

Leni Riefenstahl: la estética del triunfo

MARÍA INMACULADA SÁNCHEZ ALARCÓN
Becaria Depto. Historia de la Comunicación Social

«Film making genius is too rare to be wasted. Whether we like its possessor or not is of no consequence. We should use film making talent to the greatest possible degree».

(Arthur L. Mayer, censor de cine norteamericano en la Alemania ocupada)

LENI, LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

«Realmente los cuerpos celestes han ejercido siempre una influencia en mi vida. De niña fui incluso sonámbula. En los fines de semana solíamos ir al campo (...). Dos veces, durante la luna llena, mi madre tuvo que bajarme del tejado de nuestra casa; después de eso, en las noches de plenilunio, tuve que dormir siempre en la habitación de mis padres. Más tarde esta predisposición desapareció».¹

De todas maneras, quizá la influencia de los astros no desapareciera del todo de la vida de Leni Riefenstahl. Quizá una mujer que escribía poemas a los cinco años y a los ochenta y cuatro nadaba entre los arrecifes del mar rojo empezara ya su vida marcada por las estrellas.

Bertha Helen Amalie Riefenstahl nació el 22 de agosto de 1902 en Berlín. A pesar de ser la hija mayor de un matrimonio burgués, Leni nunca tuvo nada de convencional. Su tiempo pasaba entre cuentos de hadas y hazañas deportivas poco habituales en una niña de su época y clase social.

¹ *Memorias*. Leni Riefenstahl.

«Mi pobre padre sufrió depresiones nerviosas porque me empeñaba en que tenía que enumerarme con toda precisión las estrellas que hay en el cielo.»² Probablemente Alfred Riefenstahl, el acaudalado propietario de una gran firma de instalaciones de calefacción y ventilación, nunca pudo acostumbrarse a los cambios de humor y a las exigencias de una niña tan inquieta como Leni. Fue él quien puso los primeros obstáculos a la personalidad de su hija. Después de sufrir un accidente, no le permitió que siguiera practicando gimnasia, y nunca hasta que tuvo veintiún años consistió que Leni fuera acompañada por chicos. Sin embargo, Alfred Riefenstahl aún tenía que pasar por la peor parte en su relación con su inquieta hija.

Fue a los dieciséis años cuando Leni Riefenstahl conoció su primera pasión, la danza: ya había abandonado la escuela cuando la casualidad le hizo conocer su talento para el baile. Enseguida descubre que está especialmente dotada para esta nueva afición que la apasiona y, después de graves disputas familiares, consigue dedicarse a ello de manera profesional. El 23 de octubre de 1923 presenta su primer espectáculo en una sala de Berlín: «De la noche a la mañana fui proyectada de la oscuridad a la luz de la fama, y de un solo golpe recibí mi vida un derrotero nuevo.»³ Frankfurt, Leipzig, Colonia, Dresde... cada noche una ciudad diferente en la que la joven bailarina se sentía feliz de salir al escenario.

«Me sentía feliz de poder bailar ante un público. No tenía fiebre de candelitas. Al contrario, casi no podía esperar el momento de salir al escenario.»⁴ Los programas eran largos, cinco bailes en cada parte en los que el peso recaía sobre la bailarina que evolucionaba descalza ante un fondo negro. El éxito es casi general y las críticas son buenas. El cronista del periódico de la socialdemocracia alemana, *Vorwärts*, escribía en diciembre del año de su debut: «Hemos descubierto una revelación. Una nueva dimensión. El arte se ha materializado. No vi vestidos o cuerpos. Sentí el ritmo puro de las líneas, las formas y los colores en movimiento.»⁵

Después de la oposición demostrada por todos los medios a su alcance, el padre de Leni intentó que su hija recibiera la mejor formación artística. De hecho, gracias a su padre, Leni aprende los fundamentos de la danza con algunas de las mejores bailarinas de su tiempo: con Eugenia Eduardova se forma en los métodos clásicos, para pasar, luego, a la danza moderna, bajo la dirección de Jutta Klamt y Mary Wigman, una de las fundadoras de esta nueva tendencia de baile. El repertorio que mostró durante esta etapa como bailarina fue calificado como uno de los más interesantes de los intérpretes de aquella época: parecía que la pasión por la danza no acabaría nunca. Incluso llegaban invitaciones para dar recitales en Londres y París.

² *Memorias.*

³ *Memorias.*

⁴ *Memorias.*

⁵ Citado en *Leni Riefenstahl*, de Leonardo QUARESIMA, p. 7.

La joven Leni ya había sido contratada por uno de los hombres más importantes del teatro de su época, Max Reinhardt. Sin embargo, en junio de 1924, en un salto difícil durante un recital en Praga, Leni sufre una grave lesión de menisco que interrumpe su carrera de manera definitiva. Mientras se reponía de su lesión, la causalidad la iba a llevar a descubrir el objeto al que dedicaría toda su vida: el cine. Bajo el efecto de un cartel con el que se cruza en una estación, entra a ver una película que la dejaría «hipnotizada». De la proyección saldría convencida de que tenía que conocer el escenario donde se desarrollaba la película, y a su director: se trataba del *Monte del Destino* (*Der Berg des Schicksals*), de Arnold Fanck.

