

LENI RIEFENSTAHL: NO ES PROPAGANDA... SOLO MOSTRÉ LO QUE ESTABA OCURRIENDO

Leni Riefenstahl, por STEVEN BACH. Barcelona: Circe, 2008, 453 páginas. ISBN: 978-84-7765-261-8

Memorias, por LENI RIEFENSTAHL. Barcelona: Lumen, 2013, 924 páginas [40 páginas de láminas]. ISBN: 978-84-2642-149-4

Conversaciones con Leni Riefenstahl. Almería: Confluencias Editorial, 2016, 191 páginas. ISBN: 978-84-945298-7-0

Leni Riefenstahl, por MANUEL GARCÍA ROIG. Madrid: Cátedra, 2017, 306 páginas. ISBN: 978-84-376-3628-3

No hay duda de que Leni Riefenstahl (1902-2003) ocupa un lugar privilegiado en la historia del cine, sobre todo del documental, por sus películas correspondientes al período del III Reich, aunque su carrera cinematográfica se alargó con *Tiefland* (1954), en cuya realización incluyó imágenes rodadas en la época nazi ya que contó con la participación de población gitana desplazada que actuó sin ningún tipo de gratificación. Si revisar su obra se ha convertido en un tópico que ha cubierto de tinta muchas páginas de revistas y libros, con varias entrevistas entre las que sobresale la concedida a *Cahiers du Cinéma* (núm. 170, 1965), parece oportuno que en un monográfico de las características del presente, en que convergen la memoria histórica, los documentales y los totalitarismos, se incorpore una aproximación, siquiera superficial, a una de las mujeres que, además de ser una gran fotógrafa, ha pasado no sin polémica a ingresar en la nómina de los grandes directores cinematográficos de la historia. Como Roel Vande Winkel y David Welch señalan en la introducción a la obra colectiva *Cinema and the Swastika*, no deja de ser curioso que las únicas películas producidas durante el III Reich que merecen la atención de estudios e investigadores sean los dos filmes —*El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia* (1938)— realizados por Leni Riefenstahl, al margen del control de Joseph Goebbels, dos documentales que contaron con el apoyo de Hitler

y que con una indudable carga propagandística supusieron una revolución desde un punto de vista técnico.¹

Con este panorama, es lógico que se considere que *Olympia* (1938) es una de las obras maestras de la cinematografía, aunque como es obvio se la ha vinculado con el nazismo como hizo Susan Sontag en un artículo aparecido el 6 de febrero de 1975 en *The New York Review of Books* y que fue incorporado al libro *Bajo el signo de Saturno*, y, por ende, con la estética totalitaria, bajo un título bien significativo y turbador como el de «Fascinante fascismo». Todo ello ha generado una situación un tanto paradójica, ya que como Sontag indica, al recuperar las palabras de Jonas Merkas que datan de 1974, «si es usted idealista, verá idealismo en sus películas; si es usted clasicista verá en sus películas una oda al clasicismo; si es usted nazi, verá en sus películas nazismo».²

Así pues, su trayectoria como actriz y directora continúa siendo una cuestión disputada y, consiguientemente, abierta a la controversia, con lo cual emergen adeptos como Román Gubern, que después de reconocer que no fue un «admirador advenedizo de la directora alemana» apunta que su caso «plantea brutalmente y de modo radical la cuestión de la autonomía estética del arte, su autosuficiencia formal, más allá de sus eventuales perversos contenidos o de sus propuestas éticas», y detractores como Susan Sontag.³ Esto puede decir que el tema no está cerrado y que para algunos críticos, como Manuel García Roig, autor de uno de los libros que dan pie a esta recensión sobre diversas obras que tienen como núcleo la cineasta alemana, el debate se mantiene irresuelto porque «hasta hoy ha quedado sin una respuesta nítida y contundente la pregunta de hasta qué punto, con qué intensidad, Leni Riefenstahl estuvo inserta e implicada desde el primer momento en el entramado orgánico-propagandístico del III Reich».⁴

¹ Roel Vande Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika. The international Expansion of Third Reich Cinema* (London: Palgrave Macmillan, 2011), XIX.

² Susan Sontag, «Fascinante fascismo», en *Bajo el signo de Saturno*, ed. Susan Sontag (México: Lasser Press Mexicana, 1982), 75-106 (cita en p. 88).

³ Román Gubern, «Gloria y penitencia de Leni Riefenstahl», en Leni Riefenstahl, *Memorias* (Barcelona: Lumen, 1991), 7-10 (citas pp. 7 y 9, respectivamente). Hay que añadir que esta presentación no se incluyó en la edición de las *Memorias* de Leni Riefenstahl que la misma editorial llevó a cabo en 2013, con una versión textual diferente respecto a la publicada en 1991.

⁴ Manuel García Roig, *Leni Riefenstahl* (Madrid: Cátedra, 2017), 156.

A pesar de las dificultades que entraña el dar una solución definitiva a la relación de Leni Riefenstahl con el nazismo todo apunta en la dirección de la colaboración, de compañera de viaje, o, cuanto menos, de la sintonía de su filmografía más representativa, ya que buena parte de sus películas —en especial sus dos realizaciones más significativas, *El triunfo de la voluntad* (1935), título que el mismo Hitler sugirió para la película del VI Congreso del Partido Nacional-Socialista, y *Olympia* (1938), sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936— transmiten una atmósfera y una estética que concuerda con la cosmovisión nacionalsocialista que se fraguó a fuego lento, enraizándose en el romanticismo y en la cultura *völkisch* decimonónica. No por casualidad, Albert Speer programó la Sinfonía núm. 4, conocida popularmente como la «Sinfonía Romántica» de Anton Bruckner, estrenada en 1881, como broche musical del III Reich, en el concierto que interpretó la Filarmónica de Berlín dirigida por Wilhelm Furtwängler el 12 de abril de 1945 en la capital prusiana. «Cuando se interprete la *Sinfonía Romántica* de Bruckner, escribe Speer en sus *Memorias*, será que ha llegado el fin —dije a mis amigos—.»⁵ A modo de complemento, Speer añadió para la primera parte «la última aria de Brunilda y el final de *El crepúsculo de los dioses*; un gesto patético y melancólico a la vez ante el fin del Reich».⁶

Aparte, téngase en cuenta que en este 2022 se cumplen ciento veinte años de su nacimiento, una efemérides que por el momento no ha generado ninguna conmemoración especial, aunque cuando se cumplió el centenario de su nacimiento Ángel Fernández-Santos publicó un artículo en *El País*, el 22 de agosto de 2002, bajo el título ciertamente sugerente de «Leni Riefenstahl. El malestar de la belleza» que se incorporó posteriormente al libro *La mirada encendida*. Se trata de una glosa en que se destaca la fascinación perturbadora de nuestra cineasta, «odiada pero indiscutida» y que alegó «inocencia creadora de algo que la convierte en una figura indiscutible e imperecedera del cine, del arte del siglo XX y de su tragedia».⁷

⁵ Albert Speer, *Memorias* (Barcelona: Acantilado, 2004), 827.

⁶ Speer, *Memorias*, 827.

⁷ Ángel Fernández-Santos, *La mirada encendida* (Barcelona: Random House Mondadori, 2007), 150.

Al paso, digamos que Helene Amalie Bertha Riefenstahl vino al mundo el 22 de agosto de 1902 en Wedding, un barrio obrero situado en los aleñados de Berlín en el seno de una familia burguesa con un padre autoritario y aficionado al teatro, pero que no consideraba la farándula una ocupación adecuada para las mujeres. Además regentaba un negocio, aunque da la impresión de que el ambiente familiar no observaba los parámetros de la cultura intelectual neo-humanista, con el cultivo de la literatura y la música, inherentes al ideal formativo de la *Bildung*.⁸ «Mi padre, Alfred Riefenstahl, que había conocido a mi madre, Bertha Schlerlach durante un baile, era un hombre de negocios moderno y previsor, dueño de una gran empresa que se dedicaba a instalar sistemas de calefacción», si bien antes de la Primera Guerra Mundial «había instalado los sanitarios en numerosas casas de Berlín».⁹

Con relación a sus años de formación, merece comentar que Leni no frecuentó un *Gymnasium* que le hubiera conferido una educación clásica, sino un *Lyzeum*, «donde el prestigio y los estándares académicos eran menos elevados y los objetivos intelectuales, menos exigentes».¹⁰ A decir verdad, contamos con biografías excelentes, como las de Steven Bach y Manuel García Prieto, que no se limitan a dar cuenta y razón de su itinerario vital, sino que sitúan también sus diferentes dimensiones polifacéticas que configuraron lo que ella misma reconoció como sus cinco vocaciones: bailarina, actriz, directora de cine, fotógrafa y submarinista.¹¹

Sin la menor sombra de dudas, está probado que Leni Riefenstahl se vinculó a la tradición romántica con su pasión por la naturaleza, a la vez que demostró un gran interés por los deportes, no solo los de montaña (esquí, escalada, alpinismo, etc.) sino también por la natación y el tenis. «Leni destacaba en el ámbito atlético, donde hacía gimnasia, patinaje sobre hielo y sobre cemento, carreras de velocidad y natación, y donde intentó practicar saltos de trampolín, pero fracasó».¹² No es de extrañar,

⁸ Steven Bach, *Leni Riefenstahl* (Barcelona: Circe, 2008), 15.

⁹ Leni Riefenstahl, *Memorias* (Barcelona: Lumen, 2013), 14.

¹⁰ Bach, *Leni Riefenstahl*, 22.

¹¹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 16.

