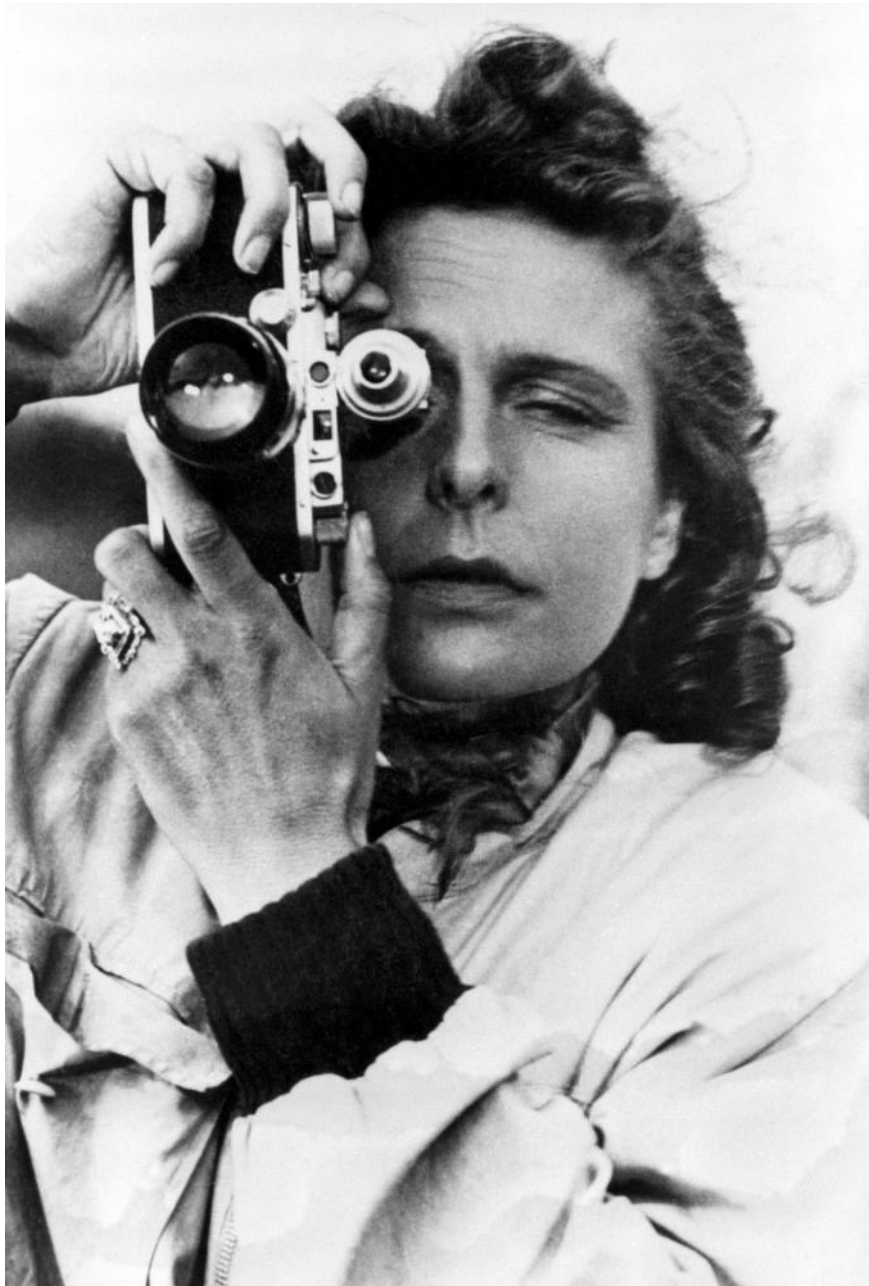


Grado de Historia del Arte
2015-2016

El cine nazi de Leni Riefenstahl

Trabajo realizado por Brenda Delgado Suárez
Dirigido por Gonzalo M. Pavés Borges



Índice

Introducción	p. 2
Objetivos	p. 2
Metodología	p. 2
Contexto histórico	p. 3-10
Ideología política nazi	p. 10-12
Joseph Goebbels, ministro de propaganda	p. 12-13
Amanece en Alemania, política cinematográfica del Tercer Reich	p. 13-17
Estética nazi y su repercusión en las artes	p.17-23
Leni Riefenstahl, un siglo de cinco vidas	p. 23-32
Cine, estética e ideología; Los casos de El Triunfo de la voluntad y Olympia	p. 32-47
Conclusión	p. 47-50
Bibliografía	p. 51-52

1. Introducción

En el presente trabajo se pretende hacer un recorrido por la filmografía de Leni Riefenstahl, en concreto, ahondando en los casos de sus dos filmes realizados para el régimen hitleriano; *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*, a través de los cuales la directora plasma los ideales políticos y estéticos del partido valiéndose de una iconografía estudiada, puesta en escena cuidada y montaje exquisito.

El citado recorrido parte del contexto histórico con el fin de situar al lector en el ambiente social, político y económico que se vivía en la Alemania de entonces para, a continuación, dar paso a los principales contenidos políticos definidos por el partido nazi así como el estudio de los presupuestos estéticos defendidos por el mismo. El importante papel que desarrollaría el Ministerio de Propaganda, encabezado por la figura de Joseph Goebbels y la política cinematográfica en torno a la cual se estructura el cine del momento, serán los apartados que darán paso a una serie de apuntes biográficos sobre la vida de la citada directora antes de pasar al estudio de los dos films que constituyen el eje vertebrador de este trabajo en cuestión.

2. Objetivos

Conocer hasta qué punto el ideario nazi está presente en el cine de Leni Riefenstahl de este periodo.

Desengranar los recursos filmicos utilizados para la transmisión de dicho ideario.

Reconocer la labor del Ministerio de Propaganda durante el Tercer Reich, ahondando en materia cinematográfica.

3. Metodología

Para la realización del presente trabajo se ha aplicado una metodología basada, principalmente, en la recopilación de material bibliográfico, audiovisual, ponencia de congresos, revistas especializadas y artículos procedentes de investigaciones, revisión de fuentes en general. Posteriormente, partiendo de su lectura y selección de textos se ha procedido a desarrollar los diferentes apartados en los que está confeccionado este Trabajo Fin de Grado. Tras todo ello, se exponen las conclusiones fruto del estudio de todo el material mencionado.

4. Contexto histórico

La República de Weimar abarcó quince años de contantes tensiones económicas, políticas y sociales de la mano de dos presidentes Ebert (1918-1925) y Hindenburg (1925-1934). Dicha república se creó sobre la Constitución de 1919 siendo una de las más progresistas de la época. El parlamento estaba formado por dos cámaras y un régimen federal de carácter presidencialista, de este modo, el presidente, que era elegido mediante sufragio universal, tenía la potestad de gobernar mediante decretos que podían ser creados en casos de emergencia. A lo largo de su historia la República de Weimar tuvo que hacer frente a una serie de dificultades que la arrastraron a la desaparición definitiva en 1933. Dichas dificultades fueron:

1. La frágil base política sobre la que se fundó lo que sumado al deterioro económico provocó que perdiera el poco apoyo que tenía.
2. La indemnizaciones que Alemania estaba obligada a pagar a los países vencedores de la Gran Guerra.
3. Incapacidad para ganarse a los ciudadanos, la defensa exclusiva de la burguesía dio lugar a la revolución comunista en Berlín, el Levantamiento Espartaquista, capitaneado por Rosa Luxemburgo y Karl Liebnetch.
4. El crack del 29

En los estudios que se realizaron sobre la experiencia nazi hasta 1945 se la consideraba secuela de acontecimientos del siglo XX, como la derrota alemana de la I Guerra Mundial, la humillación de Versalles y los problemas de paro y de la crisis de 1929, y por otra parte de la incapacidad de la República de Weimar para resolver sus tensiones sociales desde la revuelta de los espartaquistas y los asesinatos de Karl Liebnetch y Rosa Luxemburgo. [...] Pero a partir de 1945 los historiadores comenzaron a indagar en antecedentes más remotos y se descubrió en la filosofía y otros campos del saber germanos del siglo XIX una línea de nacionalismo exacerbado que prefiguraba la fisonomía del estado nacionalsocialista. [...] son los filósofos románticos, y especialmente Fichte en sus Discursos a la nación alemana (1808), los que pueden considerarse iniciadores de la corriente sentimental de exaltación de la entidad nacional germana.¹

¹ FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia Universal. Edad Contemporánea*. Vol. 4. Barcelona: Vicens Universidad, 1990. p. 543

Lo que puede vislumbrarse en cuanto al ascenso del nazismo es que los sucesos acaecidos en Alemania después de la I Guerra Mundial trazarían, indudablemente, el destino de su historia. En el mes de noviembre del año 1918 el Imperio alemán de Guillermo II cae y éste se ve obligado a abdicar y huir a Holanda. A lo que se le debe sumar, tal y como se citó anteriormente, la humillación que supuso aceptar el Tratado de Versalles de 1919 en el que los países vencedores impusieron cláusulas estrictas para el territorio de la vencida Alemania que tuvo que asumir la responsabilidad de la guerra, ceder algunos de sus territorios, además de pagar importantes indemnizaciones, entregar material militar, entre otras. Se nos presenta entonces un país con un panorama devastador a nivel moral, cultural, político, económico y social.

Éste es el caldo de cultivo existente cuando según Carsten en *La ascensión del fascismo*, Hitler, que se había afiliado al partido obrero alemán cuyo comité era elegido por los distintos miembros y utilizaba el voto mayoritario para la toma de decisiones, toma el control absoluto, convirtiéndose en su líder, dicho lo cual, los fundadores quedaron relegados a puestos insignificantes o terminaron abandonando el partido. Se añadió, en este momento, la palabra “nacionalsocialista” por lo que el nombre completo del partido sería “Partido Obrero Alemán Nacionalsocialista” o N.S.D.A.P. Se adoptó, además, como símbolo del partido la esvástica.

En la primavera de 1920 fue exhibida por primera vez dentro de un círculo blanco o negro, rodeado por un campo rojo: así, se conservaban los colores blanco, negro y rojo de la antigua bandera imperial, se transformaba ésta acercándola a la bandera roja de los obreros socialistas y, al mismo tiempo, se exaltaba el vínculo con la brigada Ehrhardt y otros grupos völkisch² que llevaban la esvástica. No hay duda de que la nueva bandera tuvo un poderoso efecto de propaganda.³

Siguiendo el argumento de Davidson en *Cómo surgió Adolfo Hitler. Nacimiento y ascenso del nazismo*, a partir de entonces los veinticinco principios del partido serían enumerados por Hitler y presentados en un mitin el 24 de febrero de 1920, entre los cuales cabe destacar el hecho de que

² *Völkisch* (de la palabra alemana *volk*, que significa «pueblo» o «gente») es una palabra de difícil traducción que tiene las connotaciones de «folklórico» y «populista». De acuerdo al historiador James Webb, el término está asociado o tiene connotaciones de «nación» «tribu» y «raza»

³ CARSTEN, Francis L. *La ascensión del fascismo*. Barcelona: Seix Barral, 1971. pp. 127-128

sólo los alemanes de raza pueden ser considerados ciudadanos por lo que quedaban exentos los judíos, combatir la corrupción del sistema parlamentario, debían derogarse los tratados de Versalles y Saint Germain, habría una reforma agraria, se aboliría el trabajo infantil, los servicios de salud serían gratuitos para madres e hijos, etc. Ante este panorama bastante improbable de cumplir a corto plazo pero en un marco de una Alemania desesperanzada logró atraer cada vez a más y más miembros.

El siguiente paso del partido podría situarse en el Putsch de Munich inspirado probablemente por las formas de lucha del fascismo italiano. Según un artículo publicado por ABC, en una pequeña reseña escondida en la página 20 de su edición del 9 de noviembre de 1923 nadie presagiaba aún que aquel golpe de Estado llevado a cabo por Hitler en Munich, conocido como el «Putsch de la Cervecería», supondría, a pesar del fracaso, el punto de partida del ascenso del líder nazi al poder 10 años después, sobre todo porque aquella rebelión fallida llevó al líder nazi a alterar sus planes, convenciéndose de que la violencia no era el camino para alcanzar el poder, sino que debía utilizar los procedimientos de la democracia para destruir después a la democracia misma.

El «Putsch de Munich» comenzó la tarde del 8 de noviembre, pocos meses después de que el corresponsal de ABC entrevistara en exclusiva a Hitler; aquel joven que «se convierte en un torrente de oratoria violenta, tempestuosa y atronadora [...], con unas enormes ventanas en la nariz que parecen oler ya la sangre». Nadie imaginaba aún el peligro que suponía aquel pequeño partido dirigido por ese personaje nacido en el Imperio Austrohúngaro.⁴

Hitler tenía 34 años cuando irrumpió en la Bürgerbräukeller, junto a un contingente de las SA. Esta organización paramilitar se había convertido en la encarnación de la voluntad nazi de alcanzar el poder por medio de la violencia. El líder del partido nazi, junto a Hermann Göring, Alfred Rosenberg y Rudolf Hess, llegaba a la famosa cervecería de Múnich cuando el gobernador de Baviera, Gustav von Kahr, pronunciaba un discurso delante de 3.000 personas. Se dice que cerca de 600 hombres bloquearon las salidas de la famosa cervecería fundada en 1885 y Hitler entró por la puerta delantera. Después disparó un tiro al techo y se subió de un salto sobre una silla, gritando: “¡La revolución nacional ha estallado!”.

