

DESENTERRANDO A KARL RITTER.  
*REFLEXIONES SOBRE EL CINE NAZI A PROPÓSITO  
DE UNAS RECIENTES PUBLICACIONES DEL  
ESPECIALISTA WILLIAM GILLESPIE*

RAFAEL DE ESPAÑA RENEDO

Universitat de Barcelona (UB)

[rafaeldeespana@ateneu.ub.edu](mailto:rafaeldeespana@ateneu.ub.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6576-7589>

Recibido: 15 de marzo de 2023

Aceptado: 20 de marzo de 2023

Publicado: 31 de octubre de 2023

**Resumen**

Breve reseña de lo que lleva publicado hasta ahora William Gillespie en el curso de su investigación sobre el cineasta alemán Karl Ritter. Al comentar sus hallazgos hemos aprovechado para situar la figura de este realizador en el contexto de los medios de propaganda del III Reich.

**Palabras clave:** Cine, Nazismo, Guerra Civil española, Karl Ritter.

DESENTERRANT KARL RITTER. REFLEXIONS SOBRE EL CINEMA NAZI A PROPÒSIT  
D'UNES RECENTS PUBLICACIONS DE L'ESPECIALISTA WILLIAM GILLESPIE

**Resum**

Breu ressenya del que porta publicat fins ara William Gillespie en el curs de la seva recerca sobre el cineasta alemany Karl Ritter. El comentari de les seves troballes dona peu a situar la figura d'aquest realitzador en el context dels mitjans de propaganda del III Reich.

**Paraules clau:** Cinema, Nazisme, Guerra Civil espanyola, Karl Ritter.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.457-464>

Copyright © 2023 Rafael de España Renedo

Copyright de la edició © FilmHistoria Online, 2023. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

KARL RITTER UNEARTHED. REFLECTIONS ON NAZI CINEMA INSPIRED BY RECENT PUBLICATIONS BY SPECIALIST WILLIAM GILLESPIE.

**Abstract**

A short review of Gillespie's volumes published to date as part of his ongoing research on the German filmmaker Karl Ritter, with a contextual focus on the use of cinema as a propaganda vehicle in the Third Reich.

**Keywords:** Cinema, Nazism, Spanish Civil War, Karl Ritter.

\*

Cuando publiqué, hace ya unos cuantos años, mi ensayo sobre el cine alemán de la época nazi (ESPAÑA 2000, 2002), era consciente de la ausencia de bibliografía española sobre este tema. Por ello puse bastante interés en hacer comprensible al lector aquellos conceptos que me parecían clave para entender el ambiente en que se habían gestado las películas más representativas del periodo.

El primero era que en los doce años escasos que duró el que tenía que ser el "Reich de los Mil Años" la producción de películas mantuvo el buen ritmo que se había iniciado en la década anterior y, lo más importante, la gran mayoría eran productos de puro entretenimiento que se podían comercializar en el extranjero sin que nadie los interpretara como propaganda política. Incluso se podían realizar en Berlín coproducciones con Francia sin necesidad de cambiar nada del guion; simplemente poniendo actores del país vecino en lugar de los locales. No vamos a negar que a partir de 1939 subió decididamente el sesgo propagandístico, pero tampoco hacemos un gran descubrimiento diciendo que sus oponentes hicieron lo mismo; ¡hasta los estudios de Hollywood empezaron a producir films antinazis antes de que Estados Unidos entrara en guerra! ...aunque en este caso la auténtica razón no era ideológica sino comercial, por el perjuicio económico que el proteccionismo alemán causaba a las *majors* americanas.

El segundo punto a valorar es el protagonismo adquirido por Joseph Goebbels, flamante ministro de propaganda y educación popular. Desde el primer momento pasó a ser el principal responsable de la industria cinematográfica y para ello siguió al pie de la letra el modelo hollywoodiano: quién manda en el estudio es el *producer* (en este caso, él) y la mejor virtud del director no es, precisamente, hacerse el *auteur* a la manera europea tradicional sino resolver los proyectos tal y como el *Filmminister* lo tiene planeado.