¹² Bach, *Leni Riefenstahl*, 22.

pues, que sea considerada una mujer moderna con un talento activo y deportivo siempre dispuesto a la acción. «La danza fue su juventud, el inicio de su fama y el fin de su dependencia».¹³ En aquella coyuntura social, en la década de los años veinte, después de la Gran Guerra, la danza estaba «en su apogeo en todas las clases sociales».¹⁴ Poco después de esta misma afirmación, en el texto sobre «Las berlinesas y sus combates», se lee que Leni Riefenstahl se inscribe en las artistas y bailarinas que protagonizaron «el estallido de los cuerpos y el culto de la danza», a la vez que se pone de relieve que «la revelación de sus “imágenes interiores” es también el objetivo de Leni Riefenstahl, que juega con el cuerpo en toda su movilidad».¹⁵ Igualmente, según sus biógrafos, contó con una buena intuición para las cuestiones artísticas y una gran firmeza para alcanzar sus objetivos: «Leni se consideraba una artista, pero una artista intuitiva en busca de una causa, misión o una estética que la inspirase y diera vuelo a su imaginación».¹⁶

Como hemos avanzado, Leni Riefenstahl no gozó de una sólida formación académica, aunque sí que contaba con mucha intuición y un espíritu deportivo, esto es, un gran amor por la aventura y las montañas, tal como se demuestra en su participación en las películas del género alpino en que sobresalió el director Arnold Fanck, especializado en filmes de montaña, que fue uno de los que la introdujeron en el mundo del cine hasta el punto que García Roig considera que fue su «auténtico maestro espiritual».¹⁷ Cabe añadir que la falta de una sólida formación intelectual fue suplida por una gran entereza y voluntad, con una pasión por alcanzar sus objetivos que apuntaban inicialmente al mundo de la danza, de la que tuvo que retirarse por las lesiones que padeció. En todo caso, tuvo que vencer la resistencia familiar para dedicarse a la danza y al teatro, lo que confirma su obstinación y fortaleza en conseguir lo que deseaba. En el libro de Steven Bach se lee: «Leni no era muy educada

¹³ Bach, *Leni Riefenstahl*, 41.

¹⁴ Marianne Walle, «Las berlinesas y sus combates», en *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, dir. Lionel Richard (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 125-140 (cita en p. 129).

¹⁵ Marianne Walle. «Las berlinesas y sus combates», 139.

¹⁶ Bach, *Leni Riefenstahl*, 69.

¹⁷ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 70.

y tampoco provenía de una familia educada, y lo que tenía que saber, lo *aprendía*». ¹⁸

Tampoco se puede negar que fue la única fémina que sobresalió en el mundo de los jefes nazis que, como Joseph Goebbels y Albert Speer, fueron fervientes admiradores de su persona y talento. Sin ir más lejos, el segundo, después de reconocer que ya había quedado impresionado por ella durante su época de estudiante cuando la vio como actriz en la pantalla, mantuvo excelentes relaciones con nuestra protagonista además de colaborar en sus producciones cinematográficas. Es más, Speer ensalzó la capacidad y seguridad de Leni Riefenstahl, «que manejaba sin miramientos aquel mundo de hombres para lograr sus fines, constituía una verdadera provocación». ¹⁹ Justo es mencionar que Speer y Riefenstahl mantuvieron la relación incluso después que el jefe nazi saliese de la prisión de Spandau en 1966, donde cumplió la pena de veinte años de reclusión con que fue condenado en los juicios de Núremberg.

A este respecto, no es una casualidad que ambos mandatarios nazis apoyasen su obra, y en el caso de Speer, primero arquitecto y después ministro de armamento de Hitler, que coadyuvase eficazmente al éxito de algunos rodajes como *El triunfo de la voluntad* (1935), después del fracaso que representó el filme *La victoria de la fe* (1933) sobre el congreso del partido nazi de aquel año, de cuyos fotogramas se desprende que hubo una cierta improvisación en la preparación. Esto no sucedió el año siguiente, con *El triunfo de la voluntad*, para cuyo rodaje Speer construyó unas altas torres con ascensores que permitían el rodaje en movimiento y sistemas lumínicos que dieron más realce a sus filmaciones, mientras Goebbels dejó anotado en su diario que «de todos los artistas, ella es la única que nos comprende». ²⁰ De igual manera, parece que el ideal artístico de Hitler, para el cual «el gran artista era siempre el “solitario”, que debía afirmarse con su obra ante la masa indiferente», coincide con el perfil de Leni Riefenstahl, cuya filmografía documental también se puede identificar con la concepción estética hitleriana que pretendía

¹⁸ Bach, *Leni Riefenstahl*, 236.

¹⁹ Speer, *Memorias*, 115.

²⁰ Bach, *Leni Riefenstahl*, 132.

«destruir y eliminar, lo que carecía de forma y de lugar, lo extraño y lo desarraigado».²¹ No en balde, los créditos iniciales de *El triunfo de la voluntad* (1935) evidencian que el film fue encargado por Hitler y realizado por Leni Riefenstahl.

A todas estas consideraciones, podemos añadir que en las *Conversaciones con Leni Riefenstahl* (Almería, 2016) se incluye la traducción del libro *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* que responde al título de *Detrás de las escenas de la película sobre el Congreso del Partido Nacionalsocialista*, y que se publicó el 28 de marzo de 1935, coincidiendo con el estreno de la película que tuvo lugar en el cine más grande de Berlín, el *Palast am Zoo*.²² Por su parte, cuando llegó la hora de filmar *Olympia* (1938) no dudó en abrir zanjas en el estadio a fin de captar mejor el esfuerzo de los atletas, lo que generó alguna tensión con los organizadores de aquel evento deportivo. Si *El triunfo de la voluntad* (1935) sirvió para reafirmar el régimen en clave interna, *Olympia* (1938) potenció la imagen nacionalsocialista en el exterior, en un proyecto propagandístico que Leni Riefenstahl supo elaborar al margen y con independencia del ministro del ramo, Joseph Goebbels, que era muy consciente del poder adoctrinador del cine, el arte del siglo XX por antonomasia.

Acaso por esto, se preguntó en sus *Memorias* por qué había confiado en Hitler, al que conoció en un «encuentro fatídico» en 1932 al oírlo en un mitin en el Palacio de los Deportes de Berlín, a cuya cuestión responde con la siguiente argumentación: «Yo rechazaba por completo sus ideas racistas, por eso jamás habría podido ingresar en el Partido Obrero Nacionalsocialista alemán (NSDAP), y en cambio aceptaba sus planes socialistas, sobre todo que Hitler acabaría con el dramático desempleo de seis millones de alemanes».²³ Nos encontramos, pues, ante un alegato que justifica su complicidad con el régimen del III Reich y que sirvió de pretexto para su exoneración personal, una defensa un tanto engañosa ya que ella misma reconoce que ya en aquella fecha —en 1932— Hitler le indicó que «si alguna vez llegamos al poder, deberá usted hacer mis

²¹ Wolfgangf Martynkewicz, *Salón Deutschland. Intelectuales, poder y nazismo en Alemania (1900-1945)* (Barcelona: Edhasa, 2013), 516-517.

²² *Conversaciones con Leni Riefenstahl* (Almería: Confluencias Editorial, 2016), 46.

²³ Riefenstahl, *Memorias*, 158.

películas», tal como sucedió efectivamente con *El triunfo de la voluntad* (1935), título sugerido por el mismo *Führer*.²⁴

Con estos precedentes, Shlomo Sand considera que Riefenstahl fue una directora dotada y que aprovechó la situación para promocionarse en el Reich, y así participó en el proceso de la estetización de la política de un régimen en el que el arte quedaba supeditado al poder. «Leni Riefenstahl —ha escrito Shlomo Sand— era tan nazi como cualquier otra persona en 1933, y aunque con posterioridad a esa fecha no se afilió al partido, cayó en gracia al *Führer* y, a pesar de las objeciones de Goebbels, a ella le encargaron la tarea de idear la película más importante», que no es otra que *El triunfo de la voluntad* (1935) para cuyo rodaje contó con treinta y seis operadores.²⁵

Ahora bien, cuando se acaba de visionar este film se percibe que es mucho más que un simple documental que refleja lo sucedido en Núremberg entre el 5 y el 10 de septiembre de 1934. Efectivamente, este film simboliza el fin de una época, la Alemania derrotada y humillada con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que renace o, si se quiere, se re-funda por obra y gracia de Hitler, que es presentado como un nuevo mesías que pasa revista a los miembros del partido, en una especie de catarsis colectiva con el pueblo enardecido que lo saluda de manera en-fervorizada por las calles y desde los balcones. Valga lo dicho cuanto menos para indicar que el III Reich está marcado, en su devenir histórico, por dos acontecimientos de carácter estético. Efectivamente, *El triunfo de la voluntad* (1935) puede significar una especie de punto cero, esto es, el inicio de un régimen que a través de la conjunción entre el partido y el ejército, entre el NSDAP y la *Wehrmacht*, había de instaurar y asegurar un Reich milenar que, a pesar de los augurios que se plasman en el film de Leni Riefenstahl, se cerró con un ocaso, que recuerda el crepúsculo de los dioses, la cuarta ópera de Wagner del ciclo del anillo de los Nibelungos, cuyo final Speer incluyó alegóricamente en el concierto de la Filarmónica de Berlín que organizó el 12 de abril de 1945.

Visto desde esta óptica, estas dos contribuciones —un film y un concierto— marcan el ascenso y el ocaso de un régimen que en aquel

²⁴ Riefenstahl, *Memorias*, 164.

²⁵ Shlomo Sand, *El siglo xx en pantalla. Cien años a través del cine* (Barcelona: Crítica, 2004), 251.

Núremberg de finales del verano de 1934 estableció un programa de actuación que *El triunfo de la voluntad* (1935) se encargó de reflejar de una manera convincente, a través de una serie de secuencias encaminadas a adoctrinar al pueblo y, especialmente, a todos aquellos que todavía no habían abrazado la causa nacionalsocialista, tal como se desprende del discurso de clausura de Hitler, que exigía la necesidad de una élite racial que a través de la lucha pudiese convencer a la juventud de un compromiso histórico, después del desastre de la Gran Guerra.