«Confusa y henchida de un nuevo anhelo salí del cine. Por la noche estuve mucho rato sin conciliar el sueño. Reflexionaba sobre si realmente era sólo la naturaleza lo que me fascinaba o el arte con que había sido hecha la película.»⁶ Poco después, y a través de Luis Trenker, protagonista masculino de la película, se pondrá en contacto con el Doctor Fanck; de aquel encuentro saldría uno de los lazos más fuertes del cine alemán de aquella época.

Leni, convertida en actriz, interpretará todas las películas del director,⁷ hasta convertirse en realizadora ella misma. Pero, antes de dar este paso definitivo en su carrera artística, Leni Riefenstahl experimentará una época muy significativa en su formación, trabajando como actriz en las películas de montaña de Arnold Fanck.

En todas las películas hace el mismo papel, el de una mujer que simboliza el elemento trágico y disgregante en el entorno natural de las montañas. Todas las obras cinematográficas que Leni protagoniza durante esta época constituyen un género aparte que no tiene paralelismos en ningún otro género cinematográfico de esta época u otras posteriores.

Arnold Fanck, es un licenciado en geología, que se interesa por el documental deportivo después de la Primera Guerra Mundial. Los temas que refleja son el esquí y el alpinismo. No se trata propiamente de documentales o películas de argumento en sentido estricto, sin embargo, su éxito es grande en Alemania por reflejar un amor por la naturaleza que armoniza

⁶ *Memorias*.

⁷ Las películas interpretadas por Leni Riefenstahl son las siguientes:

- *La Montaña del Destino* (*Der Heilige Berg*) 1926. Dirigida por Arnold Fanck.
- *El gran salto* (*Der grosse sprung*) 1927. Dirigida por Arnold Fanck.
- *El destino de los Habsburgo* (*Ds schicksal derer von Habsburg*) 1928. Dirigida por Rolf Raffé.
- *La tragedia del Piz Palü* (*Die weisse höllle vom Piz Palü*) 1929. Dirigida por Arnold Fank y G. W. Pabst.
- *Tempestad en el Mont Blanc* (*Stürm über dem Montblanc*) 1930. Dirigida por Arnold Fanck.
- *Prisioneros en la montaña* (*Der weisse rausch*) 1931. Dirigida por Arnold Fank.
- *SOS Iceberg* (*SOS Eisberg*) 1933. Dirigida por Arnold Fank (versión alemana) y por Tay Garnett (versión italiana).

con los principios de vuelta al paisaje que comienzan a predominar en la sociedad alemana de mediados de los años veinte.

Autores como Kracauer han visto en este género un avance de la ideología nazi. Quizá se trate de una explicación radical en exceso. No obstante, el proceso de purificación del hombre a través de su lucha con la dureza de los elementos de la montaña constituye una noción muy cercana al culto a la fuerza y a la autosuperación física, que constituye la base de la teoría racista del nacionalsocialismo. «Il cinema di Fanck si muove nel solco della cultura Völkisch e neoromantica che era tipica della Germania del dopoguerra, ma il problema non è liquidabile con la nozione confusa e fuorviante di prenazismo».⁸

De todas maneras, es con la inclusión de Leni Riefenstahl como protagonista de sus películas que Fanck concreta de manera definitiva lo que será un esquema casi invariable en sus guiones. El guión y la historia son sólo pretextos para mostrar la oposición originaria y esencial entre el hombre y la naturaleza nevada.

Es en *La Montaña del Destino (Der Heilige Berg)*, la primera de las películas protagonizadas por Leni en 1926, donde el esquema de Fanck se manifiesta de manera más explícita y, a la vez, con mayor calidad. En este largometraje la actriz personifica a Diotima, una bailarina que va a descansar a la montaña y allí origina el enfrentamiento entre dos amigos que luchan por conseguir su amor. La carga simbólica es fuerte porque, además de ser el elemento disgregante en el entorno natural, personifica el modelo de cultura civilizada frente a la armonía que, hasta entonces, había existido en el universo de los dos hombres y la montaña.

Evidentemente, el esfuerzo de elaboración y de originalidad que se realiza en esta película y en las posteriores, es grande. Sin embargo, se puede criticar de ellas la artificiosidad en el argumento. También es objeto de críticas la labor interpretativa de Leni Riefenstahl en las películas de este género. Su rostro de rasgos duros y sus dotes atléticas (aprendió esquí y alpinismo inmediatamente antes de su primera película con Fanck) hacen que su presencia sea efectiva. Pero su capacidad expresiva es escasa y sólo se desarrolla cuando el guión le permite la expresión en movimiento.

Pero, mucho más que en su aprendizaje interpretativo, Fanck y sus películas influyeron en la formación puramente cinematográfica de Leni Riefenstahl: «Me permitió mirar a través de la cámara, escoger tomas de imagen, aprendí lo que era material negativo y positivo, a trabajar con distintas distancias focales, el efecto de los objetivos y los filtros de color. Sentí que el cine podría ser para mí una nueva tarea».⁹ Es durante este período, comprendido entre 1926 y 1932, cuando Leni lo aprende casi todo acerca del lenguaje cinematográfico. Ya en *La montaña del Destino* rueda sus prime-

⁸ *Leni Riefenstahl*, de Leonardo QUARESIMA.

⁹ *Memorias*.

ras escenas como directora en sustitución de Fanck. Posteriormente, también bajo su dirección, realizará tareas escenográficas y de montaje.