Imagen 1. Dos de las obras de Gillespie dedicadas a la vida y obra de Karl Ritter (foto del autor)

Un detalle casi freudiano es la ocurrencia de cambiar el término que en Alemania definía clásicamente al director, *Regisseur*, por *Spielleiter*. Vale que el primero podía considerarse demasiado afrancesado para los sensibles oídos arios, pero el nuevo definía al director como alguien que organiza una operación concebida por otra persona que vendría a ser el "auténtico autor", un poco como lo que se daba casi por habitual en el teatro. Si a esto añadimos que Goebbels prohibió enseguida la crítica "tradicional", reduciéndola a simples reseñas que seguían unas pautas fijadas... por el propio ministro, entenderemos que nada de lo que salía de los estudios de Berlín y Munich se escapaba a su agudo seguimiento.

Por eso, prácticamente todos los estudios sobre el cine nazi giran sobre películas y no sobre cineastas. Es rarísimo encontrar monografías sobre los directores que destacaban... que los había, pues no forzosamente la unidad de criterio impuesta desde arriba implica que su trabajo fuera absolutamente impersonal ni, mucho menos, que se tratara de productos sin la menor solvencia técnica y artística. No hace falta decir, eso sí, que los cineastas más alabados por la prensa (y recompensados por el régimen) eran los que mejor se lucían cumpliendo los encargos del *Filmminister*, pero también es cierto que este, plenamente metido en su papel de magnate de la industria, toleraba amablemente a los que tenían buena mano para llenar las salas con films de mero entretenimiento.

La sequía de investigaciones sobre realizadores del periodo 1933-45 ha tenido su única zona fértil en un lugar no precisamente próximo a tierras germánicas como Sydney, Australia, donde William Gillespie —investigador sin currículum previo en temas cinematográficos, al menos que yo sepa— lleva varios años glosando la obra de

un cineasta que fue uno de los pesos pesados del cine nazi pero cuyo nombre, muy probablemente, no sonará a nadie que no haya estudiado un poco esa época: Karl Ritter (1888-1977). Las primeras preguntas que se puede plantear el neófito curioso serían: ¿era un gran cineasta el tal Ritter?... ¿era muy nazi? Desde la perspectiva de alguien que conoce la parte más importante de su filmografía, puedo dar una respuesta más o menos objetiva.

Lo primero que hay que asumir es que la mayoría de sus películas son pura propaganda (él las llamaba *Zeitfilme*, en el sentido de que reflejaban fielmente "el espíritu de su tiempo"), pero esto no tendría que ser un defecto en sí mismo: durante la misma época que Ritter, el cine soviético y el americano produjeron títulos de notable nivel artístico que, en mayor o menor medida, eran *agitprop* "pura y dura" a favor de sus intereses en la situación internacional.

El problema con el realizador alemán es que su estilo de propaganda es muy primario. Los guiones casi siempre se reducen a las andanzas de unos matasietes con uniforme (especialmente de aviador, ya que nuestro hombre era un consumado piloto) recordándoles quién manda a los *untermenschen* que tienen la mala ocurrencia de discutirles algo; no ayuda demasiado, por otra parte, una dirección de actores que es casi de representación infantil.

Hay que admitir que Ritter resolvía con gran prestancia la parte técnica (incluyendo los efectos especiales de los combates aéreos, comparables con los de Hollywood), pero la zafiedad narrativa y el dibujo tan simple de los personajes hace difícil tomar en serio sus películas. Y cuando se apartaba de los temas de acción bélica, su falta de sutileza quedaba muy en evidencia: *Capriccio* (1938), un intento de *musical* sofisticado para lucimiento de Lilian Harvey, recibió por su poca gracia una dura reprimenda de Goebbels. Y el *Filmminister* sí que sabía, tanto de propaganda como de cine, hasta el punto de tolerar durante unos cuantos años las comedias de Reinhold Schünzel —¡¡¡un judío!!!— porque veía que eran buenas.

