddel y otros géneros asociados a minorías étnicas dentro del territorio germánico; las músicas folklóricas provenientes del este, ligadas a la inmigración eslava centroeuropea; el cabaret y la opereta ligera apelando a consideraciones morales de cariz sexual, etc.

Pronto la Cámara de Música del Ministerio de Cultura dedicaría buena parte de sus esfuerzos en aprobar ediles de censura —como ocurrió con *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek, por ejemplo—, organizar campañas de desprestigio mediante exposiciones temáticas —como la dedicada a la “Música Degenerada” en Düsseldorf (1938)—, multar su interpretación en público —bailar el swing en locales de moda podía derivar en arresto policial—, publicar regularmente los listados de las obras y los músicos

2. Serían muchas las exposiciones realizadas con el fin de desacreditar las artes y costumbres no aceptadas por el régimen de Hitler (citadas en Grunberger, 1976; Richard, 1978; Martin-Chauffier, 1969; Gilman, 2001): *El arte que no habla de nuestra alma* (Chemnitz, 1933); *Arte Degenerado* (Munich, 1937); *Gran Exposición Anti-Bolchevique* (Nuremberg, 1937); *Cámaras de los Horrores en Arte* (Nuremberg, 1937); *El Eterno Judío* (itinerante, 1937-1939); *Música Degenerada* (Düsseldorf, 1938); *El Judío y Francia* (París, 1941-1942), etc.

prohibidos por el régimen —indexados en el *Lexicón de músicos judíos*, entre otros— y obligar a los “músicos degenerados” a actuar con un distintivo... igual que se marcaba a los judíos con una estrella de David.

Las premisas de la crítica musical se anclaban en la tradición formal, escudándose en argumentos de aire positivista. Pese a estar redactadas por expertos en materia estética, recurrían a menudo a fuentes centradas en el “*Volkseele*”.³ Para desacreditar toda música tildada de degenerada se esgrimían explicaciones sobre la diferenciación psicológica unida a la raza, lo que incluso llevaría a cambiar o borrar personajes de los libretos de algunas óperas o a caricaturizar a otros paródicamente.⁴

La crítica estética se valoraba como una de las principales herramientas de orientación moral de la sociedad, corrigiendo todas aquellas subjetividades tendentes *hacia la degeneración*. En perspectiva, la función de la crítica de arte bajo el mandato nacionalsocialista actuaba para la prevención de la salud pública, pues advertía de aquellas “músicas perniciosas” que pudieran afectar al oyente, ya fuese provocando su sobreexcitación como acentuando su impresionabilidad. Se aseguraba que la regularidad de su escucha podía acarrear neurastenia, histeria, agitación nerviosa, fatiga mental, desgaste sensorial, histriionismo, epilepsia y brotes psicóticos (Barron, 1991; Cagigas, 2006; Jiménez, 2006).

Por otra parte, además de señalar las formas desviadas de un arte degenerado, también se subrayaban las supuestas causas psicógenas que se manifestaban en los propios autores de las obras: desde limitaciones sensoriales y expresivas y una incapacidad innata para la musicalidad —amusia (“*Unmusikalität*”) de la que estaban autoconvencidos muchos judíos, como Kafka y Freud (Sánchez y Ramos, 2008; Szendy, 2009)— hasta una etiología mucho más severa debido a una atrofia congénita en su sistema nervioso, lo que ocasionaría una anormalidad psicopatológica, una inferioridad intelectual o una regresión a estados mentales primitivos o infantilizados. No debe olvidarse que quien firmaba estas sentencias no eran médicos, ¡sino críticos musicales!

ESTRATEGIAS MEDIACIONALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN GUSTO MUSICAL ARIO

Mientras que la música degenerada recibió muy mala prensa, la música aria se benefició en cambio de otros mediadores como la difusión radiofónica, el cine o

3. Ver Nota 4.

4. La desjudización llegaría hasta el extremo de afectar dos oratorios de Haendel, pese a estar considerado uno de los *intocables* del pasado alemán: *Israel en Egipto* sería rebautizada como *Furia Mogol* y *Judas Macabeo* sería reconvertido en *Wilhelm von Nassau*. Por otra parte, toda la obra de Wagner está repleta de personajes malvados representados con atributos judíos: Klingsor en *Parsifal*; Mime, Alberich y Hagen en la saga de *Los Nibelungos*; Beckmesser en *Los maestros cantores de Nuremberg*, etc. (Barron, 1991).

la creación de un sello discográfico *ex profeso* —Deutsche Grammophon—. El uso mediático de la radio para la imposición de un ideal musical es el más significativo, pues se sincronizaron los programas musicales de la radio nacional con el horario de descanso en fábricas, talleres y escuelas, tiempo durante el cual se difundía la música de fondo desde altavoces repartidos por el lugar de recreo con una mera función ambiental (“*Muzak*”). La intención apuntaba por el contrario hacia una habituación del público *target*, promoviendo las músicas aceptadas por el régimen y *silenciando* las músicas degeneradas.