⁴ VIANA, I. (2013) “El Putsch de Munich” en ABC. Madrid. <<http://www.abc.es/archivo/20131108/abc-putsch-munich-hitler-201311081409.html>> [Consulta:10 de junio del 2015]

Hitler, tal y como se menciona anteriormente, se había inspirado para aquella acción en la marcha sobre Roma que había llevado a Mussolini al poder en Italia un año antes. Quería utilizar Múnich como base de su lucha contra el gobierno de la República de Weimar, proclamar un Estado rebelde en Baviera e iniciar después una guerra con la intención de avanzar hasta Berlín. Los nazis declararon inmediatamente un gobierno provisional en Baviera. Los cuarteles de la Reichswehr y los de la policía eran ocupados e hicieron algunos rehenes entre los miembros del Gobierno bávaro. No obstante, Hitler que cometió el error de dejar en libertad a los tres hombres del Gobierno retenidos en Bürgerbräukeller. Les había dado su compromiso de apoyar el golpe de Estado, pero, tras ser liberados, dieron inmediatamente las órdenes a la policía de acabar con la revuelta. Ante esta situación, Hitler decidió marchar sobre Munich con el mariscal Ludendorff a la cabeza ya que el futuro führer estaba convencido de que no solo la policía no dispararía contra estos veteranos de la Primera Guerra Mundial, sino que, además, se uniría a ellos, aún así no salió como él esperaba y terminó encarcelado.

Los 2.500 hombres que marcharon con Hitler hacia el ayuntamiento de Munich, primero; el Ministerio de Defensa, después, y la Odeonplatz, por último, se encontraron finalmente con las fuerzas policiales bloqueándoles el paso. En aquel instante, ambos grupos armados quedaron frente a frente durante unos segundos, hasta que, de repente, sonó un disparo y comenzó un importante tiroteo. Nunca quedó claro quién realizó el primer disparo, pero rápidamente se supo que el mismo Hitler y Göring resultaron heridos.

Aunque el segundo consiguió huir, Hitler fue detenido. El golpe de Estado había fracasado. Parecía que todo había acabado, pero no era más que el principio de un camino en el que Hitler, desde el mismo juicio que le llevaría a la cárcel, se hizo un líder mundialmente famoso.⁵

A propósito de lo anterior, argumenta Carsten en el capítulo “*Mein Kampf*”⁶, que durante los meses del año 1924 que Hitler permaneció en la cárcel fue cuando escribió “*Mi lucha*”, un intento de autobiografía e historia del nacionalsocialismo incidiendo en su ideología y en atacar a sus principales enemigos. Destaca dentro del contenido el antisemitismo del que se había nutrido Hitler

⁵ *Ibidem.*

⁶ CARSTEN, Francis L. *Op. Cit.* p. 157 y ss.

a través del libro *Protocolo de los hijos de Sión*, en el que se cuenta la presunta conspiración mundial de los judíos y que fue llegada a Alemania desde Rusia. Para Hitler los judíos son la encarnación de la destrucción, del fin, una concepción un tanto apocalíptica que, además, está presente en las leyendas germanas y las óperas wagnerianas que tanto gustaban a Hitler. Asimismo, otro de los puntos claves en cuanto a política exterior serían poner fin al Tratado de Versalles o expandir Alemania hacia el Este.

Mientras que Hitler permaneció recluido en Landsberg, el movimiento nacionalsocialista fue disuelto por las autoridades, por lo que a principios de 1925, cuando Hitler fue puesto en libertad hubo que fundarlo de nuevo. No obstante, las elecciones de 1932 supusieron la derrota no solo para los nacionalsocialistas sino para el gobierno de Papen quien se tomó la libertad de pedir el favor al presidente de plenos poderes para cambiar la Constitución y gobernar sin parlamento, pero se encontró con la negación de Schleicher, ministro de defensa, que no quería comprometer al ejército a un gobierno tan impopular. Esta citada impopularidad llevó a que la tarde del 30 de enero de 1933:

[...] Cuando se anunció la formación del gobierno de Hitler, una oleada de entusiasmo y frenesí barrió Alemania. En todas las ciudades se organizaban desfiles con antorchas, a los que se unieron no solo los S.A. (primer grupo militarizado nazi) y nacionalsocialistas, sino también los Stahlhelm (cuyo líder era miembro del gobierno) y otras organizaciones nacionalsocialistas semejantes.

[...] Alemania, después de una sucesión de gobiernos débiles y cada vez más impopulares, tenía un gobierno fuerte con una amplia base popular.⁷

En las elecciones celebradas en noviembre, los nacionalsocialistas no lograron la mayoría (lograron un 42% de los votos) y, por lo tanto, continuarían dependiendo del viejo presidente Hindenburg. Aún así, el gobierno tomaría la decisión en su primera reunión de disolver el Parlamento y conseguir que ese 42% se convirtiese en mayoría, ya que al controlar los medios de poder y recursos del Estado sería bastante fácil.

La única oposición al gobierno de Hitler que tendría cabida sería la de la izquierda, ya que él había sido nombrado legalmente por el presidente, pero la izquierda alemana estaba dividida y debilitada tras años de fracaso y paro forzoso.

⁷ *Ibidem.* pp. 202 y ss.

Justo seis días antes de las elecciones, el 27 de febrero, el palacio del Reichstag fue incendiado. Hoy, se considera bastante probable que fuesen los nacionalsocialistas los que pergeñaran este hecho, se tiene la sospecha de que trataron de inculpar al comunista Marinus van der Lubber, pero lo cierto es que fuera quien fuese, los primeros resultaron los únicos beneficiados ya que esa misma noche fueron arrestados miles de comunistas, socialistas y radicales, todos fueron llevados a los barrancones de las S.A. donde fueron maltratados. Estos hechos expuestos van a suponer la coartada perfecta para promulgar al día siguiente un decreto:

[...] *“Para protección de la nación y el Estado” que abolía los derechos democráticos fundamentales de la libertad personal (libertad de prensa, de reunión, de asociación pública, de palabra) y permitiría registros domiciliarios, confiscaciones y censura del correo. La traición, el terrorismo y el sabotaje podían recibir pena de muerte así como los atentados a la vida del presidente o miembros del gobierno y altos funcionarios, y las revueltas armadas. Todo esto iba dirigido, evidentemente, contra los comunistas, pero podía ser aplicado, sin dificultad alguna, a otros enemigos del régimen.*⁸

Sin lugar a dudas, el incendio fue el pretexto perfecto para “solicitar el decreto de plenos poderes para Hitler y preparar las elecciones de marzo”⁹. Pero, además, en palabras de Fernández en su ya citada obra *Historia Universal* en el proceso de eliminación de enemigos del nazismo hay otras dos noches históricas, al margen de la anteriormente comentada, y son la *noche de los cuchillos largos* (30 de junio de 1934) donde se elimina a los grupos paramilitares que se oponían a las SS y el pogromo de la *noche de cristal* (9 a 10 de noviembre de 1938) cuando se destruyen 270 sinagogas, se arresta y deporta a 20.000 judíos y se produce la muerte de 2.000.

Así pues, el estado nazi, ya estaba configurado:

La ley de plenos poderes de 24 de marzo de 1933 confiere al gobierno la potestad de cambiar la Constitución, con lo que el presidente de la República se convierte en una figura decorativa. Las elecciones del año

⁸ *Ibidem.* pp. 207 y 208.

⁹ FERNÁNDEZ, Antonio. *Op. Cit.* p.542

1934 se convocan con candidatura única y el nuevo Parlamento transfiere a Hitler la custodia y la capacidad de interpretación o modificación de la Constitución. En agosto muere Hindenburg y Hitler, sin dejar la Cancillería, se proclama presidente del Reich, autonombamiento que es refrendado por un plebiscito con el 88% de los votos afirmativos¹⁰

En cuanto al ocaso y fin del nazismo se refiere, a pesar de la creciente impopularidad del Régimen, dice Thornton que “fue el poder militar de la Unión Soviética, Estados Unidos y la Comunidad británica el que destruyó el III Reich”¹¹. El citado autor, asimismo, asegura que a partir del año 1945, el destino de Alemania no estaba ya en sus manos.

El 12 de enero, los rusos desencadenaron su victoriosa ofensiva en Polonia y, en marzo, las fuerzas británicas y americanas cruzaron el Rhin.

[...] Durante algunos meses, Hitler vivió en la ciudad, pasando la mayor parte del tiempo en un refugio construido dentro de la cancillería del Reich. El 22 de abril, tomó su última decisión. Permanecería en Berlín y se suicidaría. Tras el gesto grandioso, se ocultaba la inutilidad de aquel hombre que había llevado a Alemania al desastre.

[...] El 29 de abril, dictó su última voluntad y testamento político. Gran parte de éste era antisemitismo virulento; el resto, trataba de la utópica cuestión de su sucesor. El almirante Doenitz, Comandante en Jefe de la Marina, lo que es sorprendente, fue nombrado Presidente del Reich y comandante supremo de las fuerzas armadas. Goebbels, sería canciller y Bormann Ministro del Partido. Himmler y Goering fueron expulsados del partido.

Al día siguiente, a las 3'30, con las tropas rusas a unas pocas calles de la Cancillería, Hitler se disparó un tiro en la suite de su búnker. Eva Braun, con la que se había casado sólo doce horas antes, se envenenó.¹²

¹⁰ *Ibidem.* p. 553

¹¹ THORNTON, M.J. *El nazismo 1918-1945*. Barcelona: Libros Tau, 1967. p. 165

¹² *Ibidem*, pp. 178 y 179.

Según afirma el propio Kershaw en su libro *El final. Alemania 1944-1945*, entre las razones por las que Alemania pudo y quiso seguir luchando hasta el final, están las estructuras de mando y las mentalidades que subyacían tras ellas, el resto de factores “el persistente apoyo a Hitler, el feroz aparato de terror, el creciente dominio del partido, el importante papel del cuadrivirato formado por Bormann, Goebbels, Himmler y Speer, la integración negativa formada por el miedo a la ocupación bolchevique y la permanencia de la disposición de los funcionarios civiles de alto rango y de los mandos militares a continuar cumpliendo con su deber cuando todo estaba claramente perdido”¹³. Así, la atracción carismática que Hitler ejercía en las masas ya había desaparecido hace tiempo, pero las estructuras y las mentalidades de su poder carismático sobrevivieron hasta su muerte en el búnker. “Las élites dominantes, divididas como estaban, no poseían ni voluntad colectiva ni los mecanismos de poder para impedir que Hitler llevara a Alemania a la destrucción final. Eso fue decisivo”.¹⁴

5. Ideología política nazi.

La ideología del partido va a ser definida por Hitler en dos escritos: *25 puntos del Partido Obrero Alemán* que data del año 1920 y en *Mi lucha*. De ambos escritos pueden advertirse una serie de aspectos comunes básicos en lo que al puesta en práctica de su política se refiere.

En cuanto a las doctrinas del partido nazi, localizadas en *Mi Lucha*, puede advertirse que se agrupan en torno a cuatro puntos básicos. En primer lugar, la superioridad de la raza aria, Adolf Hitler afirmaría que el pueblo alemán descende de una raza superior (los arios) teniendo, de este modo, la supremacía sobre las razas inferiores. Se puede confirmar en los puntos 3, 4 y 8 de los 25 puntos básicos nombrados:

3. Pedimos espacio y territorio para la alimentación de nuestro pueblo y para establecer nuestro exceso de población.

4. Nadie, salvo los miembros de la nación, podrá ser ciudadano del Estado. Nadie, salvo aquellos por cuyas venas circula sangre alemana, sea cual sea su credo religioso, podrá ser miembro de la nación. Por consiguiente, ningún judío será miembro de la nación.

¹³ KERSHAW, Ian. *El final. Alemania 1944-1945*. Barcelona: Península, 2007. pp. 506 y 507

¹⁴ *Ibidem*. p. 507

8. Es preciso impedir toda la inmigración no alemana. Pedimos que se obligue a todo no ario llegado a Alemania a partir del 2 de agosto de 1914 a abandonar inmediatamente el territorio nacional.

Esto anteriormente expuesto, entroncaría con otro eje fundamental; el antisemitismo. Así, Hitler declararía que los judíos formaban parte de una raza inferior, que corrompía y destruía la pureza alemana. Los casamientos entre judíos y alemanes deberían ser prohibidos, además, existía la urgencia de desterrarlos o aniquilarlos.

El fortalecimiento del estado alemán es otro de los aspectos que defendía la total sumisión del individuo a la autoridad soberana del Estado personificada en la figura del Führer, que llevaría a los alemanes al lugar que les correspondía en la historia. Tal y como puede leerse en los puntos 17, 20 y 21:

17. Pedimos una reforma agraria que sirva a nuestros intereses nacionales, la sanción de una ley que ordene la confiscación sin compensaciones de la tierra con propósitos comunales, la abolición del interés en el préstamo sobre las tierras y la prohibición de especular.