¿Y si era nazi? Pues sí, de primera hora (1925), y no era raro verle en los rodajes con uniforme de las SA primero y de la Luftwaffe después. Pero seguimos en lo mismo. Su colega Hans Steinhoff también era nazi hasta el tuétano y esto no le impidió realizar unos espectáculos históricos de gran brillantez, tanto en el fondo como en la forma: su *Rembrandt* de 1942, por ejemplo, le da varias vueltas al de Alexander Korda de 1936. Veit Harlan accedió a responsabilizarse de la *pièce de résistance* de la propaganda antisemita, *Jud Süß* (1940), pero también consiguió un par de atmosféricos melodramas en *glorioso Agfacolor* con un estilo que evoca los que

Douglas Sirk —Detlef Sierck, uno de los últimos emigrados del cine nazi— haría algo después en Hollywood. Y hasta el tándem Gerhard Menzel-Gustav Ucicky, dos de los artilleros más letales de la guerra propagandística nazi, cuenta en su haber con una preciosa adaptación de Pushkin (*Dunia la novia eterna / Der Postmeister*, 1940).

De todas maneras, quiero dejar constancia de que el interés de Gillespie en Ritter no se concreta en sus méritos artísticos o ideas políticas. El autor ha sido siempre aficionado al cine nazi y lleva años recogiendo todo tipo de memorabilia, especialmente material publicitario. Y de la misma manera que un arqueólogo se encuentra con la tumba de un faraón, llegó un momento en que pudo contactar con los descendientes de Ritter y consultar todos los documentos personales del cineasta, que no eran precisamente insignificantes. Aparte de los guiones técnicos de muchas de sus películas, Ritter guardaba un detalladísimo diario que comprendía un larguísimo periodo de tiempo, ¡de 1911 a 1977!, en los cuales no solo apuntaba sus vivencias personales sino que también añadía fotografías, recortes de prensa, los *storyboards* de sus rodajes que él mismo preparaba (era muy buen dibujante: sus primeros trabajos en el cine fueron en publicidad) e infinidad de cosas más...; vamos, un auténtico tesoro que ningún historiador podría despreciar.

En sus libros, Gillespie ha ido transcribiendo y glosando los diarios de Ritter, intentando crear un relato coherente y, sobre todo, evitando juicios de valor tanto estéticos como políticos, dejando al lector que saque sus conclusiones de los comentarios en primera persona —casi siempre muy interesantes desde el punto de vista histórico— de su biografiado. El primer volumen (GILLESPIE 2012, 2014) estaba dedicado a la vida y obra del cineasta; una estructura algo desordenada y un (¿deliberado?) descuido en los detalles "filmográficos" le alejaban un poco de las monografías académicas al uso, pero toda la información aportada era de indiscutible interés para el estudioso. El siguiente (GILLESPIE 2016) fue más original, ya que era el análisis en profundidad de una curiosa película, *Besatzung Dora* ("La tripulación del Dora"), que se produjo en su integridad (rodaje+posproducción, quiero decir) entre finales de 1942 y primeros de 1943 pero nunca se estrenó debido a que su relato del avance triunfal de la aviación alemana en África y en el Este desentonaba dolorosamente con lo que ahora eran derrotas en ambos frentes: como muy agudamente comentaba Goebbels en su diario, "hubiera estado muy bien para el segundo año de guerra, pero tal como va el cuarto...".

La tercera aportación de Gillespie al redescubrimiento de Ritter (GILLESPIE

2019) es todavía más... *anticlimáctica* que la anterior, pero tiene un indudable interés para aquellos historiadores motivados por la imagen filmica de la Guerra Civil Española, ya que se ocupa del único proyecto de la industria alemana para explicar, de forma ficcionalizada, las supuestas hazañas de la llamada *Legion Condor* (...escrito sin tildes y pronunciado a la alemana). Gillespie hace una detalladísima crónica, no de las peripecias de la auténtica unidad de aviación, sino de la película a ella dedicada, desde la fase de proyecto en junio de 1939 hasta que... el rodaje se suspendiera por orden superior, pues su delirante anticomunismo quedaba fuera de lugar después del pacto Molotov-Ribentrop del 23 de agosto de ese mismo año.