No sólo será la técnica lo que aprenda Leni durante esta etapa, también datan de este momento todos sus conceptos acerca de la necesidad de mantener el ritmo a través de las imágenes, para lograr así la total atención del espectador. Entre estos primeros conceptos teóricos y su aplicación eficaz en tareas cinematográficas que sobrepasarán lo artístico para llegar a la propaganda, sólo sería necesaria una circunstancia oportuna, la llegada de Hitler al poder.

Además de esta oportunidad histórica para poner en práctica sus conocimientos en una de las primeras películas propagandísticas de la historia del cine, también necesitaba Leni Riefenstahl adoptar como propios unos principios ideológicos que la acercaran al nazismo. La ideología neorromántica y casi racista de Fanck acercó a su actriz protagonista a un terreno desde el que, luego, le sería muy fácil atravesar hacia la exaltación de los nazis como hombres superiores (*Triunfo de la Voluntad*), y de la fuerza física (*Olimpiada*) en lo que serían, más tarde, sus películas más importantes como directora.

Antes de llegar a la cumbre en su labor, Leni Riefenstahl deberá atravesar la etapa de realización de su primera película: *La luz azul* (*Das blaue Licht*). No es una película puramente de propaganda, sin embargo, su análisis es interesante porque en ella se reflejan tanto el dominio de la técnica como los principios ideológicos que llegarán a triunfar en posteriores películas.

LA CULMINACIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Das blaue Licht. El mito invencible

«Yo también veo estilizados los motivos de la naturaleza, pero no mediante construcciones artificiales, sino mediante el empleo de fuentes de luz. Con luz se pueden hacer milagros con la cámara».¹⁰ Verdaderamente será la luz el motivo principal que origine en Leni Riefenstahl la idea para su primera película como directora.

La luz azul data del año 1932. Leni se decidió a emprenderla después de sus primeras experiencias con la técnica cinematográfica como actriz de Fanck. Es una película de argumento con una duración total de dos horas en su metraje definitivo. Fue escrita y co-dirigida con Bela Balazs, un guionista de origen húngaro de ideología marxista, que influyó mucho en todas las concepciones sobre teoría cinematográfica de la directora principiante; pero no sólo hay influencia de Balazs. En ella queda bien patente la huella

¹⁰ *Memorias*.

de Arnold Fanck en los detalles más básicos, ya que la película responde al género de montaña. También existe una analogía con los elementos temáticos y estilísticos del expresionismo.

El carácter evidente de todas estas influencias no resta, sin embargo, originalidad a esta primera manifestación del talento de Leni Riefenstahl. El encuentro con Balazs es un intercambio enriquecedor para ambos: «Mientras él era un maestro en la distribución de las escenas y en el diálogo, yo sabía transformarlo todo visualmente. Así, en menos de cuatro semanas, se originó un guión digno de ser tenido en cuenta.»¹¹

Además, la influencia de Fanck en esta película, sin dejar de ser fundamental, da a la directora cauces para desarrollar sus propias teorías acerca de género de montaña. El punto de partida temático, la lucha del hombre con la montaña, es el mismo, pero *La luz azul* no se limita a un guión-pretexto que le sirva como base para desarrollar el tema de la nieve. La película de Leni Riefenstahl opta por una base argumental más sólida y un desarrollo de carácter fantástico con lo que evade, así, la falta de coherencia interna en la que habían caído las últimas producciones de Fanck.

En cuanto a la tradición expresionista que determina en *La luz azul* una atmósfera mágica y, en ciertos momentos, tenebrosa, se completa con una mayor flexibilidad en la técnica con una variación del motivo que evoluciona de los límites del plató hacia la amplitud de la naturaleza en su totalidad.

La primera película de Leni Riefenstahl se desarrolla, casi en su totalidad, en el entorno natural de los Dolomitas italianos (sólo algunas escenas fueron rodadas en estudio). El argumento tiene como base una leyenda. Los habitantes de un pueblo en los Dolomitas ofrecen unos cristales brillantes a los turistas, las juntas. Estos cristales deben su nombre al de una muchacha que los descubrió en la cima de la montaña que dominaba el pueblo, al ser la única capaz de escalarlo. Al ser descubierto y destruido su tesoro por la gente del pueblo, Junta muere de manera trágica.¹²

Se trata, pues, de una base mitológica a la que Leni Riefenstahl intenta dar una expresión coherente en imágenes. Para ello, utiliza un lenguaje metafórico que le permite expresar el dramatismo de las situaciones a través de la cámara, ya que la película carece casi por completo de diálogo. Se intenta dar un papel en la acción a la naturaleza. La presencia de procesos y elementos naturales (el día, la noche, el viento,...) se corresponden con momentos de especial tensión en el argumento. Además, la cámara no es un simple testigo neutro de los hechos, sino que el ritmo de las imágenes aumenta en cada escena cuando la situación narrativa lo requiere (en momentos de más tensión hay mayor número de planos).

¹¹ *Memorias*.

¹² El texto íntegro del prólogo de «La luz azul» está citado en «Biographical sketch of Leni Riefenstahl», en la revista *Film Comment*, vol. 3, n.º 1, 1965.