20. [...] Exigimos que el Estado eduque a su cargo a los niños dotados de talento superior y los hijos de padres pobres, sean cuales sean la clase y la ocupación de éstos.

21. El Estado procurará elevar el nivel de la salud de la nación protegiendo a las madres y los niños, prohibiendo el trabajo infantil, aumentando la eficacia corporal mediante la gimnasia obligatoria y los deportes [...].

Por último, el expansionismo, afirmaba que el pueblo alemán tenía derecho de conquistar su espacio vital para la supervivencia de su población, de forma militar o pacífica. De ahí su voluntad de expansión hacia el este.

6. Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda.



Joseph Goebbels con el uniforme del partido

Joseph Goebbels fue una de las grandes figuras dentro de la Alemania nazi, el hombre de confianza de Adolf Hitler y la persona capaz de cautivar a una nación entera con su facilidad para la oratoria. Fue el encargado de expandir el odio a lo extranjero, al comunismo y a los judíos, al mismo tiempo que ensalzaba los valores del NSDAP. Desarrolló un tipo de propaganda de desprestigio para lograr los objetivos del partido, realizando gran cantidad de manifestaciones violentas o quema de libros y de símbolos que promovieron un clima favorable a sus intereses.

Joseph Goebbels nace en Rheydt, Alemania en el año 1897 y muere en Berlín el año 1945. Fue hijo de una familia católica acomodada, recibió una buena educación y destacaría por su brillante inteligencia. Viviría desde su infancia con un defecto físico en las piernas que no le permitió incorporarse a filas en la Primera Guerra Mundial. En 1921 se graduó en Filología Germánica por la Universidad de Heidelberg y trató de vivir como escritor y periodista, ya que el trabajo de banquero lo aborrecía, pero tuvo escaso éxito.

Corría el año 1923 cuando Joseph Goebbels se afilia al partido nazi logrando una rápida ascensión dentro del mismo debido a su capacidad para la oratoria por lo que es nombrado, en 1926, Gauleiter de Berlín y demuestra ser un hábil propagandista en las campañas locales.

Una vez se logra poner fin a la democracia y convertir a Alemania en una dictadura unipartidista, los nazis orquestaron una campaña de propaganda masiva para ganar la lealtad y la cooperación de los alemanes. El Ministerio de Propaganda nazi, que sería dirigido por el doctor Joseph Goebbels, tomó el control de todas las formas de comunicación de Alemania: periódicos, revistas, libros, reuniones públicas y mítines, el arte, la música, las películas y la radio. Los puntos de vista que de algún modo amenazarán las creencias nazis o el régimen eran censurados o eliminados de todos los medios. Según cuenta Georg Reuth, quien hace una biografía de Goebbels, el 6 de marzo del año 1933 ya Goebbels y Hitler habían hablado sobre la estructura del Ministerio de Propaganda que sería regentado por el primero y tendría competencia en todos aquellos ámbitos en los que era posible una influencia intelectual y espiritual sobre la nación. Se gana así a pulso el sobrenombre que, en otra biografía anterior a la de Georg Reuth, que en esta ocasión escribe Curt Riess de Mefistófeles moderno, aludiendo a ese ser de la mitología nórdica que siendo un subordinado del diablo se encargaba de capturar las almas.

7. Amanece en Alemania, la política cinematográfica del Tercer Reich.

En *El cine de Goebbels* puede leerse como Rafael de España sitúa el comienzo del cine nazi en la película *Morgenrot*, cuya traducción es *Amanecer*. No es necesario tener una gran agudeza para reparar en que la elección del título, más allá de lo puramente artístico, tiene un sentido metafórico, el amanecer da paso a un nuevo día y, en este caso, a una nueva Alemania.

Aunque cronológicamente se trata de un producto del Systemzeit¹⁵, Morgenrot tiene unas características que son al mismo tiempo crepúsculo de una época y amanecer de otra: ambientada en la Primera Guerra Mundial, narra la misión arriesgada de un submarino alemán que recibe la orden de hundir un buque inglés que transporta tropas al frente ruso. La misión se cumple, pero a costa de graves daños en el sumergible que obliga a los diez supervivientes de la tripulación a abandonarlo: desgraciadamente sólo hay equipos de salvamento para ocho. [...] La situación se resuelve con el suicidio de dos tripulantes, el segundo de a bordo que se ha enterado de que la mujer de la que está enamorado a quien

¹⁵ Este término es el que usaban los nazis para referirse despectivamente a la época de la República de Weimar.

*realmente quiere es a Liers, y un marino huraño y solitario que redime con un acto heroico una existencia mediocre.*¹⁶

El 28 de marzo de 1933 comienza la política cinematográfica del Tercer Reich a ponerse en práctica con un discurso de Goebbels que se daría lugar en hotel Kaiserhof de Berlín sobre la necesidad de regenerar el cine nacional que dará lugar a que en los días siguientes la UFA, principal productora del país y de Europa, despida a todo el personal de raza hebrea, lo cual da lugar a un verdadero éxodo de personalidades tales como: Erich Pommer, Billy Wilder, Lothar Mendes, etc. Esta situación se encrucece a partir de junio cuando en los contratos de la industria se incluye una cláusula conocida como *Arierparagraph* que pide trabajar dentro de la industria cinematográfica a todo aquel que no puedo certificar una “limpieza de sangre”.

El siguiente paso importante de Goebbels se produciría en marzo del año siguiente con la creación de la Ley de Cine denominada (*Lichtspielgesetz*) que incluía aspectos tan importantes como la censura de guiones a nivel literario e ideológico. Además se revisaría toda la producción anterior a 1933, con el fin de eliminar cualquier sesgo de judaísmo o ideología contraria al nuevo régimen. La tercera fase tiene lugar poca antes de la II Guerra Mundial cuando Goebbels comienza a promover películas claramente antisemitas.

Otro aspecto significativo fue el hecho de clasificar las películas siguiendo criterios de calidad, lo cual, de algún modo, es una forma de censura dado que lo que realmente se estaba clasificando era la mayor o menor afinidad con los presupuestos del régimen. Esto va a provocar la producción de una ingente cantidad de películas insulsas basadas en agradar al régimen.

Según el trabajo realizado por Elena Seders, la nacionalización encubierta de la industria cinematográfica alemana comenzó en 1937, con la compra por parte del gobierno de la Sociedad Anónima Universum Film, conocida popularmente por UFA.

Asimismo, Goebbels, trató de comprar el mayor número posible de salas de proyección en Alemania y en el extranjero, o someterlas a su control.

Durante la guerra se pusieron en servicio 800 estaciones móviles de proyección cinematográfica, que recorrían todas las localidades donde no había cines. Los denominados noticiarios son una muestra de lo más interesante para conocer el esfuerzo propagandístico bélico alemán hasta el punto de que su exhibición semanal se hizo obligatoria, y su control y vigilancia

¹⁶ ESPAÑA, Rafael de. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel, 2000. pp. 9-10

constituyeron una tarea principal del departamento de cinematografía. La redacción de los mismos era cuidada al máximo en función de elevar la moral y el espíritu de los combatientes.

La última ley importante en cuanto al control del Estado sobre la industria cinematográfica fue la prohibición, a partir de 1937, de las críticas de prensa, si una película se estrenaba era porque el Estado veía algún tipo de interés en ella, por lo que las notas de prensa deberían estar destinadas a una mera reseña sin emitir juicios de valor.

Tanto Hitler, que era un cinéfilo empedernido, el cual se hacía proyectar una película cada noche, como Goebbels, defenderían un tipo de cine que combinaran la propaganda con un alto nivel artístico, lo cual se consagra como podrá leerse posteriormente en el cine de Leni Riefenstahl. Buen ejemplo de ello lo exponía el segundo al referirse a la calidad de la película *El acorazado Potemkin*, declaró que: “hasta el más indiferente se vuelve bolchevique después de verlo”.

El 25 de abril del año 1935 se celebraría en Berlín un congreso internacional de cine, cuyo discurso de clausura vino dado de la mano de Goebbels que desglosó a lo largo de siete puntos sus ideas sobre lo que debería ser el cine y que son extremadamente útiles ya que permiten vislumbrar el tipo de películas que quería ver, y que se verán reflejados en las películas de la cineasta que aquí nos ocupa, son los siguientes:

- Primero. *El cine, como todas las artes, tiene sus propias leyes [...] La influencia del teatro sobre el cine debe evitarse a toda costa.*
- Segundo. *El cine no debe caer en la vulgaridad de un simple entretenimiento de masas, pero esto no quiere decir que se deba prescindir del público; al contrario, el cine puede ser un útil instrumento de educación de sus gustos.*
- Tercero. *El cine ha de ser un arte popular en la mejor expresión de la palabra, y por ello representar las auténticas vivencias del pueblo.*
- Cuarto. *Como todas las artes, el cine no puede sostenerse por sí mismo, y su rendimiento está en el placer espiritual que provoca. Por ello el estado tiene la obligación de subvencionarlo, igual que debe construir edificios públicos, teatros o museos, para resaltar el espíritu artístico del momento.*
- Quinto. *El cine es un arte de su tiempo. Aunque las películas transcurran en otros países u otras épocas, los argumentos deben adaptarse a la mentalidad de la sociedad en que se producen.*

- Sexto. *El cine ha de ser la expresión de la cultura de un pueblo y de este modo servirá de nexo de unión entre los distintos países y les ayudará a comprenderse mutuamente.*
- Séptimo. *Las películas deben desarrollar sus intrigas de a forma más sencilla y natural posible: nada de truculencias, payasadas o rebuscamientos narrativos.*¹⁷

A partir de este momento se dan lugar nuevos géneros cinematográficos que pueden clasificarse en películas ironizas donde se da una glorificación héroes nazis, films contra los enemigos y films militaristas. Es el caso de Leni Riefenstahl. Películas de entretenimiento como musicales y comedias. Las películas de entretenimiento van a constituir el 60% de la producción, introducían la ideología nazi de forma subliminal. Por otra parte, las películas sobre glorificación de héroes, se produce sobre todo al principio, nada más llegar al poder. Lo que ellos llamarían mártires de la lucha por el deseo de alcanzar el poder, luchas con los comunistas y judíos. También se darán películas contra los enemigos ideológicos como *El judío Süß* (Veit Harlan, 1940) o *El eterno judío* (Fritz Hippler, 1941), que envía constantemente mensajes antisemitas. Y, por último, películas militaristas, se producen sobre todo durante la II Guerra Mundial, quería apoyar el esfuerzo bélico. Promovían el alistamiento entre los jóvenes. *Kolberg* (Veit Harlan, 1945) fue un proyecto personal de Goebbels, muy costosa y tardó en rodarse, intentó hacer la versión alemana de *Lo que el viento se llevó*.

El cine del Tercer Reich sufriría en la temporada 1936-1937 una profunda crisis desencadenada por los factores como la emigración de los productores y directores de más talento, sea por motivos raciales o ideológicos. Por otra parte, es importante, la caída de exportaciones.[...] La principal causa de este bajón hay que buscarla en el boicot que países con grupos de presión izquierdistas y judíos (Francia, Estados Unidos, España) o, simplemente, temerosos del expansionismo alemán (en especial, Checoslovaquia, Polonia y Hungría) ejercieron sobre los productos provenientes del Tercer Reich. El incremento de los costes de producción, no solo debido a las nuevas demandas tecnológicas y de mercado sino también a que las estrellas y directores que permanecían en el país, al comprobar la disminución de competencia, habían disparado sus demandas salariales.

Por todo ello y para combatir esta crisis y poner al cine del Reich en el sitio que se merecía, el ministro de propaganda tomó una serie de medidas que pueden resumirse en: proteccionismo “En

¹⁷ *Ibidem*. pp.17-18

estricta consonancia con el cuarto punto del ideario goebbelsiano antes citado, el Estado se sintió obligado desde un primer momento a proteger económicamente al cine. Las vías de protección fueron básicamente dos: la subvención y la eliminación de competencia”¹⁸, concentración productiva “La idea de Goebbels era poner todas las productoras a disposición del Estado pero sin comprarlas directamente o asimilarlas a la fuerza, en un alarde de diplomacia que no cuadraba con sus actuaciones en otros ámbitos” ¹⁹ y recuperación de las exportaciones “En sentido estricto, Goebbels consiguió realmente aumentar las exportaciones, pero si nos detenemos a analizar los métodos empleados para ello, no podemos considerarlo un auténtico éxito. [...] A los nuevos territorios hay que sumar aquellos países aliados o simpatizantes, que compraban las películas sin rechistar aunque raramente tuvieran un gran impacto en taquilla” ²⁰.