A grandes rasgos, entre los relevantes aspectos que configuran *El triunfo de la voluntad* (1935) cabe destacar, en primer lugar, la llegada a Núremberg de Hitler en avión, como si tratara de Wotan, dios de la guerra que emana del cielo, con lo que simbólicamente se abre un nuevo periodo histórico, que es recibido entusiásticamente por la multitud que lo acompaña hasta el hotel. Se trata, además, de un momento crucial ya que el mariscal Paul von Hindenburg hacía poco más de un mes que había fallecido el 2 de agosto, pocas semanas después de la noche de los cuchillos largos, entre el 30 de junio y el 1 de julio de 1934 que acabó con Ernst Röhm, con lo que el *Führer*, como recordó Rudolf Hess al afirmar que el partido era Hitler, y que éste estaba en Alemania, como ésta en Hitler. Es decir, el *Führer* tenía el camino libre para ocupar la cima del poder absoluto en Alemania, ya fuese político, jurídico o militar. Más aún, las palabras de Rudolf Hess ponen en evidencia que en el totalitarismo nazi, bien al contrario que en el fascismo italiano, el partido liderado por Hitler estaba incluso por encima del estado, que se convirtió en un apéndice subsidiario del partido.

Después de la entrada triunfal de Hitler en Núremberg, se ven en el film todo tipo de desfiles con personas ataviadas con trajes folklóricos; la vida campamental de las Juventudes Hitlerianas, con sus cuerpos semi-desnudos entre la higiene, los ejercicios físicos y la vida de camaradería; la fuerza compacta de los 52.000 miembros del Servicio del Trabajo, que desfilan militarmente con sus palas al hombro; marchas nocturnas en una combinación de fuego y luz que se completan con fuegos de artificios. Todo ello con música de Herbert Windt, con golpes de tambor y ritmo de marcha, con breves apariciones e intervenciones orales de los jefes nazis más conspicuos (Wagner, Rosenberg, Todt, Reinhard, Darré, Streicher, Ley, Frank, Goebbels, Hierl, Schirach, etc.) y, naturalmente, las palabras de Hitler que al concitar todo el poder en su persona reclamó

una política de unidad en torno a un pueblo (*Volk*), a un *Führer* y un imperio (*Reich*) o, lo que es lo mismo, una política de obediencia que se debía plasmar en un entrenamiento férreo y disciplinado que preparase para el sacrificio, en medio del despliegue de banderas, entrega de estandartes y uniformes, preludeo de la remilitarización del régimen que se precipitó con la crisis de Renania del 7 de marzo de 1936, cuando las tropas germanas ocuparon aquella zona. El mismo Hitler recordó en su parlamento que no existe un Dios transcendente, inherente a la tradición judeo-cristiana, sino que todo quedaba circunscrito a Alemania que adquiriría así connotaciones casi divinas. Como es lógico, la fusión entre la masa y el líder se canaliza a través de vítores como *Sieg Heil* y la consigna de *Heil Hitler* que aparece inscrita en algunos fotogramas, en una atmósfera de comunión apasionada y frenética. En suma, la película recuerda una gran parada militar en que el *Führer* pasa revista a las distintas formaciones del Partido (juveniles, laborales, paramilitares), a la vez que las arenga. Principalmente, sus palabras van dirigidas a los jóvenes que no vivieron directamente la Primera Guerra Mundial, hasta el punto que los incitó a comprometerse en el futuro de Alemania, no solo para forjar la paz sino también para el duro combate, a imagen y semejanza de su propia lucha (*Mein Kampf*, 1925). A fin de cuentas, el conjunto de la escenificación constituía una invitación para que todos estuviesen dispuestos para la guerra, con el ejemplo de los héroes caídos en el campo de batalla, a los que *El triunfo de la voluntad* (1935) enaltecía en una ceremonia de reconocimiento y honor. De hecho, tal y como apunta Siegfried Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, publicada en inglés por Princeton University Press en 1947, «solo un poder nihilista que no tomara en cuenta los valores humanos tradicionales podría manejar los cuerpos y las almas para ocultar su propio nihilismo. El triunfo de la voluntad es el triunfo de la voluntad nihilista».²⁶

En esta línea de colaboración con el nazismo, y en relación con *El triunfo de la voluntad* (1935), quisiéramos resaltar que en la presentación de *Detrás de las escenas de la película sobre el Congreso del Partido Nacional-socialista*, Leni Riefenstahl agradece las facilidades que recibió de Joseph Goebbels, de Julius Streicher, fundador y director del periódico

²⁶ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985), 286.

antisemita *Der Stürmer* siempre preocupado por «educar al pueblo», y Willy Liebel, alcalde de Núremberg, la ciudad medieval que Hitler tomó como símbolo del I Reich y capital del III Reich.²⁷ Entre otras cosas, Riefenstahl reconoce que después de haber filmado el Congreso de 1933 que dio lugar a *La victoria de la fe* (1933) fijó su atención en el congreso de septiembre de 1934 a partir del principio de que «filmar sería fotografiar los hechos, enfatizando los tópicos».²⁸ De igual forma, dejó constancia del interés del *Führer* para que la película alcanzase un «significado artístico» después de reconocer que «el cine es el más poderoso de todos los medios modernos de expresión». A continuación, registró el soporte material, humano y técnico que precisó para la filmación de *El triunfo de la voluntad*, además de describir lo que sucedió cada día del Congreso, celebrado del miércoles 5 de septiembre al domingo 10, a la vez que destaca la llegada de Hitler y su interés por la belleza de los cuerpos de los jóvenes, en una exaltación de la masculinidad que fue una constante en su trabajo, ya se tratase de filmes o de fotografías como las que realizó en África a los Nuba después de la guerra.

En concreto, Riefenstahl se refiere al encuentro de Hitler con las Juventudes Hitlerianas, lideradas por Baldur von Schirach, que se produjo el sábado 8 de septiembre de 1934 y que describe con las siguientes palabras:

Hay algo tremendamente especial en este encuentro. Tenemos que trabajar a toda velocidad, puesto que el *Führer* solo permanecerá el tiempo que dure su breve discurso. Debemos abandonar nuestro plan de grabar el discurso completo. El objetivo principal será filmar las espléndidas cabezas y rostros de los jóvenes. Con nuestras lentes podemos grabar los rostros más bellos.²⁹

Está claro que entre la belleza y la barbarie existe una fina y sutil línea de demarcación, tal como se desprende de esta afirmación que, además, encontró su máxima plasmación en *Olympia*.³⁰ Merece la pena

²⁷ Bach, *Leni Riefenstahl*, 139.

²⁸ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 57.

²⁹ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 72.

³⁰ Guillem Turró Ortega y Conrad Vilanou Torrano, «Berlín 1936: entre la belleza atlética y la barbarie ideológica». En *Configuraciones éticas. Iduna 8. Seminario de Pedagogía Estética*, ed. Ángel Carlos Moreu Calvo y Héctor Salinas Fuentes (Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2012), 127-146.

subrayar que la primera película en la que Leni participó como actriz, extremo que negó en varias ocasiones quizás porque salía con los pechos al descubierto durante varios minutos, mucho antes de iniciar su actividad como directora, fue *Caminos de fuerza y belleza. Un film sobre la moderna cultura del cuerpo* (1925) que estaba destinada a promocionar la vida al aire libre, el culto a la naturaleza, el cuidado corporal y el ejercicio físico, de acuerdo con un contenido que cubre seis partes: «Los antiguos griegos y nosotros», «Gimnasia higiénica», «Gimnasia rítmica», «Danza», «Deporte» y, por último, «Sol, aire y agua».³¹ Por su lado, García Roig sitúa este film en el contexto del movimiento de la Juventud Alemana (*Judendbewegung*) y, más en concreto, en relación con las agrupaciones de las aves errantes (*Wandervögel*) promovidas por Karl Fischer, presente en la cultura alemana desde fines del siglo XIX, que se ha vinculado al elemento *völkisch*.³² También cabe destacar otras iniciativas de renovación que reclamaban la libertad de los jóvenes, como la que llevó a cabo Gustav Wyneken con su exaltación del eros y del desnudo como instancias educativas para potenciar, un tanto platónicamente, la conciencia amorosa de los jóvenes que vivían en comunidad hasta convertirse en camaradas, con lo cual se fortalecían los lazos de hermandad en una especie de fraternidad ancestral.³³

Es interesante apuntar —y aquí seguimos a Liliana Delgado— que en el caso de Leni Riefenstahl se da una continuidad en relación con el ideal de la belleza masculina que transita desde *El triunfo de la voluntad* (1935) a los Nuba, un pueblo de Sudán en vías de extinción que encontró en una fase poco contaminada por la cultura islámica, que rechazaba su desnudez, y occidental, pasando por *Olympia* (1938).

La fuerza viril, el más genuino rasgo de la concepción estética nazi, impregna también la obra fotográfica y de grabaciones fílmicas de la Riefenstahl sobre los Nuba en los años 60. Este pueblo ejemplifica su ideal de belleza corporal por su

³¹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 123.

³² Ángel C. Moreu Calvo, «Idealisme naturalista dels adolescents alemanys (1847-1945): dels Wandervögel (aus errants) a la Hitlerjugend (Joventut Hitleriana)», *Educació i Història. Revista d'Història de l'Educació* 6 (2003): 36-43.

³³ Xavier Laudo Castillo y Conrad Vilanou Torrano, «Nazisme i pedagogia: més enllà de l'homoerotisme i la misogínia». En *Cos, esport i pedagogia: històries i discursos*, ed. Conrad Vilanou y Jordi Planella (Barcelona: UOC, 2012), 199-223.

complejión atlética apolínea greco-latina. Además, su autora se sintió fuertemente atraída por una tribu que «no padecía enfermedades».