Técnicamente, pues, la película muestra una considerable coherencia y un talento ya notable para retener la atención del público: «Naturalmente, de manera independiente a la esencia artística, es necesario hacer una concesión a lo real. Es necesario introducir la sucesión de hechos, pero de una forma tal que transmitan la mayor impresión posible».¹³

También en el tema se percibe la base ideológica nazi que quedará explícita en las películas posteriores. Pocos lo percibieron en el momento del estreno de la película, pero la exaltación de lo esencial y del mito de la fuerza como origen de la pureza del ser humano es la base de las teorías raciales nazis. Junta representa el eterno femenino, la fuerza de la naturaleza: ella es la única con destreza suficiente para llegar a la cumbre de la montaña. Los miembros del pueblo mueren en el empeño, pero Junta, rechazada por ellos y, por tanto, fuera de lo que se considera civilización, es la única que lo consigue, hasta que se interpone la acción del grupo social, que le arrebatara sus cristales y, con ello, su fuerza.

Esta formulación enlaza con la teoría «Völkisch». Este sistema ideológico se origina en el siglo XIX, antes de la unificación alemana. Cuando la unión política parecía imposible, los alemanes buscan encontrarse en un plano ideológico y cultural que se sitúa en el pasado común de los mitos germánicos.

El concepto de «Volk» supera, pues, a la noción de pueblo y se caracteriza por un sentido antiprogresista y de vuelta al pasado. Su sentido no se encuentra en la civilización como elemento destructor del pasado, sino en la fusión pura entre el hombre y la tierra. Una unión esencial en la que nada debe interponerse: es el hombre y su fuerza frente a la naturaleza. Quien no participaba, no formaba parte del Volk, y debía ser expulsado por romper la armonía. La esencia de Volk en *La luz azul* es Junta, la única que mantiene una unión esencial con el entorno de la montaña. Cuando el pueblo se interpone entre ambos, la esencia desaparece (Junta cae despeñada), pero nace el mito. Junta se convierte en una leyenda «que el pueblo ama sobre todo». Es identificarse con ella lo que quieren, formar parte del Volk.

La base racista es innegable, lo mismo que la exaltación de la fuerza y la juventud (la pureza racial). Por tanto, puede decirse que *La luz azul* no es sólo el simple idealismo, sino que su carácter regresivo es indudable. «Un thème propement national-socialiste qui, d'un coup remplace le film dans le cadre des fêtes rituelles de Nuremberg, l'exaltation des jeunes hommes, espoir du régime et de la race».¹⁴

La teoría «Völkisch», unida a la exaltación de un mito, el de Hitler, constituirían la base de la película en la que Leni Riefenstahl pondría en práctica su talento propagandístico a favor del nazismo: *El triunfo de la voluntad*.

¹³ Citado en *Leni Riefenstahl*, p. 3.

¹⁴ Citado en *Histoire du cinéma nazi*, de Francis COURTADE y Pierre CADARS, p. 47.

Triumph des Willens, una sinfonía de esvásticas

«No era fácil hacer, a base de discursos, desfiles y otros actos semejantes, una película que no aburriese a los espectadores. Pero introducir un argumento habría resultado ridículo. No encontré otra solución que la de hacer que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más polifacética posible. Lo más importante era que se captasen de un modo no estático, sino dinámico».¹⁵

Esta pretensión de dinamismo de la directora, antes de comenzar la película, tuvo un reflejo indiscutible en las imágenes. *El triunfo de la voluntad* es uno de los documentales más importantes jamás filmados, una obra maestra de oportunidad; uno de los mejores reflejos que Hitler pudo tener para llevar su ideario al nivel de un movimiento de masas generalizado.

Desde el principio, los jerarcas nazis y, sobre todo, Goebbels, habían sido muy conscientes de la importancia que podría tener el cine como medio para propagar el nacionalsocialismo; en 1934, Goebbels ya había dicho que «el cine es uno de los medios más modernos para influir sobre las masas».¹⁶

1933 es un año importante para el nazismo. Hitler es nombrado Canciller de la República. Su interés, desde aquel momento, era conseguir el poder absoluto, sin oposiciones. Para ello emprendió una campaña para exaltar su propio movimiento y consolidar el control sobre Alemania.

En el terreno cinematográfico, esta campaña comienza a ser evidente cuando Hitler encarga, precisamente a Leni Riefenstahl, un cortometraje sobre el «Congreso de la Victoria» que reunió en Nuremberg, en 1933, a medio millón de seguidores del movimiento. De ello resultó *La Victoria de la Fe (Sieg des Glaubens)*, un corto, aparentemente desaparecido, a pesar del esfuerzo de los gobiernos aliados, los archivos de películas y la propia Leni Riefenstahl para localizarlo después de la guerra. Su interés se basa en que es un ensayo de lo que luego alcanzará su plenitud en *El triunfo de la Voluntad*.

Por la descripción de la película, Leni Riefenstahl evita un simple desarrollo de los hechos en las diferentes secuencias. La puesta en escena se hace importante porque varía sutilmente la realidad y consigue el impacto. Es mediante la imagen, buscando todos los puntos de vista posibles, que en *La Victoria de la Fe*, testimonia ya fielmente el espíritu del régimen.