8. Estética nazi y su repercusión en las artes

Siguiendo la teoría expuesta por Ruiz de Samaniego en su capítulo dentro de *Estéticas del Arte Contemporáneo*, un presupuesto fundamental de la mentalidad nazi fue modelar estéticamente el mundo, haciéndolo más bello a través de la pureza y el sacrificio. Además existen una dualidad indisoluble entre estética y política, tal es así que se considera a la segunda como una gran obra de arte capaz de construir no sólo realidades sino también conciencias. Tal es así, que Hitler decide rodearse de personas que habían tenido su incursión en el campo artístico, tal como, Goebbels, que había escrito poesía y novela, cuya figura se abordará más adelante, Rosenberg, quien había sucumbido a los encantos de la pintura y poesía, incluso el propio Hitler “pintor frustrado que soñaba con ser arquitecto” en palabras de Ruiz de Samaniego. Hitler, además, creía firmemente en la figura de Wagner ya que fundía en una misma persona la doble naturaleza de artista y político. “No es extraño que Hitler, pese a su escaso gusto musical, admire incondicionalmente a Wagner. No le importa su música sino sus dotes de ilusionista”²¹

Berthold Hinz en *Arte e ideología del nazismo* argumenta que la obra de arte defendida por el nazismo anhela retomar la pintura de géneros, un hecho que enfatiza la inadecuación de su

¹⁸ *Ibidem.* p. 19

¹⁹ *Ibidem.* p. 19

²⁰ *Ibidem.* p. 19

²¹ ARGULLOL, R. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino, 1991. pp. 108.

imaginario a su propio tiempo. Resulta, cuanto menos, paradójico que los nazis, adoradores de la técnica y el trabajo, hayan borrado toda huella de progreso tecnológico que viene dado de la mano del capitalismo. Así pues el personaje favorito de la pintura nazi no es el trabajador industrial, más bien al contrario, el campesino o artesano.

Según expuso Valeriano Bozal en la conferencia ofrecida en la fundación Juan March, dentro del ciclo “*Arte degenerado: El programa de represión de la cultura durante el tercer Reich*”, la exposición *Entartete Kunst* que tuvo lugar en Alemania durante el año 1937 con carácter itinerante consiguió atraer a una gran cantidad de público, se calcula que en torno a dos millones de personas, debido a que tendrían la oportunidad de ver de primera mano lo que se había tachado de barbarie judía. El arte degenerado introduce, sin lugar a dudas, una nota; “inferioridad”, así pues, degenerado serviría en este momento para hablar de lo superior y lo inferior.



Hitler y Goebbels visitando la exposición “Arte Degenerado”. 1937.

La citada exposición fue organizada por el Ministerio de Propaganda del Reich y cuenta con un folleto que nos permite conocer sus intenciones y contenido, ofrece un recorrido por varios sectores divididos en grupos y una pequeña relación de obras de cada uno de ellos, por lo que en sí no es un catálogo propiamente dicho. El responsable de la misma, Fritz Kaiser escribe sobre el grupo 9:

Esta sección de denomina tan sólo como “locura absoluta”. Ocupa la sala más grande de la exposición y propone un recorrido a través de los fracasos producidos por todos los “ismos”, pensados y promovidos a lo largo de los años por Flechheim, Wolheim y su séquito. En el caso de la mayoría de las pinturas y dibujos en esta cámara de horrores en particular;

no se sabe qué pasaba por los enfermizos cerebros de aquellos que empuñaron la brocha y el lápiz. Uno de estos hombres acabó “pintando” con el contenido de restos de basura únicamente. Otro, quedó sumamente contento con sólo tres líneas negras y un pedazo de madera sobre un amplio terreno blanco y un tercer individuo tuvo la brillante idea de pintar cierto “número de círculos” sobre dos metros cuadrados de lienzo. El cuarto usó por lo menos seis libras de pintura para hacer una serie se tres autorretratos, pues, según él, no lograba saber si su cabeza era verde, o amarillo azufre, circular o angular; ni si sus ojos eran rojos, o azul cielo, o lo que fuera. En este “grupo de lunáticos”, los espectadores de la exposición usualmente cabecean y sonríen. No sin causa, por supuesto.²²



Reproducción de la página 23 del mencionado catálogo

En el citado folleto se encuentran, de este modo, tres tipos de texto:

1. Reflexiones didácticas escritas por los organizadores, normalmente abren el grupo.
2. Fragmentos de discursos del Fürher donde hace referencias al arte.
3. En menor medida textos breves de artistas o literatos “degenerados” que han sido manipulados que corroborarían las palabras de los anteriores.

La lucha contra el arte moderno se vería muy pronto justificada por las medidas de higiene. De este modo, tal como expone Ruiz de Samaniego, estos artistas de la vanguardia deberían estar en manicomios dado que presentaban personajes cuyos rasgos estaban marcados por lo enfermizo.

²² VON HALASZ, J. Hitler's degenerate art. The exhibition catalogue. London: World Propaganda Classics, 2008. p. 22.

*Se escoge de la historia de la medicina casos de personas deformadas por enfermedades y se las compara con obras de artistas modernos. Con ello se cree poder demostrar una relación entre la degeneración de las personas y la decadencia del arte.*²³

En lo que se refiere a la escultura nazi, la base está situada, como en otros campos, en el mundo griego, escribe Santiago Guervós:

*En todo caso, el mundo griego nos ofrece la siguiente lección: el arte de la estatuaria se desarrolla a la par que las instituciones públicas gracias a las cuales se forma el cuerpo perfecto, y éstas se originan en Esparta. A la sazón, la cabeza no exhibía todavía una caracterización mayor que el tronco y los miembros, el rostro no se mostraba desencajado, refinado, elaborado, sus líneas y superficies, su expresión no era meditativa, sino inmóvil, casi apagada. La actitud general y el movimiento global, es decir, la naturaleza: éste es el sentido de las figuras o las estatuas elaboradas con simples miembros, que apenas contienen aún el movimiento espiritual, cuyos miembros son los del gimnasta, guerrero y luchador.*²⁴

Por otra parte, las manifestaciones en masa del nacionalsocialismo fueron concebidas como una obra de arte espectacular, de gigantescas proporciones y en las que la figura del Hitler es la protagonista. Dice Ruiz de Samaniego: “Este mito, la imagen de las masas, el pueblo como un único sistema de circulación sanguínea, se convirtió en un elemento esencial de purificación de la raza, de Alemania, de las conciencias, de occidente”.²⁵

Arguye Samaniego, además, que si el arte ha de manifestar la voluntad de poder de un pueblo sobre la tierra, ello tendrá su máxima en el mundo dórico, un hecho que también se advierte en Nietzsche al justificar que la existencia, en cuanto a fenómeno estético, tiene su razón de ser en Grecia.

²³ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Op Cit.* p. 25

²⁴ SANTIAGO GUERVÓS, L. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche.* Madrid: Trotta, 2003. pp. 126-127.

²⁵ *Ibidem.* p. 21

Por eso, para Nietzsche, el Olimpo de los dioses es el Olimpo de la apariencia, porque, por una parte, es un producto de la ponderación más alta de la existencia y su consumación más pura; por otra parte, porque pone de manifiesto una transfiguración incondicional de la existencia, un reino libre de lo bello, un mundo de la belleza pura que brilla por encima de las cosas. En definitiva, y en última instancia, ese Olimpo de la apariencia no es más que la suprema realización estética de la vida creadora.²⁶

Se trata pues de hacer un parangón con la ideología nazi, de ahí los desfiles de antorchas, las coronas, la arquitectura y, sobre todo, el anhelo higiénico de pureza, concebidos como deidades, *sine macula*.

En el mundo dórico todo es límpido: Sí, límpido, esta es la palabra, lo que salía de la mano de los griegos devenía existencia espacial, bajo una luz intensa, arte plástica, objeto puro; sus siglos enriquecieron al Peloponeso, colmaron colinas e islas, emplazaron su mundo sobre praderas, las elevaron geográficamente sobre el nivel del mar; y sin duda, con un mundo que había ganado expresión, con vida marcada por la voluntad y las experiencias de la raza.²⁷

La ideología nazi, de forma paralela a la de los dorios está centrada en el Estado y la victoria, ama la montaña y la educación estará encaminada hacia las batallas y la sumisión.

Se procedía como en los acaballaderos, se suprimía a los frutos malformados. El cuerpo para la guerra, el cuerpo para la fiesta, el cuerpo para el vicio y a la postre también el cuerpo para el arte, tal fue la simiente dórica y la historia griega.²⁸

²⁶ SANTIAGO GUERVÓS, L. *Op. Cit.* pp. 194-195

²⁷ BENN, G. *El yo moderno*. Valencia: Pre-textos, 1999. p. 113

²⁸ BENN, G. *Op. Cit.* p. 124

En vista de ello, se comprende que la lucha contra el arte moderno adquiriera tintes “higiénicos”, la idea de que la diversidad cultural lleva al antagonismo hizo que el régimen defendiera ciertos valores y censurara otros con el fin último de crear una identidad colectiva.

Estando situados, nuevamente, en el mencionado texto de Hernández Sánchez, durante el nazismo se concebía la construcción para la eternidad, el presente solo era útil para construir el futuro y de esto se deriva un tipología arquitectónica que perdure más allá del tiempo presente y que simbolizara la fuerza de la gente del mismo:

Un presente póstumo que alcanzará su expresión máxima en el gusto arquitectónico por el mausoleo, el edificio arquetípico de la mentalidad nacional-socialista, continuamente impregnada de mortalidad. Para la ideología nazi, como ocurrió en la época de sus admirados faraones egipcios, la vida sólo es concebida como un avatar previo a la verdadera vida que advendrá tras el sacrificio supremo, tanático.²⁹

De hecho, a propósito de lo anterior, el lema de las Juventudes Hitlerianas siempre fue: “Hemos nacido para morir por Alemania”.

Por otra parte, la ausencia de ornamentación en los edificios es indicadora de ese afán por crear una arquitectura atemporal y eterna, ya que el ornamento es siempre señal de una época concreta.

Ahora bien, si atendemos a cuál es el estilo arquitectónico nazi son varios los autores que aseguran que no existía y que se formó en la mente de Hitler:

Era una compota que podía bascular entre el reviva romano neoclásico, las fortalezas militares y las folclóricas casitas rurales germanas. Pese a que la Bauhaus fue denominada, el Führer no le hizo ascos tampoco a las líneas puras de Mies van der Rohe. Eso sí, no podía ni ver los tejados planos, las ventanas horizontales y el acero expuesto que tan famoso hicieron al autor del pabellón de Barcelona. Lo único que parecía tener claro el Führer era que quería colonialismo en piedra. Mastodónticas construcciones que amilanaran al enemigo y despertaran catárticas

²⁹ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Op Cit.* p. 18

*reacciones entre sus fieles súbditos. Y piedra, mucha piedra, nada de cristal o metales. El Tercer Reich debía durar mil años y dejar tras de sí las ruinas más bellas de todos los tiempos. Ésta era la “teoría del valor de la ruina”, una de las formulaciones estéticas más disparatadas de la historia. Su autor: Albert Speer, el arquitecto favorito de Hitler y uno de sus pocos amigos íntimos.*³⁰

9. Leni Riefenstahl, un siglo de cinco vidas.



Leni Riefenstahl

No es fácil desprenderme del presente y hundirme en el pasado para comprender el largo y accidentado peregrinar de mi vida. Parece como si hubiese vivido muchas vidas que me llevaron por alturas y profundidades y nunca me dejaron descansar, como las olas de un océano. Siempre anduve a la búsqueda de lo insólito, de lo maravilloso y de los misterios de la vida.

*En mi juventud fui una persona feliz. Me crié, como una hija de la naturaleza, entre árboles y arbustos, con plantas e insectos, protegida y resguardada, en una época que no conocía ni radio ni televisión.*³¹

³⁰ BLADÉ, R (2008). “Edificar el nazismo” en *Historia y Vida*. Nº. 479, 2008, págs. 98-103

³¹ RIEFENSTAHL, L. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991. p.13

De esta particular forma comienza Leni Riefenstahl su biografía y tiene razón cuando dice tener la sensación de haber vivido muchas vidas dado que en el libro *Cinco vidas* que sobre Leni Riefenstahl edita Angelika Taschen se advierte la división en cinco etapas en las que fue bailarina, actriz, directora fotógrafa y submarinista. A través de sus memorias pretende hacer llegar la imagen de una mujer apolítica que coquetea con el nacionalsocialismo debido a que se deja seducir por el aura que circunda al personaje de Hitler.

Helen Amalia Bertha Riefenstahl nace el 22 de agosto del año 1902 en Berlín. Desciende de una familia de artesanos, su padre a quien ella describe como un hombre colérico y autoritario fundaría una empresa de sistemas de calefacción y ventilación. Este solía a cazar los fines de semana, momento en el cual su madre aprovecha para salir en secreto al baile o al teatro con su hija.

Una experiencia inolvidable para mí fue la primera obra de teatro que vi por Navidad cuando contaba con cuatro o cinco años: Blancanieves. Me causó una excitación extraordinaria, y recuerdo muy bien el regreso a casa en el eléctrico; los otros pasajeros se tapaban las orejas y pidieron a mi madre que hiciera callar de una vez a aquella criatura que parloteaba histéricamente.³²

Una de sus primeras pasiones, aunque sin duda no la de su padre, fue el baile.