**Imagen 2.** A la izquierda, el guion original de *Legion Condor* descubierto por Gillespie. A la derecha, una de las cartas de legionarios "redirigida" por Max Winkler a sus destinatarios. Estas (y otras) interesantísimas imágenes pueden verse en la página web de William Gillespie, <https://germanfilms.net/legion-condor-1939/>

Desgraciadamente, de las escenas rodadas solo han quedado algunas fotos fijas, pero el guion técnico (recuperado por Gillespie de forma casi milagrosa en 2018) y los diarios de Ritter y Goebbels arrojan curiosas informaciones sobre la visión alemana de la guerra en España y la forma cómo se planteó la operación. Por ejemplo, el secretismo absoluto con que se llevó a cabo: los pilotos no podían dar a sus familiares ninguna información de su paradero y, si querían escribirles, debían hacerlo a un apartado de correos a nombre de "Max Winkler". Pero no debe tomarse al tal Winkler como un personaje ficticio tipo Beatrice Fairfax o Elena Francis, porque este nombre corresponde nada menos que a la auténtica "eminencia gris" de la industria cinematográfica: era el que controlaba los gastos e ingresos, el que fusionó todas las empresas bajo el rombo de la UFA... y el que, en 1945 y una vez convenientemente "desnazificado", liquidó todo el conglomerado para que las *majors* americanas no

tuvieran la menor competencia en las también "desnazificadas" pantallas de la Alemania ocupada (vid. ESPAÑA 2000, pp. 22-25). Lo de poner su nombre al que se dedicaba (teóricamente, claro) a *redirigir* las cartas a las novias, esposas o madres denota un sentido del humor un tanto... retorcido, pero en realidad el "auténtico" Winkler era tan discreto que su nombre podía pasar perfectamente por un *alias*.

Las escenas que reconstruían incidentes reales denotan cierto conocimiento de causa (...la de los "nacionales", claro) y la descripción del ambiente ibérico del momento no resulta demasiado fantasista. Las escenas en "zona roja" se sitúan primordialmente en Catalunya —reconocido bastión de librepensadores, separatistas, obreros protestones y demás "enemigos de España" (...y del Reich)— y presentan localizaciones sorprendentemente verosímiles: una "Villa Floss" en la zona alta de Barcelona donde los malvados comunistas tienen su cuartel general, el castillo de Montjuïc donde fusilan a los *buenos españoles* y a los todavía más buenos alemanes, o el aeródromo de Vilajuïga... que, precisamente, fue bombardeado por los *legionarios* en febrero de 1939.

Lo mismo puede decirse de la forma de describir el descalabro de los golpistas en el Cuartel de la Montaña, aunque, como es lógico, su condición de traidores pasa a ser la de mártires y héroes. A cambio, la muerte de Calvo Sotelo no sigue la versión generalmente aceptada. En vez del secuestro a cargo de cuerpos de seguridad del Estado, Ritter optaba por una acción más expeditiva y, sobre todo, más fácil de contar cinematográficamente (lo digo como un punto a su favor): unos pistoleros entran en su despacho madrileño y lo cosen a balazos *in situ* en una escena que parece sacada de un film de gangsters americano.

Y no quiero descubrir más partes del libro porque mi propósito era animar a su lectura detallada. Quizá no sirva para cambiar nuestra opinión sobre Karl Ritter como cineasta pero, desde luego, la documentación que aporta (texto, pero también ilustraciones) es de gran utilidad para los estudiosos del cine alemán, del nazismo y, en general, de la historia del siglo XX. Quedamos a la espera de la nueva entrega de esta *Ritters Saga* que Gillespie no parece haber dado por terminada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPAÑA, Rafael de (2000; reed 2002). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel. 171 pp.

GILLESPIE, William (2014). *Karl Ritter. His Life and 'Zeitfilms' Under National Socialism*.

Potts Point, N.S.W., Australia: German Films Dot Net (edición corregida y

ampliada; primera edición 2012). 253 pp.

GILLESPIE, William (2016). *The Making of The Crew of the Dora*. Potts Point, N.S.W., Australia: German Films Dot Net. 320 pp.

GILLESPIE, William (2019). *Legion Condor. Karl Ritter's Lost 1939 Feature Film*. Potts Point, N.S.W., Australia: German Films Dot Net. 222 pp.