Sin embargo, Leni Riefenstahl dará verdadera dimensión cinematográfica al nazismo en *El Triunfo de la Voluntad*. Esta película, que refleja los acontecimientos del congreso nazi celebrado en septiembre de 1934, fue encargado a Leni Riefenstahl por el mismo Hitler. Según dijo después de la guerra, Leni no quiso aceptar el encargo: «Intenté encontrar Hess y desahacerme del encargo. Estuvo amable y prometió hablar de ello con Hitler, e in-

¹⁵ *Memorias*.

¹⁶ Discurso pronunciado ante la Filmkammer. Citado en *Histoire du cinéma nazi*, p. 18.

formarme del resultado. Transcurridos dos días volví a llamarle. El Führer se había enfadado porque yo no había empezado aún con los preparativos».¹⁷

El momento que atravesaba era delicado, en el que podía resultar fundamental para el éxito un despliegue importante de propaganda. Después de la purga llevada a cabo contra el jefe de las SA, Röhm, y otros miembros de su propio partido, el nacionalsocialismo y Hitler necesitaban reafirmar la unidad de liderazgo ante Alemania y ante el resto de Europa.

Leni Riefenstahl se hace cargo del proyecto cinematográfico que debía reflejar «el orden, la unidad y la ambición del movimiento nacionalsocialista», en términos expresados por el órgano de prensa de los nazis (Völkischer Beobachter). El resultado final, cuyo título decidió el mismo Hitler, fue una película que constituye en momentos cumbre de la relación entre un líder y las masas.

Goebbels siempre se preció de haber sido el artífice del mito hitleriano (Führerprinzip). Y, verdaderamente, la aplicación de sus conceptos acerca de las ceremonias públicas de masas y el tratamiento que debía darse a la figura del Führer, fueron muy importantes para crear alrededor del iniciador del nazismo, un halo semidivino. Sin embargo, irónicamente, fue la suya la mayor oposición que tuvo Leni Riefenstahl al crear el mayor acto de alabanza al líder, en todo el período hitleriano.

El Triunfo de la Voluntad es la única película protagonizada por Hitler en todo el cine nazi. Su tema central es la apoteosis del líder nacionalsocialista como el nexo de unión entre el pasado heroico germano y un presente lleno de promesas de victoria para la nueva Alemania. Ya la secuencia inicial,¹⁸ en la que Hitler llega en aeroplano a la medieval Nuremberg para ser aclamado por sus seguidores, muestra al Führer como el instrumento del que se sirve el destino para enlazar el glorioso pasado con la nueva Alemania y acabar, así, con el período oscuro que supuso el régimen anterior. El aeroplano de Hitler se abre paso entre las nubes oscuras mientras suena música de Mozart. En el aterrizaje, la luz es más brillante, la música se ha convertido en el himno de Horst Wessel, lo mismo que la vieja Alemania se convierte en la nueva.

Este mismo 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, nubes claras o cielo. La connotación simbólica es indudable.

De esta manera, el Führer se representa como el salvador frente a la masa indiferenciada. Excepto él mismo, y los rostros de algunos de sus líderes, rara vez alguien se distingue de entre la multitud: en los planos cor-

¹⁷ *Memorias*.

¹⁸ El guión original de *El triunfo de la Voluntad* fue publicado, junto con la descripción completa de las escenas, en el ejemplar de *Film Comment* antes mencionado.

tos, el espectador queda sumergido entre las banderas, las cruces gamadas y los uniformes que constituyen el punto focal. 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.

Los principios de organización de estas escenas de masas son el orden y la simetría: a lo largo de la pantalla aparecen columnas estrictamente ordenadas de uniformes sin rostro; los planos aéreos más impresionantes retratan multitudes en formaciones perfectas. «The law of this film is architecture, balance (...)».¹⁹

En todo este ritual son también muy importantes los símbolos. En todas las secuencias abundan las banderas, estandartes, águilas imperiales y cruces gamadas. Son estos objetos el instrumento por el que se identifica al líder con la masa. Para ello, Leni Riefenstahl utiliza un hábil mecanismo cinematográfico: el esquema es siempre el mismo, 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.

Esta explosión de fanatismo sigue un plan claramente predeterminado. No es esta la opinión de Leni Riefenstahl: «Mon film n'est qu'un document. J'ai montré ce dont tout le monde, alors, était témoin ou entendait parler. (...) Je suis celle qui a fixé cette impression, qui l'a enregistrée sur pellicule (...). Ce donc un document, pas un film de propagande».²⁰ De manera objetiva, *El Triunfo de la Voluntad* refleja una sucesión de acontecimientos que tuvieron lugar. Sin embargo, no se trata de un todo lineal. El tono está intensamente dirigido hacia un fin: lograr el máximo efecto posible en la exaltación del nuevo mito nazi.

Este propósito se manifiesta a través de la evolución de los discursos de Hitler que aparecen a lo largo del metraje de la película. El primero de ellos, en respuesta al jefe de las juventudes hitlerianas, Baldur von Schirach, parece improvisado. La entonación y el aspecto de Hitler son tranquilos. La aparente simplicidad es menor en el segundo discurso: apenas Hitler ha terminado de hablar, una multitud con antorchas se pone en marcha a sus pies. Comienza a percibirse una exaltación colectiva que llegará al paroxismo en el discurso de clausura. Por primera vez, las palabras de Hitler se apoyan en un texto escrito. Sus gritos parecen trallazos: «Podemos ser felices de saber que el porvenir es nuestro sin reservas». La masa muestra ya un entusiasmo frenético.