No obstante, el arte bajo el nacionalsocialismo representa una variante especial del arte totalitario. En la ex URSS, por ejemplo, se tendía a reforzar una moralidad utópica. En cambio lo propio del arte nazi concierne a una estética utópica, fuertemente centrada en lo masculino: la perfección física del cuerpo viril representada tanto en la fuerza vital del atleta o la precisión militar de los soldados como en el culto a la belleza o el fetichismo del valor. Todos ellos combinan un ideal de masculinidad cuyo erotismo también es ideal; no es un dato menor que a pintores y escultores se les prohibiera mostrar imperfecciones corporales. En sentido técnico, sus desnudos son pornográficos porque tienen la perfección de la fantasía.³⁴

Desde esta perspectiva, la trayectoria de Leni Riefenstahl que según Steven Bach poseía la habilidad de «dominar la sociedad exclusivamente masculina»,³⁵ ofrece dos escenarios privilegiados, primero Europa —especialmente Alemania y, en menor medida, España por el rodaje de *Tiefland* que remite a la ópera de Eugen d'Albert basada en el drama *Terra baixa* de Àngel Guimerà—, y más tarde, después de la guerra, el continente africano.³⁶ La atracción por la belleza masculina debió ser tan fuerte que Leni Riefenstahl solicitó que le presentasen al atleta norteamericano Glenn Morris, medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Berlín en la prueba de decatlón; así se produjo una escena un tanto curiosa, ya que después de la ceremonia del reparto de medallas, ella lo felicitó, mientras el atleta americano «me tomó del brazo, me bajó la blusa y me besó en el pecho, en medio del estadio, delante de cien mil espectadores».³⁷ Poco después, en 1938, Glenn Morris protagonizó diversas películas en

³⁴ Liliana Delgado, «El ideal de masculinidad en el cine de Leni Riefenstahl». I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 29 y 30 de octubre de 2009, La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41274>.

³⁵ Bach, *Leni Riefenstahl*, 57.

³⁶ Maridès Soler, «La mujer y la naturaleza en *Terra baixa* de Àngel Guimerà, en la ópera *Tiefland* de Eugen d'Albert y Rudolf Lothar y en el film *Tiefland* de Leni Riefenstahl», *Revista de Filología Románica* 30, no. 2 (2013), 337-352.

³⁷ Oliver Hilmes, *Berlín, 1936. Dieciséis días de agosto* (Barcelona: Tusquets editores, 2017), 146.

el papel de Tarzán, en el que le había precedido otro atleta olímpico en natación como Johnny Weissmüller.

En este punto, también parece oportuno traer a colación que el año 1978, la editorial Blume de Barcelona, editaba *Los Nuba de Kau y Los Nuba. Hombres como de otro mundo*, dos obras de Leni Riefenstahl que dan testimonio fotográfico de su pasión por los cuerpos de los guerreros de Sudán —cuyo mayor deseo consistía en ser buenos luchadores, no en la unión con una mujer, recuerda Susan Sontag—, que competían desnudos cubiertos de ceniza blanca entre sí como muestra de virilidad, ya que «luchaban siguiendo un ritual que terminaba con el victorioso llevado a hombros». ³⁸ Queda claro, pues, que la fusión entre la belleza y la fuerza constituye un continuo en la obra de Leni Riefenstahl, primero como actriz, después como directora, y fotógrafa más tarde, un aspecto que Susan Sontag, en su artículo de 1975 que pretendía frenar el proceso revisionista que buscaba la rehabilitación de Leni Riefenstahl, analizó desde la perspectiva de la sexualidad al afirmar que mientras el arte comunista era asexuado, el nazi era lascivo e idealizador al estetizar la relación entre amos y esclavos, la comunión entre el líder (Hitler) y la masa, gracias a la sexualidad inherente al magnetismo de los jefes y a la alegría y entusiasmo de sus seguidores. ³⁹

Inútil decir que cuando abordamos la figura de Leni Riefenstahl nos encontramos frente a una mujer moderna, que alcanzó la mayoría de edad cuando el Segundo Imperio alemán se desmoronaba y la capital de Alemania vivía un periodo convulso socialmente, pero lleno de iniciativas estéticas y pedagógicas, cosa lógica si tenemos en cuenta que el Berlín de Weimar, especialmente entre 1923 y 1930, se convirtió en un laboratorio de ideas, en una metrópolis cultural. ⁴⁰ En este marco, el gran Berlín surgido en 1920 sirve de telón de fondo de obras literarias como *Berlín Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin. ⁴¹ Y ello sin olvidar que la naciente República de Weimar, surgió en medio de los conatos revolucionarios promovidos por la Liga Espartaquista de Karl Liebknecht y Rosa

³⁸ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 162.

³⁹ Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, 75.

⁴⁰ Richard, *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia*, 36-42.

⁴¹ Alfred Döblin, *Berlín Alexanderplatz* (Madrid: Cátedra-Letras Universales, 2003).

Luxemburgo que, como es sabido, fueron sofocados de manera violenta. Pero de lo que tampoco cabe duda es de que el Tratado de Versalles (1920) impuso a Alemania unas reparaciones económicas imposibles de satisfacer, de modo que John Maynard Keynes tildó aquel acuerdo de «Paz cartaginesa», una situación que favoreció el ascenso nacional-socialista. En este punto, conviene resaltar que *El triunfo de la voluntad* (1935), a pesar de tratar del VI Congreso del Partido de 1934, celebrado a comienzos de septiembre de aquel año, constituye un homenaje a la Gran Guerra, ya que en los primeros fotogramas se pueden observar los rótulos que recuerdan que entonces se cumplían veinte años del estallido de aquel primer conflicto mundial, dieciséis años del inicio del sufrimiento alemán a raíz de la derrota y diecinueve meses desde el comienzo del renacimiento alemán, el periodo que va del 30 de enero de 1933 al 5 de septiembre de 1934, fecha de inicio del congreso.

Sin embargo, y a pesar de un contexto económico y social tan frágil, la República de Weimar fue un hervidero de ensayos y experimentaciones, un oasis de libertad y, por ende, un lugar de vanguardia que no dejó indiferente a nadie, de manera que no sorprende que Peter Gay substituyera su libro sobre la cultura de Weimar con la siguiente rúbrica: una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX.⁴² Así las cosas, el ambiente berlinés, especialmente entre 1919 y comienzos de 1933, permitió que muchas mujeres sacasen adelante sus proyectos y se liberaran de los tabús, una realidad que se frustró con la llegada de Hitler al poder, salvo en el caso de Riefenstahl. Notemos de paso que en tiempos de Weimar emergió la «mujer nueva» con la irrupción femenina en el mundo laboral, en empleos como mecanógrafas, secretarias y vendedoras, que se corta las trenzas y se peina a lo *garçon*.⁴³ Con el trasfondo de la liberación femenina y, por ende, sexual de la mujer, también se dio la «batalla por el aborto» en un Berlín que, desde los tiempos imperiales, distinguía entre sexualidad y procreación.⁴⁴

Libros como el de Barbara Ulrich *Hot girls of Weimar Berlin* ponen al descubierto la liberación sexual de la mujer experimentada en tiempos

⁴² Peter Gay, *La cultura de Weimar: una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX* (Barcelona: Paidós, 2011).

⁴³ Walle. «Las berlinesas y sus combates», 128.

⁴⁴ Walle. «Las berlinesas y sus combates», 135-137.

de Weimar, con lugares emblemáticos como el cabaret Babylon, en medio de la voluptuosidad y el erotismo de una sociedad abierta a todo tipo de novedades.⁴⁵ Incluso algunas de estas mujeres modernas, que luego sirvieron al III Reich, se formaron en los tiempos de Weimar. Éste es el caso de Marta Hillers, nacida en 1911 y periodista políglota que destacó en la propaganda nazi, y autora de un diario personal que abarca del 20 de abril al 20 de junio de 1945, que se publicó anónimamente, en el que describe la entrada de las tropas soviéticas en la capital del Reich que cometieron un sinnúmero de violaciones entre las mujeres siendo ella una de las víctimas.⁴⁶

Da la sensación de que en el Berlín de la República de Weimar, una ciudad cosmopolita con arterias como la Kurfürstendamm, una de las avenidas más lujosas y atractivas del mundo, frecuentada por famosos, todo era posible, con establecimientos emblemáticos como el Romanisches Café, el lugar de encuentro y trabajo de intelectuales como Joseph Roth, que era odiado por Goebbels. Por aquel entonces, tal como Leni reconoció en sus *Memorias*, «la ciudad rebosaba vida, y casi cada día había estrenos, fiestas e invitaciones».⁴⁷ Esta situación también se pone de relieve en la película *Cabaret* (1972) de Bob Fosse basada en la novela *Adiós a Berlín* (1939) de Christopher Isherwood.⁴⁸ En relación con Marlene Dietrich y Leni Riefenstahl, ambas berlinesas, nacidas en 1901 y 1902 respectivamente, Manuel García Roig —después de remarcar que ambas se habían emancipado de la tutela familiar— destaca su significación en la década de los años veinte, aunque como es bien sabido siguieron trayectorias políticas diferentes, la primera a favor de los aliados, la segunda junto a Hitler:

Luchadoras infatigables, empeñadas en romper los numerosos tabúes y límites impuestos a la mayoría de las mujeres, encarnan en los años veinte una cierta revolución dentro del arduo trayecto conducente a la liberación femenina.⁴⁹

⁴⁵ Barbara Ulrich, *Hot Girls of Weimar Berlin* (Los Angeles: Feral House, 2002).

⁴⁶ Anónimo, *Una mujer en Berlín* (Barcelona: Anagrama, 2005).

⁴⁷ Riefenstahl, *Memorias*, 108.

⁴⁸ Christopher Isherwood, *Adiós a Berlín* (Barcelona: Acantilado, 2014).

⁴⁹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 78.