Paradójicamente, mientras que la formación musical en las escuelas había sido descuidada, aumentaron considerablemente las ayudas y becas para la creación de bandas y corales, así como la publicidad y venta de pianolas y pianos de pequeño formato para consumo doméstico. La mayoría de sujetos educados y socializados en bandas musicales subvencionadas estatalmente sería posteriormente inscritos en actividades lúdico-instructivas del ejército alemán. En cuanto a las facilidades de compra de instrumentos musicales se pretendía, por un lado, competir contra la introducción comercial de marcas extranjeras y, por otro, reivindicar a los autores clásicos “oficializados” por los índices difundidos por la Cámara de Música.

Aduciendo razones morales y de salud nacional, la Cámara velaba por la calidad del legado cultural patrio depurando y purgando el gusto musical de la sociedad alemana. A tal fin se repartían en locales e instituciones culturales diversos listados de obras y autores germánicos aceptados por los ideólogos del Reich, así como también una lista negra (el *Lexicón*) en la que se iban sumando obras y autores del pasado y del presente que, por un motivo u otro, se consideraban *degenerados*. Huelga decir que a medida que las listas negras iban aumentando, el lomo del índice de las músicas permitidas se iba adelgazando críticamente.

Quienes también sufrieron esas diezmas de la censura cultural fueron los agentes artísticos, los editores de partituras y los propietarios de salas de música. Simultáneamente, el gobierno alemán sufragó una gran cantidad de festivales operísticos —como el de Bayreuth, volcado exclusivamente en el legado de Richard Wagner—, exposiciones temáticas —la de “Música Degenerada” o “*Entartete Musik*” (Düsseldorf, 1938)— y ciclos de conciertos —los de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhelm Fürtwangler—.

El público acudía masivamente a todo tipo de actos de celebración y homenaje en los que previamente el gobierno alemán había invertido mucha publicidad. La música era un elemento más en estos marcos de influencia social, donde se reunía a un número importante de gente y se imbuían de la parafernalia propagandística del ideario nacionalsocialista. La escenografía adquiría unos importantes tintes épicos, configurada para producir un fuerte impacto visual y emocional —con focos dirigidos al público, un contundente volumen sonoro, simbología política repartida por doquier

(esvásticas, pendones con banderas y águilas imperiales), y consignas que el público asistente coreaba, etc. A menudo, los mítines políticos se abrían con algún tema musical a modo de *leitmotiv*, preludiando la entrada del orador.⁵ En otras ocasiones, el estreno de una obra de encargo o la representación de una ópera se reservaba como plato final de un mitin que, pese a lo indigesto del menú, siempre podía dejar en el melómano un buen sabor de boca en los postres...

EL CASO DE RICHARD WAGNER, O LA ARIANIZACIÓN DE UNA MÚSICA DEGENERADA

Richard Wagner será uno de los principales autores promovidos por el nazismo. Considerado como estandarte de la glorificación musical nacional, no fue por méritos ajenos que su obra fuera escogida como representativa del arte sonoro alemán. La que-rencia de Hitler y su íntima vinculación con el clan Wagner —cuyos nietos se referían al *führer* como “Onkel Wolf” (“el tío Lobo”), *adoptándole* como un miembro más de la familia— no serían los únicos pretextos para que el nombre de Wagner abanderara la cultura musical germánica.

Las mismas pretensiones de Wagner por crear el “arte definitivo” integraban todas las tendencias de la estética científica prenazi que recogía la herencia teórica del “*Volkseele*” post-romántico.⁶ Antisemita convencido y fervoroso tradicionalista en lo social, Wagner basaba su proyecto estético en el legado histórico-cultural alemán, acusando a las influencias extranjeras de embrutecer la esencia del arte patrio y denunciando el acceso de la intelectualidad judía, culpable según él de la perniciosa modernización de las artes y las ciencias, las cuales pronosticaba virarían en el futuro hacia objetivos más materialistas, orientaciones individualistas y resultados más deshumanizados (Carr, 2009; Hamann, 2009; Wagner, 1850/1977; Wagner, 1868/2003).