Sin pedirle permiso a mi padre, me inscribí en una asociación de gimnasia, y pronto fue mi gran pasión. Las paralelas y las anillas eran mis instrumentos predilectos. Pero también aquí tuve mala suerte. Mientras estaba haciendo un farol con las anillas, alguien soltó distraídamente la cuerda sujeta a la pared y me precipité de cabeza. Casi me corto la lengua con los dientes y sufrí una conmoción cerebral. Por si fuera poco, sufrí, conforme a las reglas de educación de entonces, el castigo de mi padre. No me permitió seguir con la gimnasia.³³

³² *Ibidem.* p. 14

³³ *Ibidem.* p. 16

Haciendo caso omiso a su padre continuó en clases de danza dos veces por semana con el consentimiento de su madre que una vez más actuaba como cómplice a sabiendas de que no se dedicaría profesionalmente a ello y que su pasión por la danza obedecía a su bienestar, pero esta dicha hubo de durar poco tiempo, ella misma lo cuenta.



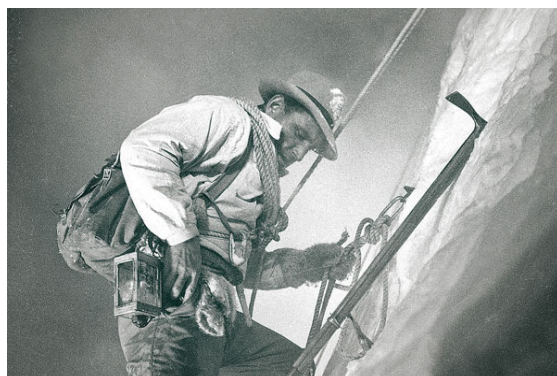
Leni Riefenstahl en una de sus actuaciones como bailarina

Yo temblaba de impaciencia ante mi primera aparición. Pero, cuando por fin llegó para mí la señal, empecé a moverme feliz, con alados movimientos sobre el escenario, y me pareció como si lo hubiese hecho siempre. Los aplausos fueron tan fuertes que tuve que repetir mi danza. [...] Un conocido de mi familia me había visto en la función y, sin sospechar nada, felicitó a mi padre por tener una hija tan bien dotada para la danza.³⁴

El enfado de su padre fue tal que decide divorciarse debido a que su mujer había sido cómplice de Leni llegando, incluso, a elaborarles los vestidos. Estuvo varias semanas sin hablar a su hija y esta, que no podía ver más a su madre sufrir, decide hablar con su padre y pedirle que no lleva a término la decisión de divorciarse, a cambio ella renunciaría a sus sueños de ser actriz y bailarina, pero su padre que ya no confiaba en ella decidió ingresarla en un pensionado, del que se libró gracias a una enfermedad que contrajo que le producía cólicos biliares.

Corría el año 1924 cuando Leni de camino al médico decide dejar la visita para otra ocasión y entrar a la Sala Mozart donde se proyectaba la película *El monte del destino* de Arnold Fanck.

³⁴ *Ibidem.* p. 26



Luis Trenker. *La montaña del destino*, 1924.

Cuanto más duraba la película, más fuertemente me cautivaba. Me emocionó tanto que, antes de que terminase, ya había yo decidido conocer aquellas montañas.

Confusa y henchida de un nuevo anhelo, salí del cine. Por la noche estuve mucho rato sin conciliar el sueño. Reflexionaba si realmente era sólo la naturaleza lo que me fascinaba o el arte con que había sido hecha la película.³⁵

Algunas semanas más tarde decidió acudir a dichas montañas con las esperanzas de encontrar allí a los que habían hecho la película y así fue, en el vestíbulo del hotel donde se hospedaría se anunciaba la proyección de la película, a la cual acudiría el protagonista principal, Luis Trenker. Leni aprovechó para pedirle el modo de ponerse en contacto con él, sería por correo, así que le envió una serie de fotos suyas y recortes de periódico pidiéndole por favor que se las hiciese llegar al Dr. Fanck, algo que nunca cumplió. No obstante, el destino estaba de su parte y un día de otoño se lo encontró en una pastelería, era su oportunidad para convencerle de que la tomara como protagonista de su próxima película. La estrategia surtió efecto pues al cabo de tres días el Dr. Fanck le hizo una visita y le entregó un manuscrito que rezaba: “*El monte sagrado*, escrito para la bailarina Leni Riefenstahl”. De este modo fue como entró en el mundo de la interpretación.

En 1930 se produciría otra vuelta de tuerca.

³⁵ *Ibidem*. Pág. 49

Yo estaba fascinada por los efectos que pueden alcanzarse mediante el corte de imágenes. El estudio del montaje se convirtió para mí en un taller mágico. Fui orientándome cada vez más hacia la creación de películas. Al principio me resistía, pues yo era actriz. Pero no podía cambiar el hecho de que entre tanto todo lo veía con ojos cinematográficos. Todo espacio, todo rostro lo transformaba en imágenes y movimiento. Me dominaba un deseo creciente de crear algo yo misma.³⁶

De este modo sale adelante su primer proyecto como directora *Das blaue Licht*, 1932 (*La luz azul*), que trata de una joven llamada Junta que vive sola en un monte en cuya cumbre brilla una luz azul por las noches, razón por la cual los habitantes del pueblo la tachan de bruja. Sólo uno de ellos no hace caso de los supersticiosos y decide acercarse a la joven, es así como se percatan que los dos se sienten mutuamente atraídos pero la historia de amor se trunca cuando él la sigue sin su consentimiento hasta su refugio y descubre el secreto de la luz azul.

Cuenta Riefenstahl en sus memorias que fue recorriendo toda Alemania para el estreno de su película cuando oyó por primera vez el nombre de Adolf Hitler, comenta que no esperaba nada de él ya que no podía formarse un juicio al resultarle desconocidos conceptos tan básicos como “derecha” o “izquierda”, aún así comienza a interesarse por él ya que muchos se referían al mismo como el salvador de Alemania. Decide, entonces, acudir al discurso que pronunciaría en el Palacio de los Deportes de Berlín, corría el año 1932.

Yo rechazaba enteramente sus ideas racistas, por eso jamás habría podido ingresar en el NSDAP y, en cambio, admitía sus planes socialistas. Para mí lo decisivo era la idea de que Hitler pudiera remediar el tremendo desempleo de seis millones de individuos.³⁷

Hitler decide, tras conocer el trabajo de Riefenstahl, invitarla a almorzar para proponerle el rodaje de uno de los congresos del partido, ella rechaza el proyecto en primera instancia negando que no tiene experiencia como documentalista y que nunca a asistido a ningún congreso, pero Hitler no acepta un no como respuesta y le ofrece la colaboración de su ministro de propaganda, el Dr.

³⁶ *Ibidem.* p. 93

³⁷ *Ibidem.* p. 105

Goebbels, para el citado proyecto, una idea que Leni Riefenstahl augura terminaría en desastre puesto que el citado Doctor y ella habían tenido algunas desavenencias en encuentros anteriores.



Leni Riefenstahl y ayudantes en el rodaje de Olympia

Finalmente lo conseguí. El film tenía una duración de algo más de una hora. A petición del partido se le puso el título de El triunfo de la fe, que fue el nombre oficial del V Congreso en la historia del NSDAP.

[...] Cuando vi la película en el cine, estuve muy lejos de sentirme satisfecha. Lo que se desarrollaba en la pantalla me parecía una incompleta obra hecha de retazos, no una película, pero a los espectadores parecía gustarles, porque quizá, a pesar de todo, era más interesante que los noticiarios semanales corrientes.³⁸

Hitler vuelve a pedir Leni Riefenstahl que ruede en esta ocasión el Congreso de Nuremberg, ella que se toma la propuesta como un castigo que se ve incapaz de cumplir le pide como recompensa que después de ese proyecto no le pidiese ninguno más alegando que quería seguir dedicándose a ser actriz y Hitler le dio su palabra.

Para lograr diferenciar su película de los noticiarios semanales, descarta la ridícula posibilidad de introducirle un argumento y opta por hacer filmaciones de la forma más polifacética posible, captando imágenes de modo dinámico y no estático e hizo instalar para ellos vías de

³⁸*Ibidem.* p. 145

rodaduras y carriles, incluso en el asta de una bandera de treinta y ocho metros de altura hizo instalar un ascensor que fue posible gracias a la ayuda del arquitecto Albert Speer. Además para que los discursos del orador resultasen menos monótonos hizo instalar carriles circulares alrededor de su tribuna.

Con todo ello, la parte más difícil fue la del montaje, contaba con 130.000 metros de los que quería usar 3.000 y tenía para ello cinco meses. La primera semana de trabajo dedicaba doce horas diarias al montaje, la siguiente catorce y luego dieciséis, Leni Riefenstahl no estaba para nadie.

La tarde del 1 de mayo llegan varios telegramas de felicitación. El triunfo de la voluntad había ganado el Premio Nacional de Cinematografía. También Hitler mandó un telegrama. La alegría por esta distinción no pudo compensarme ni mucho menos de las intrigas y fatigas que había experimentado.³⁹

En el año 1935 el Dr. Carl Diem, secretario general del Comité de Organización para los XI Juegos Olímpicos, le propone a Riefenstahl, mientras esta acudía todos los días para mantenerse en forma al estadio deportivo de Grunewald, realizar un filme documental de estos juegos que se iban a celebrar por primera vez en Alemania en el año 1936 y, aunque en un principio declina la oferta debido a que no quiere hacer más documentales, termina aceptando, seducida por la idea de hacer una película convincente que aúne los planos artísticos y deportivos.

Los operadores diseñan cubiertas para las cámaras que atenúan el zumbido del mecanismo de arrastre, disponen pistas y raíles de deslizamiento para las tomas en movimiento, por ejemplo, en torno al enrejado metálico de los lanzadores de martillo. Las competiciones de remo se ruedan desde una pasarela de 100 metros, y cada día se eleva un globo del estadio con una cámara que capta una vista total. Para algunas tomas en el interior del estadio se levantan torres. Cámaras con distintas velocidades que van desde los 24 a 120 fotogramas por segundo permiten captar inusitadas imágenes a cámara lenta. La mayoría de las escenas se ruedan durante las competiciones reales, solo unas pocas, debido a

³⁹ *Ibidem.* p. 160

*dificultades técnicas, son filmadas antes o después, como la carrera de los 1500 metros y el salto de pértiga del decatlón, pues se celebran por la noche y no está permitido colocar focos durante la competición.*⁴⁰

Situados ya en el año 1945, cuando los americanos toman el Tirol Leni Riefenstahl es detenida y posteriormente exculpada, pero cuando los franceses sustituyen a los americanos en la ocupación del Tirol fue finalmente arrestada.

*Su cuenta bancaria es bloqueada, su casa confiscada, y el archivo cinematográfico y fotográfico, junto con todas sus propiedades, son trasladados a París.*⁴¹

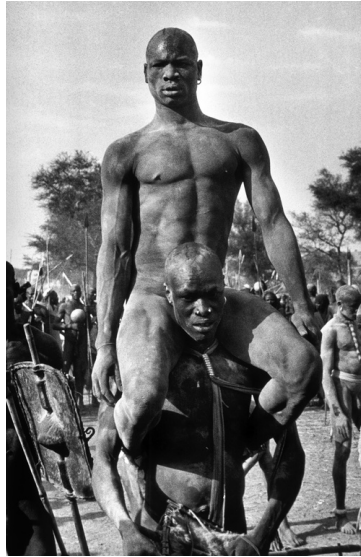
Sería en 1948 cuando su abogado lograría que la pusiesen en libertad y le devolvieran sus propiedad confiscadas, excepto el material cinematográfico que no le sería devuelto hasta el año 1953.

*Una noche leí el libro de Hemingway, de reciente publicación, Las verdes colinas de África. Leí hasta el amanecer. La fascinación que África había ejercido sobre Hemingway se transmitió a mí. Aquel mundo, para mí tan extraño hasta entonces, empezó a cautivar-me, y creía oír las palabras que escribió Hemingway en su diario en la primera noche en África. [...] Decidí conocer aquel mundo con o sin proyecto cinematográfico.*⁴²

⁴⁰ TASCHEN, A. *Cinco vidas. Una biografía en imágenes*. Colonia: Taschen, 2001. p. 311

⁴¹ *Ibidem*. Pág. 317

⁴² RIEFENSTAHL, L. *Op. Cit.* p. 371



Dos luchadores nuba. © George Rodger

De esta manera se traslada a el continente africano en 1956 con la intención de rodar su película *Cargamento negro* que trata de las distintas formas de esclavitud en África. Allí sufrirá un accidente automovilístico que le tendrá seis semanas en un hospital de Nairobi donde se maravilla aún más del continente y sus pobladores al ver en un número viejo de la revista *Stern* una foto de dos luchadores nuba realizada por George Rodger (ver foto anterior), por lo que decide trasladarse a su salida del hospital al sur de Sudán para conocer de primera mano a los nuba.



Ritual funeral nuba. ©Leni Riefenstahl

Cuando desperté en la primera mañana, los rayos del sol ya brillaban a través de la copa del árbol. Tuve que reflexionar para saber donde me encontraba. Estaba acostada en mi catre debajo del gran árbol, no había soñado, estaba efectivamente entre los nuba.⁴³

Diez años más tarde, en 1966 la editorial americana Time&life Books publica por primera vez African Kingdom su libro de fotos de los nuba. Ya en 1970 viajaría en repetidas ocasiones a la zona de África oriental, allí en el Océano Índico se une a un grupo de buceadores apasionándose por el mundo submarino.