¹⁹ *Film in the Third Reich*. David STEWART HULL.

²⁰ *Cahiers du cinéma*, n.º 170, 1965.

Imposible, pues, con todo este cuidadoso planteamiento, que *El Triunfo de la Voluntad* pueda considerarse solamente como un reflejo de la realidad. Hay una perceptible búsqueda del efecto propagandístico que resulta efectiva tanto en Alemania como en el resto del mundo. De todas maneras, esta película fue esencialmente de consumo doméstico. Donde los nazis proyectaron su imagen hacia el exterior, fue en *Olimpiada*, otro documental realizado por Leni Riefenstahl, con motivo de los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín durante 1936.

Olympiade. El retrato de una raza de héroes

«Vi que entre jirones de nubes surgían lentamente las antiguas ruinas de los lugares clásicos de Olimpia, y desfilaban los templos y esculturas griegas, Aquiles y Afrodita, Medusa y Zeus, Apolo y Paris, y luego aparecía el discóbolo de Mirón. Soñé que éste se transformaba en un ser humano de carne y hueso, y en movimiento retardado, empezaba a balancear el disco...».²¹

De esta manera describe Leni Riefenstahl su primera idea acerca de cómo iba a ser el comienzo de su película sobre los Juegos Olímpicos de Berlín. Estos se celebraron en Berlín, sólo unos meses después de la remilitarización de la zona del Rin, en 1936. Este es el momento en el que el régimen nazi comienza la etapa imperialista que desembocaría en la segunda Guerra Mundial.

Para contrarrestar el efecto, los Juegos Olímpicos iban a ser un ejercicio de respetabilidad de cara al exterior. 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. Según W. Shirer, corresponsal norteamericano, «The nazis have succed with their propaganda (...) The Olympic Games have appeale to the athletes. Second they have put up a very good front for the general visitors, especially the big businessmen».²² Incluso, podría decirse que los Juegos Olímpicos significan el culmen en la técnica persuasión de las masas del aparato nacionalsocialista.

Dentro de esta campaña está la película de Leni Riefenstahl, *Olimpiada (Olympiade)*. Aunque la directora siempre mantuvo que la película le fue encargada por el Comité Olímpico Internacional, y que en ella el Gobierno nazi no tenía ninguna jurisdicción, cuando menos, podría pensarse

²¹ *Memorias*.

²² Citado por *Propaganda und the german cinema 1933-1945*. David WELCH, p. 113.

que sería ilógico que Goebbels, un hombre tan cuidadoso con la estrategia propagandística, no aprovechara la ocasión para participar en algo tan adecuado para la difusión de la causa nazi, como una película sobre las Olimpiadas, que se difundiría en todo el mundo, bajo el aspecto inofensivo de un documental. Incluso, como se expondrá después, se han descubierto documentos que autentifican esta hipótesis lógica.

A pesar de la dimensión de propaganda internacional *Olimpiada* desarrolla, sobre todo, ciertos aspectos ideológicos destinados a los alemanes. En particular, se hace hincapié en los conceptos de salud y fuerza, que eran fundamentales para la definición nazi de la superioridad de la raza aria, «la raza de amos».

Estos conceptos acerca de la superioridad de la raza se remontan, según las teorías que Hitler expone en el *Mein Kampf*, a la Grecia clásica. Hitler siempre pensó que los griegos habían alcanzado la cumbre de la civilización humana en todos los campos. En su opinión, la tribu doria, que había llegado a Grecia desde el Norte, era de origen germánico. Para llevar a término esta concepción en su país. Hitler se propone la difusión de un ideal de fuerza y de salud, que él consideraba muy cercanos a los griegos.

En 1937 decía en uno de sus discursos: «La nueva era de hoy está produciendo un nuevo arquetipo humano. Las mujeres y los hombres son más saludables y fuertes: hay un nuevo sentimiento acerca de la vida (...) Nunca estuvo la humanidad tan cerca del mundo antiguo en su apariencia externa y en su manera de pensar, como está hoy».²³

Las dos partes que conforman *Olimpiada* (*Fiesta de los pueblos —Fest der volker—* y *Fiesta de la belleza —Fest der schönheit—*) forman parte de esta difusión generalizada del carácter fundamental de la fuerza y de la belleza de la raza, en la concepción nazi. En el prólogo de la primera parte, donde más explícitamente se reafirman estos principios. Son casi veinte minutos que comienzan ante 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 Riefenstahl 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.

²³ Citado por David WELCH, p. 116.

Una vez comenzada la sucesión de acontecimientos reales, que constituyen los juegos, el documental entra en lo que puede considerarse su parte más descriptiva. Sin embargo, el tono dinámico no disminuye. La alternancia entre las panorámicas del público enfervorizado, los planos cortos de los atletas en pleno esfuerzo, y las tomas aéreas, transmiten sin esfuerzo, la sensación de espectacularidad y dramatismo propia de la competición; «The total impact on the viewer should be 100%, never more or you tire them (...) You must alternate tension with relaxation for both sound un picture (...) You move from reality to more and more poetry and more unusual camera work».²⁴

Sin embargo, a pesar de no ser tan evidente, durante la parte central de la película, se transmite también una idea favorable al propósito propagandístico nazi. Alemania personificaba en un Hitler sonriente en la tribuna de autoridades, saluda a sus vencedores.