Wagner fue consumadamente crítico con la música hecha por judíos, a la que describía como inexpresiva, monótona, desapasionada y excesivamente intelectual ... para arremeter contradictoriamente aduciendo efectos perjudiciales en el sistema

5. El uso de *leitmotifs* fue (y es) uno de los mediadores más efectivos del gusto musical. La asociación frecuente entre una pieza musical y una función arbitraria sería un recurso habitual para la preparación afectiva del público. Beethoven era el autor escogido como obertura triunfal de los dirigentes en los actos públicos —con excepción de Hitler, para quien se reservaban los primeros compases de *Rienzi* de Wagner por ser su compositor favorito—, mientras que para los funerales y las noticias de decesos se recurría a la marcha fúnebre de *El crepúsculo de los dioses* del citado Wagner. En los partes de radio y cine que informaban sobre el frente oriental se utilizaban los preludios de Liszt; el adagio de la 7ª Sinfonía de Bruckner para los boletines culturales; la *Cabalgata de las Walkyrias* de Wagner introducía los noticiarios de guerra; etc. (Carr, 2009; Ross, 2009).
6. Ver Nota 4.

nervioso del oyente: agitación febril, un sensualismo exacerbado, y sobreestimulación sentimental, según el caso (Wagner, 1850/1977; Wagner, 1868/2003). No sólo se asentarán en referencias de la psicología diferencial entre razas, sino también en las teorías degeneracionistas muy en boga en la época. No sería casualidad que entre sus allegados contara con el Conde de Gobineau y su yerno fuese Houston Stewart Chamberlain, dos de los teóricos del arianismo más importantes de finales de siglo.

Wagner era muy consciente de los modos de influencia sobre las masas, reformulando la mitología nórdica en sus óperas y ligando la prosodia alemana con un estilo musical propio. El compositor reclamaba además la intervención del Estado para combatir el decadentismo cultural, ya fuese reorganizando nuevos planes de educación estética para la población como exigiendo cambios sociales (en el mundillo empresarial de los espectáculos musicales, por descontado) para habitar el gusto del oyente (Wagner, 1850/1977; Wagner, 1868/2003). De eso se encargó posteriormente la Werlandi-Bund, entidad cultural para la promoción del “arte puro alemán”... regentada por Sigfried Wagner, hijo de Richard (Hamann, 2009).⁷

Era tal la exaltación de la música de Wagner que se llegó a afirmar que provocaba efectos catárticos en el público que asistía a sus óperas. De hecho, las peregrinaciones al Festival de Bayreuth durante el gobierno nacionalsocialista se revestían de un boato devocional y un aura elitista que, en masa, se asociaba con fenómenos de histeria colectiva, tal y como recogen Thomas Mann y Alfred Brendel en sus memorias (Carr, 2009; Ross, 2009). Brendel subraya que si la música de Wagner era idónea para subsumir a toda una nación en esos estados de éxtasis se debía a las propiedades hipnóticas de la misma, argumento que comparte Romain Rolland —amigo personal de Freud— por lo que concierne a la música de Richard Strauss, otro favorito del régimen nazi (Ross, 2009).

Pero la música wagneriana no siempre tuvo la acogida sobredimensionada de la que presumiría durante el nazismo. Mucho antes cosechó las más feroces críticas por las mismas causas que proscribieron la “música degenerada”. La férrea amistad entre Richard Wagner y Friedrich Nietzsche, por ejemplo, se quebró cuando el filósofo atacó la obra del músico por sus efectos embriagadores, por su histrionismo y por proyectar sentimientos de amargura en el oyente. Su ruptura con Wagner, al que se refería como “una enfermedad de la que uno debe curarse”, se juzgó más como una “sanación” que como un ajuste de cuentas (Fubini, 2005; Nietzsche, 1888/2003).