Por consiguiente, las mujeres tuvieron posibilidades para emprender iniciativas de manera personal, hasta el punto que Leni eligió tener la primera relación íntima con un tenista afamado como Otto Froitzheim, que obtuvo la medalla de plata en los Juegos Olímpicos de Londres (1908), tal como desvela en sus *Memorias*, una obra voluminosa de novecientas páginas, «en las que no siempre es del todo fiel a la verdad».⁵⁰ En todo caso, la independencia de Leni Riefenstahl pone de relieve la existencia en aquel contexto de una atmosfera de libertad que García Roig no duda en calificar de «entre mujeres solas», aunque las mujeres que habían dirigido películas de cine antes de 1939 se podían contar casi con los dedos de una mano.⁵¹

Por lo demás, es claro que la cinematografía fue un campo abonado para la experimentación estética y vanguardista, con directores como Fritz Lang con *Metrópolis* (1927) y Walter Ruttmann con *Sinfonía de una gran ciudad* (1927), y productoras como la UFA (*Universum Film AG*), que sin despreciar a otras (Tobis, Terra, etc.) fue una de las pocas que pudieron competir desde Europa con la industria de Hollywood y que «durante los primeros años de la república de Weimar produjo más películas que todo el resto de Europa».⁵² A su vez, y a través de la UFA creada en 1917, se intentó mantener, como mínimo aparentemente, las formas al separar la producción de la distribución. De este modo, *El triunfo de la voluntad* (1935) fue producida por el Partido Nacionalsocialista mientras que la distribución se concedió a la UFA. «Así se creó la percepción de que los estudios UFA, de considerable prestigio aún, financiaban la película, con lo cual se descartaba toda sospecha de que fuera propaganda del partido».⁵³ Acaso esto explique que Leni Riefenstahl se desmarcase después de la guerra de Goebbels, que según señala en sus *Memorias* le pidió que fuera su amante, hasta el extremo que «se arrodilló ante mí y se puso a sollozar».⁵⁴ Conforme a su relato, Leni Riefenstahl consideraba que mientras Goebbels hacía propaganda, ella

⁵⁰ Hilmes, *Berlín, 1936. Dieciséis días de agosto*, 275.

⁵¹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 79.

⁵² Pia Le Moal, «La UFA, cine y dinero», en *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, 177.

⁵³ Bach, *Leni Riefenstahl*, 153.

⁵⁴ Riefenstahl, *Memorias*, 195.

justificaba su actuación por haberse guiado por motivaciones históricas y artísticas.⁵⁵

En realidad, los años de la República de Weimar protagonizaron una de las páginas más brillantes de la vanguardia plástica que afectó a todas las artes y, como no podía ser de otra manera, también al cine, en un proceso que influyó igualmente sobre la pedagogía que a través de la Escuela Nueva alentó su propia vanguardia educativa. Valga decir que en tierras alemanas este proyecto innovador se conoció como *Reformpädagogik*, un movimiento que si bien hunde sus raíces en el último tramo del siglo XIX, alcanzó un momento de máximo esplendor durante los años del régimen de Weimar, en sintonía con iniciativas como la *Bauhaus* fundada por Walter Gropius el 1919, año en que la pedagogía Waldorf con claros antecedentes neorománticos también inició su singladura, a la vez que rompía sus lazos respecto la tradición del ballet clásico a través de la euritmia que Rudolf Steiner ideó como ejercicio antroposófico.⁵⁶

Para mayor abundamiento, conviene resaltar la importancia que tuvo el cine como vehículo educativo en el contexto de los totalitarismos, en su afán de ilustrar y educar al pueblo. No en balde, el fascismo italiano respaldó el cine educativo, hasta el punto de poner en marcha el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo, inaugurado por Mussolini el 5 de noviembre de 1928 en el marco de la Sociedad de Naciones, de la que Italia se retiró en 1937.⁵⁷ Gracias a los trabajos de la profesora Alicia Alted Vigil, tenemos un estudio sobre la participación española en este instituto que corresponde al periodo comprendido entre 1928 y 1934.⁵⁸ Por nuestra parte, cabe destacar que Guillermo Díaz-Plaja fue uno de los promotores del cine educativo en la Universidad de Barcelona, en la década de los años treinta, a la vez que asistió al Congreso de Cine Educativo que tuvo lugar en Roma en el mes de abril de

⁵⁵ Bach, *Leni Riefenstahl*, 138.

⁵⁶ Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (Madrid: Akal, 2010), 208.

⁵⁷ Christel Taillibert, *L'Institut Internationale du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien* (Paris: L'Harmattan, 1999).

⁵⁸ Alicia Alted Vigil, «La participación española en el Instituto Internacional de Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934)» en *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, comp. Alicia Alted Vigil y Susana Sel (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016), 13-29.

1934 y que inauguró el mismo Duce en el Campidoglio, si bien en la correspondencia con su futura esposa lamentaba la «escasa atención que este congreso y el cine educativo en general tienen en España».⁵⁹ En efecto, a este Congreso —organizado por el Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa sobre «Cine y adolescencia»— concurren Guillermo Díaz-Plaja y una reducida delegación española frente a la numerosa misión norteamericana integrada por veintiséis miembros. En todo caso, Díaz-Plaja —siempre interesado por las vanguardias— publicó diversos trabajos sobre el cine formativo, a la par que organizó cursos sobre la temática en la Universidad de Barcelona, con lo cual puede ser considerado un auténtico pionero en estas lides, si bien sus iniciativas quedaron truncadas, como tantas otras cosas, por la Guerra Civil.⁶⁰

De resultados de todo ello, el cine fue un recurso que, en manos de los totalitarismos de la época, sirvió de instrumento propagandístico empleado por la Revolución Soviética primero y por el nazi-fascismo después. En el primer caso, sobresale el nombre de Dziga Vertov con su teoría visual del cine-ojo y auditiva de la radio-ojo, contrario a la escenificación, a la vez que dio gran importancia al montaje. «El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film».⁶¹ Con estos presupuestos, el cineasta soviético se especializó en la realización de semanarios informativos y noticiarios que buscaban, a través de una objetividad total, la verdad cinematográfica (*Kinopravda*, 1922-1924), así como de documentales como el rodaje de la vida de un operario soviético durante veinticuatro horas, un film que recuerda el cine documental de autores como Walter Ruttmann.⁶² Esta pasión por los documentales también se dio en Leni Riefenstahl que en sus *Memoorias*, escritas a modo de autobiografía en 1987, afirma que «descubrí que

⁵⁹ Ana Díaz-Plaja, «Dos profesores enamorados en tiempos de la República: Guillermo Díaz-Plaja y Concepción Taboada», *Temps d'Educació* 60 (2021), 229-270 (cita en p. 262).

⁶⁰ José Caparrós Lera, «Guillem Diaz-Plaja, el primer curs universitari de cinema i l'ensenyament secundari» en *Buenaventura Delgado, pedagogo e historiador* (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009), 703-712.

⁶¹ Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Barcelona: Labor, 1974), 231.

⁶² Luis Ferla, «El maquinismo urbano hecho celuloide (1925-1939)», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 34 (2012): 207-224. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2012.v34.40068

tenía talento para rodar documentales y me gustaba plasmar cinematográficamente hechos reales, sin falsearlos».⁶³ Así las cosas, y a partir del cine-ojo de Vertov, apareció después de la Segunda Guerra Mundial, en la década de los sesenta, el *cinema-vérité* de Jean Rouch, inspirador de la *Nouvelle vague*, un concepto que Riefenstahl utilizó en la entrevista concedida en 1965 a la revista *Cahiers de Cinéma* para justificar que sus películas, como *El triunfo de la voluntad* (1935), se limitaban a reproducir simplemente la historia: «pas une seule scène n'est arrangée... c'est l'histoire, la pure histoire».

A partir de esta afirmación, Susan Sontag reconoce que *El triunfo de la voluntad* (1935) no tiene voz narrativa sencillamente porque no lo necesita, pues «representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia se vuelve teatro».⁶⁴ Sobre este particular, Riefenstahl reconoció en *Detrás de las escenas de la película sobre el Congreso del Partido Nacional-socialista* que no siguió métodos convencionales en *El triunfo de la voluntad* (1935), sino que elaboró su propio Congreso del Partido al remarcar que «no se trataba de ordenar las secuencias cronológicamente».⁶⁵ En relación con este mismo punto, reconoció en sus *Memorias* que en el rodaje de *El triunfo de la voluntad* (1935) no encontró «otra solución que la de hacer que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más versátil posible».⁶⁶ De hecho, los planos y secuencias, picados y contrapicados, se suceden de manera dinámica, y si bien es cierto que no hay comentarios narrativos sí que se incluyen fragmentos de los discursos de los jerarcas nazis, entre un griterío ensordecedor que saluda enardecidamente a Hitler, en demostración de reconocimiento y pleitesía.

Por consiguiente, Leni Riefenstahl no pretendía reflejar únicamente lo que acontecía porque, gracias al proceso de manipulación en el laboratorio, podía reorganizar la secuencia de los acontecimientos, con lo que generaba una narrativa visual que no respondía al sentido temporal cronológico de lo que aconteció a fin de conseguir un relato dinámico en

⁶³ Riefenstahl, *Memorias*, 237.

⁶⁴ Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, 86.

⁶⁵ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 78.

⁶⁶ Riefenstahl, *Memorias*, 236.

sintonía con la cosmovisión nacionalsocialista. Al fin de cuentas, la cosmovisión nacionalsocialista que fraguaron personajes como Alfred Rosenberg tenía que triunfar en toda Europa a través de la *Kultur*, primero por medios propagandísticos, y más tarde, a partir de 1939, a través de la fuerza militar.⁶⁷ No deja de ser casual que Leni Riefenstahl achacase el poco éxito de algunas de sus películas a la crítica cinematográfica a su entender controlada por judíos, con lo cual en algunas de sus entrevistas antes de 1945 mostró actitudes antisemitas, aunque probablemente su mismo árbol genealógico tuvo que ser modificado para evitar suspicacias ya que algunas personas de su círculo más íntimo, como Arnold Fanck, que filmó los Juegos Olímpicos de invierno de Sankt-Moritz (1928), consideraban que poseía antecedentes semitas, extremo que Steven Bach tampoco considera improbable.⁶⁸ Dejando de lado su posible ascendencia judía, Leni Riefenstahl se preguntó en su autobiografía por qué ella no se había encargado de la película de los Juegos Olímpicos de invierno de 1936, celebrados en Garmisch-Partenkirchen entre el 6 y el 16 de febrero, y filmados sin demasiado éxito por Hans Weidemann, que trabajó bajo las órdenes de Goebbels, después de reconocer que le habría gustado rodar esta película, si bien admite que veía como «algo imposible realizar dos filmes en un año, y los Juegos Olímpicos de verano eran para mí más importantes».⁶⁹

Desde un prisma cinematográfico, la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) postuló la vuelta al realismo para alejarse del expresionismo, que en el cine está representado por películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) y *Nosferatu* (1922). A grandes trazos, el expresionismo, influido por el teatro de Strindberg e Ibsen, «apareció como una reacción estética al naturalismo y el impresionismo», con una vocación de visualizar lo eterno, un estilo que enlaza con el gótico y el barroco.⁷⁰ En todo caso, la Nueva Objetividad se encuentra detrás del cine de Ruttmann, que colaboró con Leni Riefenstahl, de manera que también influyó en esta última. «La Nueva Objetividad —escribe García Roig— constituyó, no

⁶⁷ Alfred Rosenberg, *Diarios 1934-1944* (Barcelona: Crítica, 2015).