Los juegos y, por tanto, también la película, suponen un mayor número de victorias nazis que de otras nacionalidades. La cámara se recrea en los cuerpos de los lanzadores de peso o lanzadores de jabalina alemanes, mucho más que en las hazañas del negro norteamericano Jesse Owens. Sin embargo, también hay que poner de relieve, para no caer en juicios radicales, que Jesse Owens no queda fuera del metraje de la película; lo que hubiera ya demostrado una propensión indudablemente racista por parte de la directora de *Olimpiada*.

En definitiva, todo el cuidadoso planteamiento estético y simbólico de *Olimpiada* supone una decidida transformación de la realidad en la que Leni Riefenstahl pone en juego todo su talento cinematográfico en la consecución de la máxima fuerza expresiva de las imágenes. No se trata, pues, de un documental, sino de un vehículo de propaganda desarrollado con maestría, donde la importancia de las imágenes tiene el apoyo de la música y de los sonidos de la multitud (todos ellos mezclados en estudio, para constituirse en la máxima expresión del ritmo).

Tras estos dos momentos cumbres de su trabajo, la vida de Leni Riefenstahl, después de la segunda Guerra Mundial, sería absolutamente diferente.

EPILOGO. LA CAIDA

«Desde el final de la guerra me había abandonado todo rayo de felicidad, la vida se había convertido para mí en una insoportable lucha por la existencia, nacida de intrigas y de la discriminación política».²⁵ El final de

²⁴ Declaraciones en una entrevista con Gordon HITCHENS, en el ejemplar de *Film Comment* mencionado.

²⁵ *Memorias*.

la guerra y la derrota de Hitler dejaron al mundo sumido en el desastre. Durante los años de guerra, se habían cometido atrocidades por todos los bandos, pero el horror del descubrimiento de los campos de concentración, supuso que cualquier rastro de nazismo fuera un estigma.

Leni Riefenstahl ha tenido que cargar con este estigma desde que fue detenida por los aliados, tras la liberación de Alemania. Puede ser que a la hostilidad mantenida de manera constante contra ella contribuyera su negativa rotunda acerca de sus conexiones ideológicas con los nazis. «It was a very different time... no one knew what it would be like ten years later. (...) All painters, sculptors, all artist, everybody. everybody was in the service of the Reich at that time. None is more guilty than the others».²⁶

La intransigencia contra Leni Riefenstahl se vio agravada por el hecho de que se hayan descubierto contradicciones entre lo que la directora declaró acerca de sus películas, después de la guerra, y lo que ocurrió durante el proceso de su realización. Sobre todo, la polémica se centró desde el principio en la financiación de los dos grandes documentales de la directora alemana. Según sus declaraciones reiteradas, ella y su compañía fueron las únicas responsables de la financiación de *El triunfo de la Voluntad*. Su principal fuente para cubrir los gastos fue el contrato de distribución de la película, firmado con la productora Tobis.

En cuanto a *Olimpiada*, Leni siempre mantuvo que constituyó un encargo del Comité Olímpico Internacional, realizado a pesar de la gran cantidad de obstáculos interpuestos por el Ministro de Propaganda nazi. Ni este ministerio, ni el Gobierno del Reich, ni el Partido Nacionalsocialista tuvieron nada que ver en el proceso de planificación y realización de la película.

En contradicción con todas estas afirmaciones de Leni Riefenstahl, se encontraron luego numerosos documentos en sentido contrario. Tales documentos, cuyo origen está, principalmente, en el Ministerio de Propaganda y en el Ministerio de Finanzas, demuestran que, en lo que se refiere al *Triunfo de la Voluntad*, ésta, fue encargada a Leni Riefenstahl por el mismo Führer y financiada por el Partido nazi.

Declaraciones de Goebbels, fechadas en la época, corroboran que éste tampoco era tan contrario a la película como la directora siempre dijo; incluso, en uno de sus propios textos, titulado *Al margen de la película sobre el Congreso del Partido*, publicado en 1935 por las Ediciones Centrales del Partido Nacionalsocialista, su actitud no es tan reticente como siempre pretendió: «Durante la manifestación del Servicio Nacional del Trabajo, el sol había desaparecido detrás de las nubes. Pero cuando el Führer llegó, los rayos del sol atravesaron el cielo, el cielo hitleriano».²⁷

²⁶ Entrevista con Gordon HITCHENS.

²⁷ Citado por Erwin LEISER en «La vérité sur Leni Riefenstahl et Le triomphe de la volonté», en la revista *Ecran*, n.º 19, 1973.

Olimpiada también fue objeto de polémica, ya que se descubrieron proyectos ministeriales en los que se demuestra que las dos partes de la película olímpica fueron financiadas en su totalidad por el gobierno del Reich. Además, se conservan cartas de la propia Leni Riefenstahl en las que ella solicita presupuesto para diversas actividades (millón y medio de RM, que constituyó el presupuesto total de *Olimpiada*, según se detalla en estos documentos, le fue entregado a la directora en distintas partidas, durante los dos años transcurridos entre el comienzo de la realización, hasta su estreno).²⁸

Todas estas circunstancias objetivas contribuyeron a aumentar el número de los que juzgaban a Leni Riefenstahl con la mayor severidad. Desde el principio se la sometió al más absoluto de los ostracismos profesionales. Sus proyectos fueron derribados uno tras otro, y la directora jamás ha podido volver a terminar una película (*Tierra baja — Tiefland*— su última película, se acabó de montar en 1953, pero todo el material fue filmado antes del final de la guerra).