Otra visión negativa sobre la obra de Wagner se encuentra en los escritos de Max Nordau, uno de los padres de las teorías degeneracionistas, quien advertía de los peligros

7. La Werlandi sería la semilla de la que luego germinarían otras como la Asociación Antisemita Alemana, la Asociación para el Fomento de la Hermandad en las Marcas Orientales o la Asociación de Estudiantes Alemanes, cuyos miembros consideraban “enemigos de la patria” a socialistas y judíos (Abellán, 1997). Huelga decir que algunos de sus líderes conformarían luego el cuerpo ideológico del Ministerio de Propaganda Nazi.

de su música sobre el oyente. Según Nordau, su potencialidad insana estaba causada por romper las formas clásicas, abusar de un tempo *demasiado* lento, carecer de compás y avanzar sin desarrollo y entrelazando disonancias polifónicas. Todo ello mantenía en vilo al oyente, en un perpetuo suspense sin resolución que, sostenido durante mucho rato, podía crear una neurosis en el oyente al no permitirle una descarga de la tensión nerviosa tras el clímax orquestal. Nordau veía en la experiencia estética wagneriana una metáfora del mismo sufrimiento del amante sobreexcitado por culpa de un constante *coitus interruptus*, constatando en sus pesquisas personales síntomas de neurastenia, palpitaciones, agitación nerviosa y ansiedad acaecidas por una abundante exposición a la música de Wagner (Nordau, 1893/1999).⁸

Sin embargo, pese a la insistencia del gobierno nazi por popularizar la música de Wagner entre la población civil, el resultado fue un fracaso. Fuera de los contextos políticos, su obra perdía *punch* y no funcionaba “por sí misma” para captar la atención y el interés del público. La música wagneriana vestía muy bien los actos militares y los discursos triunfalistas del *führer*, pero cada vez eran más los programadores de óperas que rechazaban las obras de Wagner para su cartelera. Se expusieron muchas razones formales sobre su falta de “gancho mediático”: la enrevesada complejidad de sus libretos, la presencia casi estática de los actores sobre el escenario, la larga duración de las escenas, la escasez de melodías pegadizas, la sobrecarga de texto cantado, etc. (Carr, 2009).

CONCLUSIÓN

A la hora de valorar la obra de Wagner durante el nazismo no se tuvieron en cuenta los factores mediacionales que le habían dotado de su funcionalidad. El público habría construido una significación particular en la puesta en práctica de la experiencia musical. Por ende, los ensayos de Hennion (Hennion, 2002; Hennion et al., 2000) sobre la pasión musical sugieren nuevos criterios para abordar la experiencia estética en la música, sin aislar el objeto de la situación ni considerar al sujeto al margen. Para Hennion, “no existe oyente ni música más que en situación, dependiendo de los lugares, los momentos y los objetos que los presentan, sostenidos por los dispositivos y los mediadores que los producen, apoyados en la presencia de los otros, en la formación de los participantes, en la instrucción de los cuerpos, en el uso de los objetos” (Hennion, 2002:366).

Si bien se habló durante el gobierno nacionalsocialista de una “estética musical aria”, como también de una antagónica “música degenerada”, la idea de belleza encarna-

8. Conviene aclarar que tras el pseudónimo de Max Nordau se ocultaba un afamado médico judío, contemporáneo de Wagner y, para más inri, ideólogo del sionismo judaico.

ba aquí el supuesto espíritu de toda una comunidad nacional/racial, lo cual equivalía a una valoración de orden político, no estético. Al aunar estética, política y biología racial con tintes moralistas, la crítica actuaba para dar réplica a la “salud nacional”. Dicho programa de “higienización” social tendría una contrapartida moral y, sobre todo, psicopatológica a través de las prácticas estéticas. La música misma recibió ese tratamiento “clínico” sirviendo como mediador clasificatorio de los gustos de su público.

A tal fin, durante el mandato de Hitler, la politización de la estética comportó un simultáneo esteticismo de la política, aureolando todos los actos políticos con mediadores cuya puesta en escena acabaron condicionando el gusto estético, como pone de manifiesto el uso interesado de la música. En conclusión, según se desprende del análisis de los mediadores que perfilaban la construcción de un ideal musical nazi, el gusto musical no obedece a patrones fijos, sino que ha de entenderse históricamente y situado en contexto, como señala Hennion.

REFERENCIAS

- Abellán, J. (1997). *Nación y nacionalismo en Alemania. La “cuestión alemana”* (1815-1990). Madrid: Tecnos.
- Barron, S. (1991). Modern Art and Politics in Prewar Germany. En S. Barron (ed.), *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (pp. 9-23). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Blanco, F. (2006). “Miserere mei, Deus”. La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana. *Actas de V Reunión de SACCoM*. Buenos Aires.
- Bryder, T. (2008). Conceptual elements for a theory of visual political propaganda. *Psicología Política*, 37, 101-117.
- Cagigas, A. (2006). *Histeria del arte*. Jaén: Del Lunar.
- Carr, J. (2009). *El clan Wagner*. Madrid: Turner.
- Chamberlain, H. S. (1899). *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. Munich: F. Bruckmann.
- Charcot, J.M.; Magnan, V. (1883/2002). *Perversiones*. Jaén: Del Lunar.
- Charcot, J.M.; Richer, P. (1889/2002). *Los deformes y los enfermos en el arte*. Jaén: Del Lunar.
- Delacroix, H. (1927/1951). *Psicología del arte*. Buenos Aires: Ateneo.
- Espósito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía* (pp. 175-234). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1921/1984). *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (pp. 343-363). Madrid: Alianza.
- Galton, F. (1869/1988). *Herencia y eugenesia*. Madrid: Alianza.