⁶⁸ Bach, *Leni Riefenstahl*, 18-19.

⁶⁹ Riefenstahl, *Memorias*, 265.

⁷⁰ José María Caparrós Lera, *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier* (Madrid: Rialp, 2003), 37.

desde luego en la pintura y otras artes como la arquitectura, pero sí en la fotografía y el cine, la única tendencia de las vanguardias figurativas que, con importantes y determinadas modificaciones, fue capaz de asumir el nacionalsocialismo». ⁷¹

En lo que concierne a las influencias soviéticas, procede añadir que el trabajo de Dziga Vertov, más allá de la filmación de imágenes, tenía en el montaje un lugar privilegiado, algo que también se dio en el caso de Serguei M. Eisenstein que rodó *El acorazado Potemkin* (1925), un director admirado por Goebbels, que también destacó en la técnica del montaje. De tal suerte que Riefenstahl aprendió el oficio del montaje del doctor Arnold Fanck, geólogo de formación y especialista en la dirección de películas alpinas, un género que gozaba de gran predicamento, y que la dirigió en *La montaña sagrada* (1925-1926), a cuyo montaje asistió. Llegados a este punto conviene reparar en dos aspectos. Por un lado, en el éxito de la película, en la que protagonizaba el papel de una bailarina, denominada Diotima, nombre de indudables resonancias clásicas. Por otra parte, en este film pudo iniciarse en las técnicas del montaje, tal como reconoce en un fragmento de sus *Memorias*, traducido por García Roig:

Fanck comprobaba en una sala de proyección el material que habíamos filmado en los cinco meses anteriores. Así aprendí cómo se revela y copia [...]. De Fanck también aprendí el montaje del material filmado, una actividad que me apasionó [...]. Con solo veintitrés años había hecho, en un territorio desconocido, enormes progresos. ⁷²

Esto pone de relieve que Leni Riefenstahl se introdujo en la técnica del montaje de modo que la producción cinematográfica se convertía en una actividad de laboratorio, circunstancia que puede explicar el retraso que acumuló en la finalización de algunos filmes. En las conversaciones que Leni Riefenstahl mantuvo con Alan Marcus, de la Universidad de Aberdeen, en el mes de junio de 2001, la cineasta manifestó lo siguiente: «El montaje de una película representa un papel muy importante, porque ayuda a dar vida a los sucesos ante el espectador y lo convence más o

⁷¹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 22.

⁷² García Roig, *Leni Riefenstahl*, 126.

menos directamente. Tengo una especial habilidad para el montaje y me entusiasmo cuando estoy en la mesa de montaje. Considero bueno mi trabajo, editando películas».⁷³

En verdad, el nombre de Leni Riefenstahl —considerada por algunos como la musa del nazismo aunque Guido Knopp no la incluye entre las «mujeres de Hitler»—⁷⁴ levanta polvareda y un sentimiento de ambivalencia. Como Magdalena Sellés indica, su figura despierta admiración por su talento y, a su vez, repulsión por haber puesto su creatividad al servicio de una ideología totalitaria.⁷⁵ A menudo, el solo hecho de pronunciar su nombre genera defensores y críticos de una obra que no puede desvincularse de los líderes del nazismo, de Hitler, que produjo *El triunfo de la voluntad* (1935), y en menor medida, pero no menos importante, de Joseph Goebbels, el ministro de propaganda del régimen. Este último, a pesar de no poder controlar e intervenir en sus películas, dejó constancia en sus diarios de su opinión favorable sobre la cineasta, un aspecto que no coincide con lo que Riefenstahl apunta en sus *Memorias* que se tradujeron en 1991 por la editorial Lumen, según Manuel García Roig de una manera incompleta, si bien la obra se reeditó en 2013 con una nueva versión, pero sin el prólogo de Román Gubern, extremo que ya hemos resaltado anteriormente. Por ello, García Roig ha traducido directamente del original los fragmentos de las *Memorias* que aparecen en el libro que incluimos en esta reseña. Al margen de este aspecto, estas memorias —como las de Albert Speer, tal como Guido Knopp ha destacado al destapar algunas de sus mentiras—⁷⁶ no son más que un intento de auto-justificación, a fin de dar una visión de su actuación que no fue motivada por razones políticas sino exclusivamente artísticas, por lo que reclamaba que su producción debía medirse por parámetros estéticos y no ideológicos.

Una y otra vez, Leni Riefenstahl manifestó en las entrevistas que concedió que no actuó movida por intereses partidistas, al servicio del nazismo, sino que su único y principal objetivo era reflejar cuanto pasó,

⁷³ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 31.

⁷⁴ Guido Knopp, *Secretos del Tercer Reich* (Barcelona: Crítica, 2013), 195-241.

⁷⁵ Magdalena Sellés, *El documental* (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 37-38.

⁷⁶ Knopp, *Secretos del Tercer Reich*, 243-293.

por lo que su cinematografía no podía ser considerada propaganda sino arte. A favor de su posición, recordó que nunca había militado en el Partido nazi, y que su objetivo era histórico —«nosotros solo queríamos conseguir buenas imágenes sobre un hecho histórico y no teatral»—,⁷⁷ y así su filmografía, sobre todo la que corresponde al ciclo de Núremberg y de los Juegos Olímpicos de Berlín (1936), concedidos a la capital alemana por la insistencia de Theodor Lewald, cuya genealogía no era del todo aria de modo que quedó relegado a un segundo plano, entra en el capítulo del cine documental, que al margen de credos y propagandas, aspiraba a mostrar única y exclusivamente lo que sucedió con una innegable carga estética.

Vale la pena recordar que su afirmación «solo mostré lo que estaba ocurriendo»,⁷⁸ se convirtió en un tópico que repitió hasta la saciedad, escudándose además en el hecho que en sus filmes no había diálogos ni comentarios, solo imágenes. «Y eso no es propaganda, pues para haber sido propaganda hubiera tenido que decir algo y no lo hice».⁷⁹ Algo similar declaró en la entrevista con Michel Delaye para *Cahiers de Cinéma* en 1965, cuando insistió en que *El triunfo de la voluntad* «constituía exclusivamente un documento».⁸⁰ Su argumento no era otro que se había circunscrito a una pura y rigurosa objetividad, sin ninguna connotación doctrinal y, menos aún, al servicio del nacional-socialismo, con lo que negaba repetidamente la acusación de manipulación ideológica que por lo general se lanza sobre su obra.

Quizás por ello, Leni Riefenstahl estuvo interesada en mostrar sus supuestos choques y enfrentamientos con Joseph Goebbels, que inventó la propaganda política moderna, posiblemente para desmarcarse de su compromiso ideológico con el régimen nazi, que siempre mostró sus simpatías y reconocimiento por la cineasta. «Desde la tumba, escribe Steven Bach, Goebbels contradujo la versión de Leni de la amarga enemistad y recalcó el afecto que le tenía y la relación social, animada e incluso cálida,

⁷⁷ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 35.

⁷⁸ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 39.

⁷⁹ *Conversaciones con Leni Riefenstahl*, 36.

⁸⁰ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 13.

que había entre ellos». ⁸¹ Sea como fuere, la verdad es que cinco días después que Hitler accediese al poder, las artes quedaron bajo el dominio del partido, con lo cual se coartaba y cercenaba la libertad artística, de manera que Riefenstahl trabajó en concordancia con las orientaciones del régimen que supeditó el arte al poder del partido a través de la censura, de la cual ella se pudo evadir sin ningún problema. ⁸²

Como es lógico, después de su muerte en 2003 se generó una notable bibliografía sobre la vida y la obra de Leni Riefenstahl, no siempre traducida a nuestro idioma, aunque existen diversos libros como los que son objeto de esta reseña que se debaten siempre entre la actitud crítica por su vinculación al nacionalsocialismo y la mirada indulgente que, siguiendo la misma posición defendida por ella, desligan su trabajo cinematográfico de su compromiso político. No en balde, se dieron voces importantes como la de Avery Brundage, simpatizante de la causa germana, que en 1952 fue nombrado presidente del Comité Olímpico Internacional, que ensalzó las bondades de *Olympia*, hasta el punto de facilitar su visita a los Estados Unidos donde Riefenstahl no encontró una acogida entusiástica al ser acusada en algunos ambientes de agente nazi. Precisamente, algunos medios periodísticos norteamericanos como *Los Angeles Times*, durante el periplo de Leni Riefenstahl por Hollywood, donde llegó a ser recibida por Walt Disney, consideraron que *Olympia* no era en modo alguno «una producción de propaganda», sino más bien «un triunfo de la cámara y un poema épico de la pantalla». ⁸³

Desde luego, este mismo criterio se convirtió en la justificación que Leni Riefenstahl argumentó para defenderse de las acusaciones que la vincularon al nacional-socialismo y que le comportaron un proceso de desnazificación iniciado por las autoridades norteamericanas que fueron indulgentes con ella, mientras los tribunales franceses alargaron aquel sumario durante unos años más. Tampoco cabe olvidar que en varias ocasiones ejerció su derecho a la defensa a través de la vía jurídica ante lo que ella consideraba difamaciones respecto a su persona y cinematografía, con diversos litigios a fin de que su nombre quedase eximido

⁸¹ Bach, *Leni Riefenstahl*, 348-349.