Se le atribuyeron crímenes no demostrados, como el hecho de haber utilizado en sus rodajes gitanos destinados a morir en campos de concentración. Incluso se le negaba el derecho a aparecer en público: «El que una de los principales propagandistas de Hitler, como Riefenstahl fue incuestionablemente con su *Triunfo de la Voluntad*, pueda hoy aparecer en un festival de cine alemán, recibiendo una bienvenida oficial, es realmente escandaloso. Uno no tiene que recordar las persecuciones de Auschwitz para que esto sea obvio».²⁹

A pesar de todas estas dificultades, de todo este rechazo, también ha contado Leni Riefenstahl con defensores que, sin justificar su filiación política o, quizá, sin considerarla importante, han destacado siempre y, ante todo, la calidad de su trabajo y lo terrible de desperdiciar un talento como el suyo. Entre las personalidades que la apoyaron, puede contarse, entre otros, el documentalista John Grierson, o el actor Peter Sellers; directores como Herzog o Coppola.

La mayor defensa con la que ha contado Leni Riefenstahl no han sido, sin embargo, todas estas personalidades, sino su propio temperamento luchador. Ya a los dieciséis años pensaba: «Mi deseo de ser independiente era cada vez más fuerte. Nunca más en mi vida quise depender de nadie. Cuando veía como a veces era tratada mi madre por mi padre (...) me juraba a mí misma que, en lo sucesivo, no soltaría jamás las riendas de mi mano. Sólo mi propia voluntad sería la que decidiese».³⁰ Fue este instinto de

²⁸ Los documentos de la administración nazi referidos a la producción de estas dos películas se reproducen literalmente en las revistas *Cinéma 69*, n.º 133, 1969; *Ecran*, n.º 19, 1973; *Film Quarterly*, vol. 28, n.º 1, 1974.

²⁹ Ulrich GREGOR en «A comeback for Leni Riefenstahl?» Ejemplar de *Film Comment* ya mencionado.

³⁰ *Memorias*.

superación el que la llevó a otros terrenos artísticos cuando el de la dirección cinematográfica le fue vedado en todas las ocasiones que intentó ponerlo en práctica.

Africa y las culturas primitivas fueron su tierra de promisión. Desde 1955 realizó varios viajes al centro de Africa y, principalmente, a Sudán, donde descubrió a una de las últimas tribus, los Nuba, que cultivaban aún modos de vida de la prehistoria, y sobre los que publicó dos libros de fotografías *Los Nuba* y *Los Nuba de Kau*, en los que reflejaba unos ritos y unos modos de vida casi al borde de su desaparición. Sobre estos libros también se vertieron toda clase de acusaciones. Las imágenes de los jóvenes guerreros Nuba fueron calificadas de racistas. Es paradójico que se hicieran esta clase de comentarios, aunque lo que sí está claro es que la fuerza y el poder de los cuerpos traspasan estas fotografías de Leni Riefenstahl, lo que puede asimilarlas con *Olimpiada*.

Su último paraíso perdido fueron las profundidades del Mar Rojo. De ellas salió otro libro de fotografía, alabado por su originalidad y su impacto artístico. Leni Riefenstahl, de paraíso en paraíso, sigue siendo una superviviente.

BIBLIOGRAFÍA

General

- BARNOUW, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*. Editorial Oxford University Press. New York 1974.
- BARSAM, Richard M.: *Nonfiction film. A critical history*. George Allen & Unwin Ltd. London, 1973.
- COURTADE, Francis, y CADARS, Pierre: *Histoire du cinéma nazi*. Erik Losfeldp. París, 1972.
- STUART HULL, David: *Film in the third Reich*. University of California Press, 1969.
- WELCH, David: *Propaganda and the german cinema. 1933-1945*. Clarendon Press. Oxford, 1981.

Particular

QUAESIMA, Leonardo: *Leni Riefenstahl*. Il Castoro Cinema. Florencia, 1985.
RIEFENSTAHL, Leni: *Memorias*. Editorial Lumen. Barcelona 1991.

Revistas

Cahiers du Cinéma, n.º 170. 1965.
Cinéma 69, n.º 133. Febrero de 1969.
Ecran, n.º 19. Noviembre de 1973.
Film Comment, Vol. 3, n.º 1. 1965.
Films and Filming, Vol. 11, n.º 7. Abril 1965.
Film Quaterly, Vol. 28, n.º 1. 1974.

Filmografía

La luz azul (Das blaue licht. Eine berglegende aus den Dolomiten). Directora: Leni Riefenstahl. Estrenada el 24 de marzo de 1932, en Berlín.
El Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens). Directora: Leni Riefenstahl. Estrenada en marzo de 1935, en Berlín.
Olimpia (Olympiade). Parte primera: *La fiesta de los pueblos (Fest der völker)*. Parte segunda: *Fiesta de la alegría (Fest der schönheit)*. Directora: Leni Riefenstahl. Estrenada en abril de 1938, en Berlín.