Recuerdo todavía una especial atracción de aquella exploración. Bajo el nivel del mar se encuentra a sólo a tres metros de profundidad una gruta de coral en la que vivían tres o cuatro viejísimas y enormes percas, seguramente de doscientos años de edad.

[...] Como todo aquel que hacía inmersiones allí quería presenciar aquel raro espectáculo, era como tocarle a uno el gordo de la lotería si conseguía el premio.⁴⁴



Esponjas y pequeños corales. ©Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl moriría en el 8 de septiembre del año 2003 en Alemania, pocas semanas después de haber cumplido los 101 años.

⁴³ *Ibidem.* p. 423

⁴⁴ *Ibidem.* p. 573.

10. Cine, estética e ideología; Los casos de *El Triunfo de la voluntad* y *Olympia*.

7.1. *El triunfo de la voluntad*.

Nadie se fijó en la tormenta, toda la atención, todo el embeleso, todo aquel éxtasis se concentraba en torno a un solo personaje. Iba de pie, inmóvil en el enorme coche negro que doblaba lentamente hacia la plaza. En ese momento se volvió y miró a la gente, que daba alaridos y lloraba como en trance. La lluvia le resbalaba por el rostro y el uniforme estaba oscurecido por la humedad. Se apeó despacio y se encaminó solo por la alfombra roja hacia la tribuna de honor. Sus acompañantes se mantuvieron a distancia.

Súbitamente se hizo el silencio, sólo se oía el chapoteo de la lluvia sobre los adoquines y las balaustradas. El Führer estaba hablando. Fue un discurso corto y no entendí mucho, pero la voz era a veces solemne, a veces burlona; los gestos exactos y adecuados. Al terminar el discurso todos lanzaron su Heil, la tormenta cesó y la cálida luz se abrió paso entre formaciones de nubes de un negro azulado. Una enorme orquesta empezó a tocar y el desfile desembocó en la plaza por las calles adyacentes pasando ante la tribuna de honor para seguir luego por delante del teatro y la catedral. Yo no había visto jamás nada parecido a este estallido de fuerza incontenible. Grité como todos, alcé la mano como todos, rugí como todos, amé como todos.⁴⁵

Con esta cita, entresacada de *La linterna mágica* donde Ingmar Bergman escribe en sus memorias, comienza Gubern su capítulo *La imagen nazi*. Viene a colación en el sentido de percibir la fascinación que despertaría el personaje de Hitler en el pueblo, un hecho que estaba entre los objetivos de la ideología política y estética nazi, derivado de un profundo narcisismo, y que se vería perfectamente reflejado en el trabajo de la directora que se estudia a través de su película *El triunfo de la voluntad*.

⁴⁵ GUBERN,R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Anagrama, 1989. pp. 213-214

Asegura Gubern que los objetivos políticos del presente filme son tres, a saber:

1. Mostrar la solidaridad y unión del partido.
2. Difundir en primer plano la imagen y las voces de los líderes, con sus discursos, en una sociedad pretelevisiva.
3. Impresionar a las audiencias extranjeras.

En un intento por desgranar el film se observa que en el arranque del films no se ve a Hitler pero se sabe de su presencia, Gubern lo describe de la siguiente manera:

Hitler jamás aparece en esta escena, [...] se ha referido a la mirada de Hitler para designar la visión subjetiva desde el aparato, en el que está emplazada la cámara, tratada con mucha flexibilidad y no pocas distorsiones, ya que el avión es incluso visto desde su exterior. Hitler es en esta escena invisible, en efecto, como lo son los dioses.⁴⁶



Interior del avión donde vuela Hitler en *El triunfo de la voluntad*

Este avión se abre paso entre las nubes, un hecho que se ha interpretado atendiendo a lo que Sánchez Alarcón expone en la revista *Historia y comunicación social*, haciendo alusión a que Hitler llega en aeroplano a la medieval Nuremberg, sirviendo, de este modo, como enlace del glorioso pasado de la antigua Alemania y la nueva, mientras el aeroplano se abre paso entre nubes suena la música de Mozart para dar lugar a una luz más brillante en el aterrizaje y un cambio de música, la de Horst Wessel, así pues, la vieja Alemania da lugar a la nueva:

⁴⁶ *Ibidem.* p. 255

La metáfora se acentúa cuando Nuremberg surge entre las brumas a la aproximación del profeta celestial, quien tiene la virtud mágica de disipar las tinieblas. La imagen impresionante que registra la sombra del avión sobre una avenida de Nuremberg poblada por fieles sugiere fuertemente la idea de un águila imperial que la sobrevuela con las alas extendidas. La metáfora no podía ser más redonda.⁴⁷



Las nubes se disipan para dar paso a la ciudad de Nuremberg

En su análisis de la escena del trayecto de Hitler desde el aeropuerto al Hotel Deutscher Hof, Barsam señala que su perfil en el automóvil es fotografiado a veces contra el sol, para que aparezca rodeado por una aureola. Además, hace el saludo fascista con la palma en un cierto momento en el cual la luz del sol se refleja en ella, encuadrada en primer plano, como si fuese un apolo portador de la energía divina. Además una niña que le ofrece un ramo de flores parece realizar una ofrenda al citado dios pagano.

⁴⁷ *Ibidem.* p. 256.



Momento en el que la niña le entrega las flores

After the opening sequence has associated Hitler with the eagle, the clouds, and the gods, a brief montage shows him for the first time as he steps from his airplane. Now the marching troops, the cheering crowds, and the excitement and anticipation are all explained as he becomes the symbolic and visual focus of the rally and of the film. Hitler's car and accompanying motorcade move rapidly through the city streets lined with cheering crowds. The counterpoint composition of this sequence places Hitler in the foreground of the frame, in focus, while the crowds are in the background, slightly out of focus. His half-figure is photographed against the sun, so that a halo effect is achieved in profile. Close-up shots of Hitler are intercut with shots of the crowds taken from a moving car. One remarkable close-up reinforces the messianic presence of the Führer by capturing the sun as it is refracted in the upraised palm of his hand. At one point, in what must have been planned for the film, Hitler's car stops so that he can accept a gift of flowers offered by a little girl who is held up by her mother. Mother and daughter salute the leader, other smiling children begin to cheer, and the procession resumes.⁴⁸

Situados ahora en la tercera escena sucede el despertar de Nuremberg así como de las tropas, retomando a Gubern, podemos ver y oír al mismo tiempo, por vez primera, tambores y trompetas en acción en primer plano. Su sonido está presente en casi todo el film. Pero su visualización ocurre en las secuencias tercera, quinta (dedicada al Servicio del Trabajo), séptima (Juventudes Hitlerianas) y undécima (desfiles de tropas por las calles de Nuremberg). Su presencia iconográfica

⁴⁸ MERAN BARSAM, R. *Filmguide Triumph of the will*. London: Indiana University Press, 1975. pp. 32-33.

en pantalla es importante, como eco visual y acústico a la vez de las gloriosas legiones del Imperio Romano, sobre todo cuando comparecen las alargadas trompetas de silueta arcaica.

El despertar de Nuremberg, como decíamos, es un despertar meteorológico, con las tinieblas nocturnas disipadas por la luz del alba. Pero este despertar atmosférico está complementado por el despertar de los hombres en los campamentos, con sus abluciones y su desayuno. En esta dinámica secuencia de vivo montaje [...] que se lavan y se peinan los unos a los otros y efectúan alegres juegos con el agua y algunos con intenso contacto corporal. Es una escena, digámoslo ya, con nítida coloración homosexual. En las abluciones y en los jubilosos juegos con el agua aparece también con fuerza el simbolismo de este elemento, que es signo de vida, de pureza, de fecundidad y de regeneración, como en el bautismo cristiano, que lava la mancha del pecado original.⁴⁹



Continúa el film con la ceremonia de Servicio del Trabajo que alguno autores, como Gubern, han querido ver como una liturgia de comunión colectiva y, por tanto, de connotaciones religiosas, que utiliza la estructura del coro hablado, pero extrapolado a la ceremonia patriótico-política.

El jefe, en efecto, pregunta: «¿De dónde eres, camarada?» Y voces singulares van desgranando entre las filas las respuestas en alta voz: de Baviera, de Pomerania, de Silesia, del Rin, del Sarre, etc. Luego, en una

⁴⁹ GUBERN, R. *Op. Cit.* p. 258

escenificación brillante, las banderas se van rindiendo al suelo en recuerdo de las derrotas y de los caídos en la guerra. Con una cadencia solemne, el coro de jóvenes militantes recita al unísono: «No estuvimos en trincheras, ni bajo el fuego de las granadas y, sin embargo, ya somos soldados.» La ceremonia prosigue con el alzamiento de las banderas, mientras el coro grita: «¡No estáis muertos! ¡Estáis vivos, en Alemania!» Reaparece así con fuerza la idea de la unidad y del destino común, pero también de regeneración, pues los muertos son resucitados en el cuerpo místico de Alemania.⁵⁰

Si se sigue avanzando hasta quedar situados en la secuencia décima que constituye un homenaje a los caídos de la I Guerra Mundial, la directora en un alarde de virtuosismo técnico hace un plano general

De este modo, Hitler, Lutze (SA) y Himmler (SS), avanzan en triángulo equilátero -con Hitler en el vértice puntero- por un largo corredor flanqueado por masas ordenadas en formación militar e inmóviles, hasta llegar al sagrario, convertidos los tres en oficiantes-sacerdotes de la ceremonia litúrgica y vistos desde un punto de vista de observación implausible: desde el punto de vista de una divinidad celeste que contempla, aprueba y bendice el rito. No se trata tampoco de una escena inocente. El masivo homenaje a los caídos en la guerra constituía una advertencia al mundo exterior. Pero a la vez, al oficiarlo Hitler junto a los jefes de las SA y de las SS, volvía a insistir en el tema de la unidad inquebrantable del partido.⁵¹

El aspecto musical también construirá en este filme un nexo de unión entre la grandeza del pasado y el esperanzador futuro al utilizar piezas como *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner y los himnos partidistas como *Horst Wessel Lied* *Ich Hatt' einer Kameraden*.

Tal y como afirma Seder en su artículo, en *El Triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl logra aunar mitin político, desfile militar y ceremonia sacra logrando que Hitler sea la encarnación

⁵⁰ *Ibidem.* p. 259

⁵¹ *Ibidem.* p. 262.

moderna del César, lográndolo gracias a la composición, situando al Führer en el centro de la composición, con planos contrapicados, aplicando una iluminación cenital que contribuye a la deificación del mismo. Él es el mesías. Y, finalmente, como telón de fondo toda la iconografía nazi. La figura del líder, en este caso, cuenta con una identidad de la que difiere la masa que se organiza de forma simétrica e indiferenciada, no tienen rostro. Sánchez Alarcón, ratifica este hecho diciendo que “en los planos medios y largos el ángulo de cámara obstaculiza la identificación de cualquier rostro humano: el efecto es de irracionalidad. Lo que se ve intensificado por la utilización del sonido: durante las escenas de masas, sólo se escuchan gritos de adhesión o marchas militares”.⁵²

El arte del régimen hitleriano se entiende como un hecho intrínseco al acto político, siendo el Estado la gran obra de arte y Hitler el artista creador que da forma a la masa.

Este arte era inseparable de la tarea política primordial de alentar la comunión mística del pueblo con el líder mediante actos públicos en espacios públicos, mediante ritos y ceremonias corales, que vuelven a delatar los elementos de religiosidad pagana del hitlerismo, tan bien captados por la cámara de Leni Riefenstahl. De ahí, también, la importancia del arsenal simbólico del nazismo, de su capital heráldico, de su acervo semiótico. El nazismo tuvo la habilidad de recuperar o de reciclar viejos símbolos paganos, impregnados de honda expresividad y emotividad, para utilizarlos funcionalmente en su proyecto político. El Reich de los mil años se sirvió del águila imperial como símbolo de eternidad gloriosa y del fuego como emblema de regeneración y de germanidad, como veremos. Y el propio Hitler fue presentado como un híbrido del heroico Sigfrido y de Odín, dios de la guerra, custodio del Walhala para sus fieles soldados.⁵³

Así pues, el lenguaje simbólico se utiliza en cada plano donde la figura de Hitler siempre aparece fotografiada con la cámara situada en un ángulo bajo (contrapicado). Se trata de un elemento individualizado por completo del entorno, cuyo fondo es, la mayor parte de las veces,

⁵² SÁNCHEZ ALARCÓN, M^a I. (1996) “Leni Riefenstahl. La estética del triunfo” en *Historia y comunicación social*. Madrid, nº1, p. 310.