⁸² Bach, *Leni Riefenstahl*, 121.

⁸³ Bach, *Leni Riefenstahl*, 214.

de su complicidad con el nazismo. A pesar de su empeño, consideramos que su afinidad con el III Reich es palmaria, tal como se desprende por ejemplo del hecho de que acompañase uniformizada con su equipo de rodaje a las tropas alemanas que invadieron Polonia en el mes de septiembre de 1939, donde vio algunas de las atrocidades cometidas por las fuerzas de la *Wehrmacht*.

Por todo ello, resulta indudable el ligamen de Riefenstahl con el régimen nacionalsocialista, sobre todo si tenemos en cuenta la realización de diferentes documentales del Partido, entre los que destacan los títulos que constituyen la trilogía de Núremberg, integrada por *Victoria de la fe* (1933), *El triunfo de la voluntad* (1935) y el *Día de la libertad: nuestro ejército* (1935). Junto a esta trilogía que tiene Núremberg como centro neurálgico, la ciudad origen del movimiento nazi, hay que mencionar *Olympia* (1938), la película sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, que se estrenó con sus dos partes, *La fiesta de los pueblos* y *La fiesta de la belleza*, el 20 de abril de 1938 coincidiendo con el cuadragésimo noveno aniversario de Hitler. Por lo demás, podemos añadir que los juegos berlineses tuvieron el apoyo de los miembros del Comité Olímpico Internacional y, muy especialmente, de su presidente, el aristócrata belga Henry de Baillet-Latour, que organizó los Juegos de Amberes (1920), los primeros en celebrarse después de la Gran Guerra. A todo ello, se puede añadir el análisis pormenorizado que Emília Olivé ha realizado de esta obra al distinguir los dos planos o niveles que se dan en esta película, al considerar *Olympia* como un documento que retrata una época y un momento histórico concreto y, en segundo término, como documental de creación artística que exalta la belleza clásica hasta el punto de generar una incomodidad en forma de *inquiétude*, que procede de la contemplación de *tanta belleza* [las cursivas en el original de la autora].⁸⁴

Recordemos que ante la cantidad de turistas que visitaban Olimpia en Grecia, Leni Riefenstahl decidió trasladar su equipo de rodaje hasta Delfos para poder filmar con más tranquilidad los primeros fotogramas de la película. Como Leonardo Quaresima, autor de un libro dedicado a Leni Riefenstahl, ha señalado en una entrevista sobre la directora

⁸⁴ Emília Olivé, «La crisi moderna de la bellesa. A propòsit d' "Olimpia"», en *La Bellesa. XIV Col·loqui de Vic*, ed. Josep Monserrat Molas e Ignasi Roviró Alemany (Barcelona: Societat Catalana de Filosofia, 2010), 107-112 (cita en p. 110).

alemana, en el universo de la cineasta se produce una especie de fusión entre el elemento *völkisch*, de ascendencia romántica ya presente en *El triunfo de la voluntad* (1935) al plantearse una comunidad orgánica dirigida por un *Führer* que reclama adhesión y seguimiento, y la tradición clásica.⁸⁵ Conviene precisar, con Louis Dupeaux, que el término *völkisch* —que no escribimos en mayúscula, al considerarlo adjetivo aunque puede ser también sustantivo— resulta intraducible, pero que en su especificidad cultural se puede vincular, por su carga antropológica y sanguínea, a un etnocentrismo germánico que, a la vista del darwinismo social, apela a la pureza racial nórdica o aria, y así su uso que se enraíza en el siglo XIX se generalizó después de la Gran Guerra.⁸⁶

Se dibuja, pues, una especie de conexión entre el mundo helénico y el germano, una imagen que Carl Diem —factótum de los Juegos Olímpicos de Berlín, que fue una de las personas que pidió a Riefenstahl que se encargase de la elaboración del documental sobre aquellos juegos— plasmó en el traslado del fuego sagrado por los relevistas que llevaron la antorcha desde Olimpia hasta Berlín.⁸⁷ «Leni se sintió conmovida por una clásica alusión de su infancia —“Atenas junto al Spree!”— y por lo que Diem denominó “la idea olímpica”».⁸⁸ En el fondo, este sentimiento de vinculación con el mundo helénico coincidía con el pensamiento de Hitler que, según Albert Speer, consideraba que «la cultura griega expresaba la perfección en todos los terrenos», hasta el punto que ante una fotografía de una bella nadadora exclamó:

¡Qué cuerpos tan maravillosos pueden verse hoy! Hemos tenido que esperar hasta nuestro siglo para que la juventud se fuera aproximando de nuevo, a través del deporte, a los ideales helénicos. ¡Cómo se despreciaba el cuerpo en otros tiempos! En esto nos distinguimos de todas las épocas culturales posteriores a la Antigüedad.⁸⁹

⁸⁵ Leonardo Quaresima, *Leni Riefenstahl* (Florencia: Il Castoro Cinema, 1985).

⁸⁶ Louis Dupeaux, *Histoire culturelle et l'Allemagne 1919-1960* (Paris: Presses Universitaires de France, 1989), 52.

⁸⁷ Entrevista a Leonardo Quaresima. <https://www.formacinema.it/forma-on-line/universita/leni-riefenstahl/217-intervista-a-leonardo-quaresima>

⁸⁸ Bach, *Leni Riefenstahl*, 178.

⁸⁹ Speer, *Memorias*, 179.

Al cabo, la filmografía de Leni Riefenstahl aún la tradición *völkish*, el elemento estético clásico recuperado en *Olympia*, después que el nazismo repudiara las vanguardias plásticas al equipararlas al arte degenerado (*Entartete Kunst*), y una liturgia neopagana de disciplina y fuerza, que sorprende y deslumbra por su belleza a pesar de su trasfondo agresivo y amenazador. A su vez, la aparición de obras recientes como el libro de Oliver Hilmes *Berlín, 1936. Dieciséis días de agosto*, así lo corrobora cuando recuerda que, según Goebbels, la intención del *Führer* era que «el documental sobre los Juegos Olímpicos debe alinearse también al servicio del régimen, pero, por consideración a los países extranjeros, la propaganda no debe ser demasiado evidente».⁹⁰

El caso es que *El triunfo de la voluntad* (1935), sobre la concentración del VI Congreso del Partido nazi, el 4 al 10 de septiembre de 1934, en Núremberg, y *Olympia* (1938) que corresponde a los Juegos disputados entre el 1 y el 16 de agosto de 1936, constituyen los dos filmes más representativos de su producción cinematográfica, con innegables connotaciones ideológicas. Algo que contrasta con lo que Leni Riefenstahl sostuvo hasta la saciedad, al afirmar que se limitó a reflejar lo que sucedió, sin ninguna intención política e ideológica adicional, con la coartada de que en sus películas no había comentarios, solo imágenes y música. A pesar de su auto-exculpación, resulta irrefutable que trabajó a beneficio del Reich, puesto que pocos son los que dudan del significado político de estos filmes, que poseen un innegable «carácter propagandístico que nadie puede discutir; pero ello no invalida su altísima calidad cinematográfica y artística».⁹¹

Llama la atención que Leni Riefenstahl, después de conocer a Hitler en 1932, le obsequió al año siguiente, cuando el *Führer* ya ocupaba la cancillería, la edición en ocho volúmenes de las obras completas de Fichte, que ella había recibido de Arnold Fanck, con la siguiente dedicatoria «A mi querido Führer, con mi más profunda devoción».⁹² Si en su día Hitler ofreció como presente a Mussolini las obras completas de Nietzsche, ahora nos encontramos con este regalo de Leni Riefenstahl que

⁹⁰ Hilmes, *Berlín, 1936. Dieciséis días de agosto*, 93.

⁹¹ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 56

⁹² Bach, *Leni Riefenstahl*, 137.

evidencia que Fichte, el autor de los *Discursos a la nación alemana* (1806), uno de los textos pedagógicos más significativos para comprender el surgimiento de la idea de comunidad germana de acuerdo con el espíritu del pueblo (*Volksgeist*), completa junto a Nietzsche el elenco de pensadores nacionalistas de la Alemania decimonónica, a los que se añadieron filósofos como Carl Schmitt y Martin Heidegger y pedagogos como Alfred Bäumler y Ernst Krieck. En otras palabras, Leni Riefenstahl puede inscribirse en la tradición *völkisch*, ya presente en la primera película que dirigió, *La luz azul* (1932), en la que se reservó el papel protagonista de Junta, rodada casi en su totalidad en los Dolomitas, tal como María Inmaculada Sánchez Calderón señala al destacar su base racista, con la exaltación de la fuerza y la juventud.⁹³

No extraña, pues, que Manuel García Roig, como ya anticipó Leonardo Quaresima, haya remarcado la vinculación de nuestra protagonista con la *Kultur*, que puede ser vista como la perversión de la *Bildung*, al situar su película *La luz azul* (1932), la primera película que dirigió, en la tradición *völkisch*, un término que asume como hemos anticipado ingredientes románticos, étnicos, folklóricos y populistas, que sirvió de caldo de cultivo para la ideología nacionalsocialista.⁹⁴ Aparte, Manuel García Roig pone de relieve que el elemento *völkisch* encuentra un punto de referencia en las pinturas (*El caminante sobre el mar de niebla*, c. 1818 y *Dos hombres contemplando la luna*, 1819) de Caspar David Friedrich. Según este mismo autor, en *La luz azul* (1932) es muy «significativa la presencia de mitos genuinos de la cultura germana como el cristal, la cumbre y la gruta, pero también el bosque (*der Wald*) y el caminante (*der Wanderer*), que se adentra en él para tratar de descubrir sus insondables misterios y profundizar en la propia vida interior», aspectos que dejaron su impronta en la pintura de Caspar David Friedrich.⁹⁵

A tenor de lo que decimos, tampoco resulta fortuito que la filmografía de Leni Riefenstahl —cuyos años de formación no siguieron una vía intelectual, sino que optó desde primera hora por la danza— se aleje de la tradición cultural neo-humanista germana, con los nombres señeros

⁹³ María Inmaculada Sánchez Alarcón, «Leni Riefenstahl: la estética del triunfo». *Historia y Comunicación Social* 1 (1996): 310-317.