- Gilman, S. L. (2001). Els malalts mentals com a artistes. En M. Dávila (ed.), *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic* (pp. 73-105). Catálogo de la exposición del Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar.
- Gobineau, A. (1854/1937). *Ensayo sobre la desigualdad de las razas*. Barcelona: Apolo.
- Grunberger, R. (1976). *Historia social del Tercer Reich* (pp. 428-456). Barcelona: Destino.
- Hamann, B. (2009). *La familia Wagner*. Barcelona: Juventud.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A.; Maisonneuve, S.; Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. París: La Documentation Française.
- Hirschfeld, M. (1908/1993). *Les homosexuels de Berlin*. Lille: Cahiers G.K.C.
- Jiménez, B. (2006). El baile y el movimiento del cuerpo "degenerado" de finales del siglo XIX y principios del XX. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 63-70.
- Lombroso, C. (1864). *Genio e follia*. Milán: Giuseppe Chiusi.
- Martin-Chauffier, L. (1969). Prefacio a *Deportación* (pp. 5-16). Barcelona: Petronio.
- Morel, B. A. (1857). *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*. París: Baillière.
- Nietzsche, F. (1888/2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nordau, M. (1892/1902). Psicología del misticismo. En *Degeneración*, Libro II, Cap. V. Madrid: Fernando Fe Jübera.
- Nordau, M. (1893/1999). *Fin de Siglo*. Ján: Del Lunar.
- Pineda, A. (2007). Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi. *Revista Historia y Comunicación Social*, 12, 151-176.
- Prinzhorn, H. (1922/2001). Introducció a la producció d'imatges dels malalts mentals. Una contribució a la psicologia i la psicopatologia de la configuració. En M. Dávila (ed.), *La Col·lecció Prinzhorn. Traces sobre el bloc màgic* (pp. 127-177). Barcelona: Actar.
- Ribot, T. (1904/ 1905). *La lógica de los sentimientos*. Madrid: Daniel Jorro.
- Richard, L. (1978). *Le nazisme et la culture*. París: François Maspero.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (pp. 383-423). Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez-Criado, T. (2008, ed.). *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 1 y 2. Madrid: AIBR.
- Sánchez, I.; Ramos, N. (2006a). Sueños rotos de la ciencia: el legado de Hans Prinzhorn. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 89-96.
- Sánchez, I.; Ramos, N. (2006b). La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, 131-150.

- Sánchez, I.; Ramos, N. (2008). Apenas unas notas. La amusia de Freud y la sordera musical del círculo psicoanalítico de Viena. *Revista de Historia de la Psicología*, 29(3/4), 239-247.
- Sergi, G. (1893). Varietà umane. Principi e metodo di classificazione. *Rivista di Antropologia*, 1, 17-74.
- Sergi, G. (1906). *Las emociones*. Madrid: Daniel Jorro.
- Spengler, O. (1918/1966). *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Szendy, P. (2009). *Grandes éxitos. La filosofía en el "jukebox"*. Pontevedra: Ellago.
- Tarde, G. (1901/2006). *L'opinion et la foule*. París: Elibron.
- Vacher de Lapouge, G. (1896). *Les Sélections sociales*. París: A. Fontemoing.
- Vacher de Lapouge, G. (1909). *Race et milieu social*. París: Marcel Rivière.
- Wagner, R. (1850/1977). El Judaísmo en la música. En *Wagneriana*, 1.
- Wagner, R. (1868/2003). Aclaraciones sobre "El judaísmo en la música". *Archivo Wagner*.
- Wundt, W. (1900-1920). *Volkerpsychologie*, vol. I-XX. Leipzig: Kröner.
- Wundt, W. (1912/1926). *Elementos de Psicología de los pueblos. Bosquejo de una historia de la evolución psicológica de la Humanidad*. Madrid: Daniel Jorro.

Artículo recibido: 25-07-10

Artículo aceptado: 10-09-10