⁵³ GUBERN, R. *Op. Cit.* p. 253

nubes claras o cielo. En contrapartida, las masas serán mostradas en picado, lo cual refleja la sumisión. Tal y como asegura Gubern “*El triunfo de la voluntad muestra a las masas regimentadas y coreografiadas rígida y geométricamente por el poder político, como los atletas de Olympia y los esclavos precursores de Metrópolis*”⁵⁴. (Ver figuras A, B y C)



Fig. A. El triunfo de la Voluntad

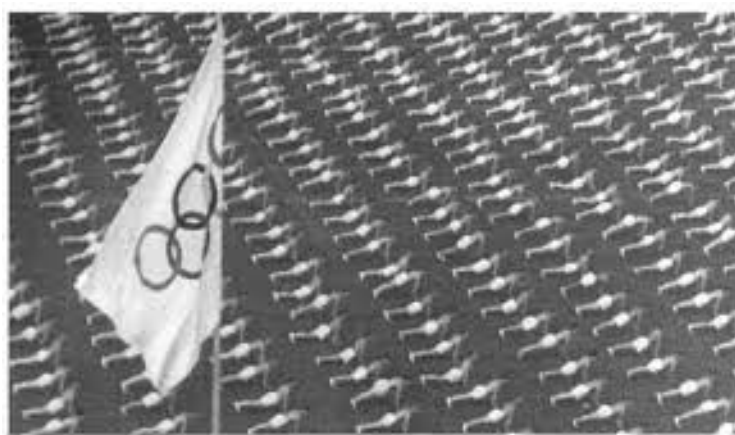


Fig. B. Olympia



Fig. C. Metrópolis

⁵⁴ Gubern, R. *Op. Cit.* Pág. 241

En cuanto a los elementos iconográficos que pueden advertirse en la citada película de Riefenstahl podemos encontrar:

1. La presencia de nubes, a la que ya se ha hecho mención en el comienzo del análisis, sugiere el culto a la montaña, heroísmo.

El crecimiento de las tendencias heroicas durante el periodo prehitleriano no podía confirmarse mejor que por el aumento y la evolución específica de los “filmes de montaña”. El Dr. Arnold Fanck, padre indiscutible de esta especie, continuó fiel a las líneas que él mismo había desarrollado.

*[...]. El filme visualiza una vez más los horrores y hermosuras de las altas montañas, esta vez con énfasis particular en majestuosos despliegues de nubes. (En la secuencia inicial del documental nazi *Der Triumph des Willens* [*El triunfo de la voluntad*] de 1936, las masas semejantes de nubes que rodean al avión de Hitler en su vuelo a Nuremberg revelan la fusión de culto a la montaña y culto a Hitler).⁵⁵*

2. Presencia de la bandera nazi

La bandera del Reich, por ejemplo, era roja, usufructaria del cálido color revolucionario, pero este rojo revolucionario contrastaba con el círculo interior blanco, el color de la pureza. Y en su centro, claro está, destacaba la esvástica, la famosa cruz gamada. Los nazis la adoptaron porque era un símbolo antisemita tradicional, pero su origen es mucho más remoto y se halla en muchas culturas, desde la vasca a la hindú, lo que parece afirmar su matriz indoeuropea, aunque se halle también entre los indios americanos. Todos los estudiosos coinciden en señalar que es un símbolo masculino y solar, un signo de potencia viril.⁵⁶

⁵⁵ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995. pp. 239-240.

⁵⁶ GUBERN, R. *Op. Cit.* p. 220

3. La presencia del águila que es la reina de las aves al ser la que vuela más alto.

En el Olimpo griego la hallamos, en efecto, al pie del trono de Zeus, y es compañera también del dios Odín en la cultura nórdica. Octavio la introdujo en Roma como distintivo o emblema imperial, incorporándose a los estandartes de las legiones romanas como símbolo de poder y de victoria. Fue también el símbolo de César y de Napoleón, de cuya estirpe imperial la tomó el Tercer Reich. Pero además de este simbolismo político, tuvo también una dimensión religiosa. En efecto, del águila se decía que renovaba periódicamente su plumaje y juventud volando cerca del sol y luego zambulléndose en el agua. Este mito pagano la convirtió en un símbolo de resurrección, por lo que pasó a ser un símbolo de Cristo y, en la Edad Media, un símbolo de la ascensión de Cristo, a la vez que la iconografía de los ángeles se apropiaba de sus alas. Pero este símbolo de resurrección y de regeneración perpetua conduce fácilmente, como la esvástica, a una lectura en clave de continuidad de la estirpe o de la raza, tema central de la mitología nazi.⁵⁷

Estos elementos (banderas, esvásticas, águilas) serán instrumento a través del cual se identifica al líder con la masa. Para ello, comenta Sánchez Alarcón que Leni Riefenstahí utiliza un hábil mecanismo cinematográfico cuyo esquema se repite continuamente, aunque se observa con mayor claridad en la secuencia final, durante el discurso en el salón de conferencias. “La imagen muestra primero a la multitud, posteriormente, mueve la cámara en panorámica hacia las esvásticas o las águilas imperiales para volver de nuevo a la multitud y, luego, mostrar a Hitler. El efecto es una total identificación entre el Führer y sus seguidores”.⁵⁸

4. El fuego, es un elemento recurrente a lo largo de diversas escenas de todo el film que, además también a parece en Olympia.

Es en la escena del concierto nocturno en la que aparece por primera vez el despliegue ígneo y es el momento de recordar que la llama sagrada,

⁵⁷ *Ibidem.* p. 221

⁵⁸ SÁNCHEZ ALARCÓN, M^a I. *Op. Cit.* p. 310

en la tradición volkisch, era un símbolo de germanidad. Pero el fuego tiene, tradicionalmente, otros significados más universales y remotos. Es símbolo del sol, de calor y de vida y, por extensión, imagen de poder. Recordemos que en el Pentecostés cristiano el Espíritu Santo descendió sobre las cabezas de los apóstoles en forma de lenguas de fuego. Pero un mito más universal todavía, del que el Pentecostés ofrecería un caso particular, señala que el fuego vino del cielo a la Tierra (rayo, calor solar) y que los dioses enseñaron al hombre la producción del fuego. Es también un símbolo de regeneración y de purificación y los festivales ígneos paganos perseguían la destrucción de las fuerzas del mal, idéntico objetivo perseguido por los ritos pirotécnicos de la antigua China, para alejar tinieblas y demonios. En El triunfo de la voluntad el fuego aparece en la secuencia segunda (concierto nocturno); en la sexta, con antorchas, fuegos artificiales y hogueras, en el homenaje de las SA y de su líder, Viktor Lutze, a Hitler; en la novena, dedicada a la consagración de las banderas, con antorchas y fogatas; y en la décima, en el solemne homenaje a los muertos de la Primera Guerra Mundial. Como puede percibirse por esta enumeración, el fuego aparece como un elemento ritual de la máxima importancia a lo largo de todo el film.⁵⁹

Cambiando de tercio, las Juventudes Alemanas fue una creación del NSDAP como un nuevo sistema de adiestramiento para los jóvenes alemanes, con el fin de proporcionarles un entrenamiento militar y desarrollar su entendimiento y obediencia a la ideología nazi, los jóvenes representan así el futuro de Alemania, reflejado en la película como un futuro lleno de felicidad, donde no hay cabida a la tristeza o el dolor. Sobre ello, escribe Viana:

[...] o congresso se torna uma grande epopeia e ganha, assim, uma nova conotação, emotiva e empolgante, em que as trevas e as incertezas de um passado miserável dão lugar a um espetáculo fascinante de paz, beleza, equilíbrio e fraternidade.

Essa ideia fica bastante clara na cena do acampamento da Juventude Hitlerista, instalada nos arredores de Nuremberg durante o congresso. Com

⁵⁹ GUBERN, R. *Op. Cit.* p. 257

*uma música alegre ao fundo, vemos meninos e rapazes bem apessoados e nutridos, sempre com um sorriso no rosto. Começam o dia tomando banho, fazendo a barba, preparando o café da manhã. Tudo de forma ordeira e planejada. As tarefas são bem divididas e todos procuram se ajudar mutuamente, principalmente os mais velhos em relação aos mais jovens. Algumas tomadas destacam meninos dando prazerosas gargalhadas, contrapondo outras cenas de jogos praticados em grupo. Até mesmo as lutas são feitas em clima festivo, numa grande e inocente brincadeira.*⁶⁰

Asimismo, destaca entre sus proezas la recreación de una «arquitectura luminosa» a la que se refiere en su texto Gubern y que fue conseguida con 130 reflectores antiaéreos apuntando a las banderas y al cielo, para formar unos pilares de luz como los del famoso bosque de *Los Nibelungos*.

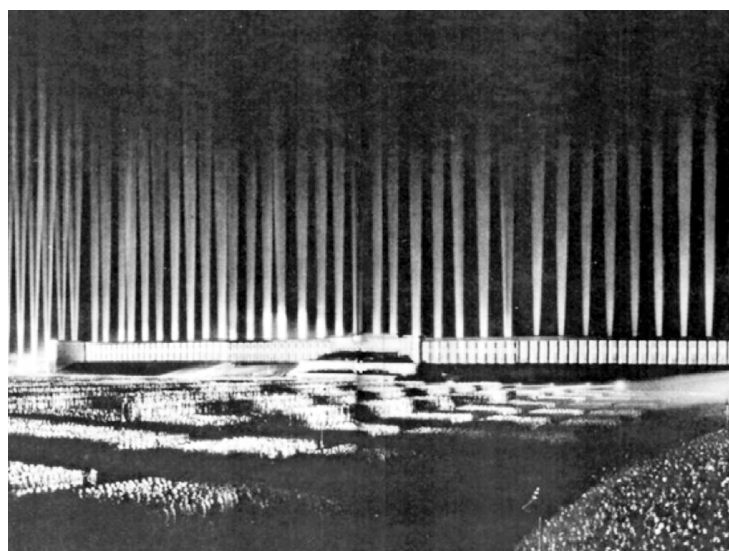


Fig. 5. Arquitectura luminosa en El triunfo de la voluntad.

7.2. Olympia.

No obstante, fue en la película Olympia donde Leni Riefenstahl pudo proyectar al exterior en mayor medida la imagen de Alemania a propósito de los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en el año 1936, ya que *El triunfo de la voluntad* fue de consumo, por así decirlo, nacional.

⁶⁰VIANA, K. (2010) “Seduções da ordem: propaganda e estatuto filmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl” en *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*. Universidade Federal do Ceará, nº8, p. 60 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3712464>> [Consulta 18 de junio del 2015]

*Alemania iba a dar a los visitantes extranjeros la impresión de un país pacífico, con gran interés por la cultura, una prensa libre y sin carteles de «No se admiten judíos», en hoteles y restaurantes. Al menos, era eso lo que pretendían Hitler y, sobre todo, Goebbels. Su pretensión de integrar los Juegos Olímpicos en una gran campaña de limpieza de la imagen alemana, tuvo éxito.*⁶¹

Asegura Gubern que no sería de extrañar que Leni Riefenstahl se sintiese atraída por hacer una película de estas características puesto que, por un lado, en la escuela coreográfica de Mary Wigman vivió una especie de *revival* helenista y, por otro, existía en Alemania desde Winckelmann una tradición de estudios de culto helenístico, de este modo, “es lógico, por lo tanto, que la Weltanschauung nazi intentara legitimar su producción plástica con referentes neoclásicos, extraídos de la matriz del «arte eterno», y de donde brotan con toda naturalidad sus motivos paganos: la belleza del cuerpo manifestada en su desnudo, en sus danzas y en sus competiciones atléticas”.⁶²



Fotograma de *Olympia*

A pesar de lo anteriormente expuesto, en *Olympia* van a filtrarse aspectos ideológicos fundamentales para la definición nazi de salud y fuerza a la que se hace alusión en el apartado *La estética nazi y su reproducción en las artes*, ya que justifica la superioridad de la raza aria que se remonta a la Grecia clásica, tal y como se ha podido leer en el presente trabajo.

⁶¹ SÁNCHEZ ALARCÓN, M^a I. *Op. Cit.* p. 311

⁶² Gubern, R. *Op. Cit.* p. 246

[...] Son casi veinte minutos que comienzan ente las ruinas helénicas de Olimpia y culminan con la entrada de la llama olímpica en el estadio de Berlín, entre aclamaciones y brazos levantados a la manera nazi. Es, por tanto, una manera de calificar a la ideología nazi, como heredera de los valores de la antigüedad clásica.

Pero, además, en el metraje de este prólogo, Leni Riefenstahí hace un estudio de la percepción física y el movimiento. Hombres y mujeres de cuerpos desnudos son el principal objeto de una cámara que busca todos los puntos de vista para expresar el poder de la belleza en movimiento. Los planos cortos, desde un ángulo bajo, que presentan a los atletas como semidioses, se alternan con panorámicas de un paisaje austero (luz, claridad, cielo y mar). Se trata, pues, de un ejemplo muy clarificador de lo que se considera el ideal de la raza.⁶³

A continuación la película entra en lo que sería su parte más descriptiva, lo cual no es indicativo de que se deje al margen la superioridad alemana, ya que se muestra un mayor número de victorias de los deportistas alemanes frente a los de otras nacionalidades, no obstante, en beneficio de la directora hay que citar el hecho de que no elimina la victoria del americano Jesse Owen, lo cual sería calificado de racismo extremo, aunque bien es verdad que no olvida incluir un plano con la cara de disgusto de Hitler ante tal victoria. Expone Gubern:

No se trató de una admiración estética desinteresada hacia la musculatura humana, sino de una admiración hacia su capacidad productiva y una exaltación específica de la eficiencia del cuerpo en el esfuerzo, en su productividad física para batir récords.

[...] A la luz de la filosofía racista alemana podemos ya asegurar que el modelo griego del prólogo de Olympia no lo suministraba Atenas, sino Esparta, la Esparta militarista y de prácticas eugenésicas similares a las de la Alemania nazi. Las leyes raciales, el exterminio de judíos y de minusválidos, la esterilización y la eutanasia se llevaron a cabo en nombre

⁶³ *Ibidem.* p. 312

*de la pureza aria y de la creación científica del superhombre ario, nuevo Sigfrido del siglo XX.*⁶⁴

11. Conclusión

Fernando Valentí escribe en uno de sus artículos: “Quizás ya va siendo hora de que empecemos a analizar su obra cinematográfica en sí misma considerada y dejando al margen las tristemente célebres circunstancias sociales, históricas y culturales por las cuales ha pasado a la posteridad, en beneficio del estudio de su talento para el cine, que no era escaso”.⁶⁵

Bien es verdad que a lo largo del siglo XX y lo que discurre del XXI se ha demonizado en múltiples ocasiones a Riefenstahl, siendo tachada de fascista, algo que ella negaba tajantemente, pues incluso llegaba a afirmar que cuando conoció a Hitler no sabía distinguir los conceptos de izquierda y derecha a nivel político. Se entiende como un tema delicado puesto que, por un lado, puede ser que no compartiese algunos aspectos ideológicos con Hitler pero desde luego esto no es lo que se ve reflejado en su cine, en el cual el ideario nazi está plasmado a la perfección, por otra parte, ¿acaso tuvo otra elección?. Es necesario hacer un ejercicio de extrapolación, si el lector es capaz de situarse en el año 1933 e imaginarse que Hitler le hace la petición de realizar una película sobre el partido, sólo se me ocurren dos opciones: hacerla o huir.

El documental sobre ella, La maravillosa y horrible vida de Leni Riefenstahl o El poder de las imágenes, del director belga Ray Mueller, se filmó en 1991 como coproducción entre Bélgica, Alemania e Inglaterra. Mueller dijo después que 26 directores europeos se negaron a dirigir las filmaciones porque el nombre de Leni era fatal para la reputación de un documentalista. Mueller era un entrevistador persistente y trató de que Leni le dijera lo que pensaba acerca de la responsabilidad social de un cineasta, pero no lo logró. Durante casi tres horas de entrevistas, Leni aparece libre de toda culpa, aunque no siempre es convincente. Le dicen que en los diarios de Goebbels hay varias menciones de visitas a su casa y cenas con

⁶⁴ *Ibidem.* p. 247

⁶⁵ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2012) “La luz azul” en *Dirigido por...* Barcelona, nº422, p. 90.

ella en compañía de otros funcionarios de la cúpula nazi, pero Leni contesta: «Es mentira». La personalidad subyugante y la energía casi inhumana de Leni se revelan en todas las situaciones posibles. El director llegó a la conclusión –a favor de ella– de que para Leni lo mismo era filmar frutas, vegetales, que nazis. Dice, además, que El triunfo de la voluntad es el mejor filme propagandístico de todos los tiempos, que provocaba asombro por su maestría, y era el resultado de una alianza con el poder demoníaco. El talento de Leni era su tragedia, afirma Mueller, pues la comprometía en vez de absolverla. Después de ella, era imposible pensar acerca del cine documental sin su función social. Pero Leni insistió siempre en que su arte habitaba en esferas separadas de la política. Y había cosas que ella no estaba preparada para admitir.

En general, El poder de las imágenes es un documental importante, la historia de una vida extraordinaria, la reconstrucción de una carrera artística de una de las cineastas más diabólicamente talentosas del mundo, y el retrato de una anciana asombrosa que nunca supo que es la vejez o el arrepentimiento.⁶⁶

Tal y como apunta Barasch, Leni Riefenstahl renegó posteriormente de cualquier vínculo con los nazis, de hecho no son pocos los autores que señalan que el hecho de que se fuese a África a fotografiar y filmar a los nubas obedece a razones de limpieza de su imagen o expiación de sus pecados. No obstante, sea como fuere, lo cierto es que, retomando la idea inicial, lo justo sería reconocer la ingente labor cinematográfica que supuso la producción y postproducción de las películas que se han estudiado en este trabajo.

La magnánima labor cinematográfica de la directora en cuestión, al margen de si fue o no fue nazi, reconociendo, además, que todos los alemanes de la época sintieron fascinación por la figura de Hitler, la escribe Eisenschitz en Cahiers du cinema, asegura que la última vez que la vio en una entrevista, la directora hablaba con una pasión sobre el cine alemán “La dernière fois qu’on

⁶⁶ BARASCH, Z. (2014) “Leni Riefenstahl. Ni arrepentida, ni perdonada, ni olvidada” en *Revista Atticus*. Valladolid, nº 24, pp. 48-58.

l'a vue (sur le câble, les mois dernier) c'était dans la série de Kevin Brownlow et David Gill L'Autre Hollywood. Elle parlait du cinéma allemand muet avec une passion qui ne mentait pas.”⁶⁷

Considera que ella era una entusiasta de Hitler, al igual que el resto de compatriotas se habían visto seducidos por él. “Elle était, bien entendu, enthousiaste de Hitler, comme la majorité de peuple allemand et des hommes politiques du monde dans les premières années 1930”⁶⁸.

Tal y como se puede leer en esta revista citada, Susan Sontag también aborda el tema de Riefenstahl, destacando que a pesar de que la directora al hacer películas de montaña está destacando su significado de aspiración heroica también filmó una de las secuencias más bellas de la película como es la carrera de Jesse Owen.

Dans son essai Fascination du fascisme (1975), Susan Sontag a défini une esthétique de nazisme à travers l'oeuvre de Riefenstahl. Elle n'ignorait pas les surgissements de thèmes ou de structures formelles de cette esthétique dans d'autres cinémas, citant Disney, Busby Berkeley et Kubrick. Depuis, les arguments de Sontag (et ceux de Kracauer avant elle) ont été vulgarisés et ressassés à l'infini, mais retournés ad hominem. Concernant le style de Riefenstahl, chacun est prêt à dénicher l'idéologie dans la forme. Il va de soi que si elle filmait une montagne (aspiration mystique, rituel héroïque) ou un Noir (pureté de la race), c'était la preuve de son nazisme. Riefenstahl, comme tous les cinéastes allemands du muet, montait elle-même ses films: puisqu'elle a déclaré que le montage consistait à "éliminer", la preuve est faite de sa collusion avec l'Holocauste... Les monteurs n'ont qu'à bien se tenir (400000 mètres avaient été tournés pour les 6200 mètres de Dieux du stade).

Il serait bon de revoir les photos de Hoynigen-Heune, de Platt-Lynes, des photographes hollywoodiens, et de s'interroger sur le culte du corps dans les années 30 - qui explique sans doute le succès mondial du film olympique; de ne pas oublier enfin que, dans cette oeuvre ampoulée, l'épisode le plus émouvant est la victoire du Noir américain Jesse Owens sur l'Allemand Lutz Long, victoire que la presse allemande passa sous silence, mais à laquelle Riefenstahl consacre une séquence haletante, superbement filmée et montée.

⁶⁷EISENSCHITZ, B. (2003). “Art, nazisme, amnésie” en *Cahiers du cinéma*. Paris, n° 583, p. 81.

⁶⁸ *Ibidem*. p. 81

*Elle s'y montre une héritière tardive et digne de la meilleure tradition du muet.*⁶⁹

Otro eterno debate gira en torno a si se trata de películas documentales o propagandísticas, a nivel particular me inclino a pensar que tiene mayor peso la propaganda que el documental, pero simplemente por el hecho de que en términos de realismo, el documental como tal no existe ya que desde el momento en que haya montaje se están seleccionando una parte de la realidad a criterio personal del montador, si a eso le añadimos el hecho de que hay una puesta en escena, de que ciertas tomas se rodaron en un estudio *ex profeso*...el documental no tiene cabida, se está haciendo propaganda porque la directora selecciona qué parte de lo filmado incluirá en la película, por lo tanto, coincido con Gubern cuando afirma que lo cierto es que se trata de una obra maestra, pero una obra maestra del mal, como en la literatura puede ser el caso de *El marqués de Sade*.

A propósito de ello, Susan Sontag cita tras ver la película: “«Hitler no era un político, sino un artista de los mass media. ¡Cómo sabía trabajarse al público!». En efecto, constituye una lección acerca de las estrategias conducentes al éxtasis, pero capaces de desembocar en este caso en la histeria y en la entrega colectiva al líder-héroe”.⁷⁰

Cuenta Gubern que cuando Leni Riefenstahl fue arrestada por las tropas francesas en 1945 y, después de varios procesos de depuración política, definitivamente liberada en 1952. Hans Wallenberg y Ernst Langendorf del Séptimo Ejército de los Estados Unidos, concluyeron: «No es ciertamente una fanática nazi que vendió su alma al régimen. Su admiración por Hitler cerró sus ojos a todo lo que su régimen significó para Alemania.» es decir, que la propia Leni Riefenstahl fue víctima de un fenómeno de fascinación colectiva que condujo al culto a la personalidad del Führer y que ella misma contribuyó a alimentar.⁷¹

⁶⁹*Ibidem.* p. 81.

⁷⁰ GUBERN, R. *Op. Cit.* p. 268

⁷¹ *Ibidem.* p. 269

12. Fuentes consultadas

ARGULLOL, R. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino, 1991.

BARASCH, Z. (2014) “Leni Riefenstahl. Ni arrepentida, ni perdonada, ni olvidada” en *Revista Atticus*. Valladolid, nº 24, pp. 48-58.

BENN, G. *El yo moderno*. Valencia: Pre-textos, 1999.

CARSTEN, F. *La ascensión del fascismo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

DAVIDSON, Eugene. *Cómo surgió Adolfo Hitler. Nacimiento y ascenso del nazismo*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1981.

EISENSCHITZ, B. (2003). “Art, nazisme, amnésie” en *Cahiers du cinéma*. Paris, nº 583

ESPAÑA, Rafael de. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel, 2000.

FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia Universal. Edad Contemporánea*. Vol. 4. Barcelona: Vicens Universidad, 1990

FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2012) “La luz azul” en *Dirigido por...* Barcelona, nº422.

GALLEGO, Ferran. *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo, 1919-1945*. Madrid: Plaza&Janés, 2001.

GEORG REUTH,R. *Goebbels. Una biografía*. Madrid: Esfera libros, 2009.

GUBERN,R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Anagrama, 1989

KERSHAW, I. *El final. Alemania 1944-1945*. Barcelona: Península, 2007.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.

MERAN BARSAM, R. *Filmguide Triumph of the will*. London: Indiana University Press, 1975.

RIEFENSTAHL, L. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991.

RIES, C. *Goebbels. Mefistófeles moderno*. Barcelona: Mail Ibérica, 1973.

RUIZ DE SAMANIEGO, A. (2002) “La estética nazi. El poder como escenografía” en Hernández Sánchez, D. *Estéticas del arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

SÁNCHEZ, D. *Estéticas del arte Contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

SÁNCHEZ ALARCÓN, M^a I. (1996) “Leni Riefenstahl. La estética del triunfo” en *Historia y comunicación social*. Madrid, nº1, pp. 301-317.

SANTIAGO GUERVÓS, L. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2003

SEDER, E. (2005). *El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl*. Barcelona: Universitat Jaume. <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi11/24.pdf>> [Consulta: 24 de julio de 2015]

TASCHEN, A. *Cinco vidas. Una biografía en imágenes*. Colonia: Taschen, 2001.

THORNTON, M.J. *El nazismo 1918-1945*. Barcelona: Libros Tau, 1967.

VIANA, I. (2013) “El Putsch de Munich” en *ABC*. Madrid. Disponible <<http://www.abc.es/archivo/20131108/abci-putsch-munich-hitler-201311081409.html>> [Consulta:10 de junio del 2015]

VIANA, K. (2010) “Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl” en *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*. Universidade Federal do Ceará, nº8, pp. 36-69. Disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3712464>> [Consulta:27 de julio de 2015].

VON HALASZ, J. *Hitler's degenerate art. The exhibition catalogue*. London: World Propaganda Classics, 2008.

CONFERENCIAS

BOZAL, V. (2006). “Entartete Kunst/ Arte degenerado” en Fundación Juan March *Arte degenerado: el programa de represión de la cultura durante el tercer Reich*. Disponible en <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2574&l=1>> [Consulta: 10 de julio del 2015]

PÁGINAS WEB

Leni Riefenstahl Medienarchiv. <<http://www.leni-riefenstahl.de>> [Consulta: 22 de julio de 2015]

United States Holocaust Memorial Museum. <<http://www.ushmm.org>> [Consulta: 29 de julio de 2015]