⁹⁴ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 57-58.

⁹⁵ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 172.

de Wieland, Lessing y Goethe, que habían contribuido a configurar el ideal pedagógico de la *Bildung*. A esto se puede agregar que a través de un largo proceso que tiene que ver con la tradición *völkisch*, y, lógicamente, con el militarismo del *ethos* prusiano, la *Bildung* se transformó en la *Kultur*, una concepción política y cultural siempre al servicio del ultranacionalismo, del antisemitismo y del expansionismo pangermano. Si a ello añadimos la técnica de la potente industria alemana, entre la que cabe incluir la cinematográfica, se entiende cómo se fraguó una conjunción ciertamente diabólica porque, además, todo estaba envuelto por una atmósfera estetizante que oscila entre lo lúgubre y lo sublime y que conduce al abismo del horror. No en balde, Albert Speer dejó constancia en diversos pasajes de sus *Memorias* sobre la importancia de la técnica en el éxito del nacionalsocialismo, entre los que seleccionamos el siguiente en que recuerda que «mediante los productos de la técnica, como la radio y el altavoz, ochenta millones de personas pudieron ser sometidas a la voluntad de un único individuo».⁹⁶ Otrosí, a nadie se le oculta que la técnica cinematográfica y, por ende, las películas documentales de Leni Riefenstahl contribuyeron al mismo objetivo que el advertido por Speer: todo quedó supeditado a la mayor gloria del *Führer* que era vitoreado al grito de «*Sieg Heil*».

Llegadas las cosas a este punto, se comprende que García Roig haya definido a Leni Riefenstahl como «cineasta de la fuerza de voluntad y la *Kunstwollen*», esto es, de la voluntad de arte que se canaliza en «una tenaz y persistente búsqueda de la belleza».⁹⁷ Al fin y al cabo, Leni Riefenstahl fue una mujer de carácter que luchó por conseguir sus objetivos, y que después de la caída del nazismo se enfrascó en salvar su nombre de la incriminación que suponía su vinculación a la propaganda del III Reich, aunque nunca aprobó realizar una película sobre su vida a partir de sus memorias, en cuyo proyecto estaba interesada la actriz Jodie Foster, aunque Leni Riefenstahl se decantaba por Sharon Stone para protagonizarla. Mientras tanto, esta película sobre su vida a modo de *biopic* no ha llegado todavía a las pantallas, si bien se ha realizado el film *The devil's mistress* (Netflix, 2016) sobre las relaciones entre Goebbels y su amante, la actriz checa Lida Baarová, un devaneo que Hitler

⁹⁶ Speer, *Memorias*, 922.

⁹⁷ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 12.

obligó a interrumpir a petición de Magda Goebbels, que ha sido considerada en ocasiones la primera dama del Reich.

Bien mirado, tampoco sorprende que Manuel García Roig se haya referido a la existencia de dos caligrafías de Leni Riefenstahl, cuya filmografía documental bascula entre la estética y la ideología, entre la belleza y la barbarie.⁹⁸ Esta combinación que se trasluce en el «fascinante fascismo» del que Susan Sontag habló, nos causa todavía hoy una profunda desazón al visionar sus filmes que nos ofrecen una visión un tanto perversa, de una belleza aparentemente apolínea, que por un lado nos atrae y, por el otro, nos incomoda y desasosiega hasta el hastío y la repugnancia. Esto es lo que sucede no únicamente con *El triunfo de la voluntad* (1935), sino también con *Olympia* (1938), según el análisis realizado por Emilia Olivé que vincula la filmografía de Leni Riefenstahl con la categoría de lo «siniestro» de Eugenio Trías, según expuso en *Lo bello y lo siniestro* (1982):

Tot plegat genera en nosaltres una experiència estètica ambivalent: el plaer pel bell se'ns barreja amb una sensació que Eugenio Trías qualificaria amb la categoria de *sinistre (unheimlich)*, perquè sosté que com més bella sigui una obra d'art, més horror pot arribar a amagar.⁹⁹

Ahí radica, muy posiblemente, el éxito propagandístico de sus filmes que fascinaron a tanta gente, hasta el punto de ser galardonados en festivales internacionales como aconteció con *El triunfo de la voluntad*, que obtuvo diversos reconocimientos dentro y fuera de Alemania. Casi ni siquiera parece necesario señalar que sus documentales del Partido, así como *Olympia* (1938), poseen una indudable connotación propagandística, aunque Leni Riefenstahl repitió hasta la saciedad que no se trataba de propaganda, sino que se limitó a reflejar lo que estaba ocurriendo. De este modo, su papel no tenía una orientación ideológica, ni un compromiso partidista a pesar del apoyo que siempre contó de Hitler que asumió el coste sus filmes, con importes que a menudo superaban con creces las cantidades presupuestadas. Si las cosas eran así, tal como ella sostenía y argumentaba, su actuación se circunscribía a una actitud testimonial, a levantar acta documentalmente, una función que pudo conformar discursiva

⁹⁸ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 56-58.

⁹⁹ Olivé, «La crisi moderna de la bellesa. A propòsit d'«Olímpia»», 112.

y estéticamente con la filmación de muchos metros de celuloide y el montaje posterior en el laboratorio.

Leni Riefenstahl nunca se consideró, pues, una mera cronista de los acontecimientos que filmó, sino que continuamente enfatizó su voluntad de modelarlos por medio de una estética acentuadamente personal, y se encargó de subrayarlo en muchas entrevistas que concedió a lo largo de su dilatada vida: «traté quizá de hacer que la imagen resultase aún más efectiva, cuando en realidad ya lo era».¹⁰⁰

En cualquier caso, y después de vivir un proceso de desnazificación, a pesar de haber contado con población gitana que estaba recluida para la filmación de *Tierra baja (Tiefeland)*, tuvo la oportunidad, gracias a su longevidad, de rehacer su vida como fotógrafa de tribus africanas como los Nuba, que, a pesar de su gran difusión, levantó críticas entre los sectores académicos que se dedicaban a la antropología por su falta de tacto y rigor. Poco después, ya iniciada en el submarinismo, para lo cual tuvo que falsear su edad al declarar que había nacido en 1922 y no veinte años antes, adoptó el papel de defensora de la naturaleza en sintonía con la exaltación romántica de sus años de juventud. A todo esto, podemos sumar que su última película fue *Impresiones bajo el agua*, un documental que recoge el material captado en sus inmersiones, que se estrenó el 22 de agosto de 2002, para celebrar sus cien años de vida.

En fin, Leni Riefenstahl siempre fue una mujer que vivió en el ojo del huracán, lo que le llevó a tomar una actitud a la defensiva, no solo negando su identificación con el nazismo, sino llevando a buena parte de sus inculpa-dores que salían en distintas latitudes ante los tribunales por difamación, y así consiguió que la exoneraran de determinadas acusaciones. Ni que decir tiene que ella se mantuvo leal al Führer hasta los últimos compases del régimen, y así en sus *Memorias* dio cuenta y razón de su encuentro postrero con Hitler, acompañada de su marido Peter Jacob, del cual se divorció más tarde, a fines del mes de marzo de 1944, cuando la suerte y el rumbo de la guerra ya estaban decididos:

El entusiasmo que había sentido al principio por Hitler se había enfriado, aunque el recuerdo de aquel entusiasmo seguía

¹⁰⁰ García Roig, *Leni Riefenstahl*, 197.

todavía vivo. Por eso mis sentimientos en aquel encuentro estaban divididos. Había en él muchas cosas que me perturbaban, así me ofendía que Hitler se refiriera a los soviéticos como «infrahumanos». Aquella condena global de todo un pueblo que había producido tan grandes artistas me hería en lo más profundo. También me parecía terrible que no buscara ningún medio para poner fin aquella guerra asesina y sin esperanza.

De la misma manera que su amigo Albert Speer negó tener noticia alguna del Holocausto, algo parecido sucedió con Leni Riefenstahl que no era, o no quiso ser consciente de que su talento creativo se había puesto al servicio del adoctrinamiento de las masas, con lo cual asumió el papel de educadora de muchedumbres, al enardecerlas e inflamarlas como se trasluce en *El triunfo de la voluntad* (1935), un film que con las tomas del Führer desde abajo y de la masa desde lo alto forja una atmósfera absorbente y cautivante, fascinante según Sontag, que consigue la «simbiosis total entre el líder y la nueva *comunitas*».¹⁰¹ Igualmente, *Olympia* (1938) puede ser considerada como una exaltación de la fuerza física y la belleza corporal, en concomitancia con el ideario racial nazi, hasta el punto que Roger Griffin establece un vínculo entre la película de Riefenstahl sobre los Juegos Olímpicos y los colosales proyectos escultóricos de Josef Thorak que, junto a Arno Breker, que levantó las estatuas del estadio Olímpico de Berlín, fue uno de los escultores oficiales del régimen. Desde este ángulo, ambos artistas —Riefenstahl y Thorak— «son dos ejemplos destacados de la estética modernista clásica que demuestran el nexo que existía entre el clasicismo, la cultura y la eugenesia en el proyecto nazi de una revolución antropológica aria».¹⁰²

Por todo cuanto venimos diciendo, parece obvio que en el caso de Leni Riefenstahl se produjo una especie de divorcio entre la estética y la ética, talmente como si fueran dos compartimentos estancos, sin vasos comunicantes. Por esta razón, no observó la consigna del profesor José María Valverde cuando en 1965, ante los atropellos del franquismo, renunció a su cátedra universitaria al proclamar la exigencia de *Nulla aethetica sine ethica*. Por tanto, esta posición invalida la opinión de autores como Román Gubern que, en su defensa de *El triunfo de la voluntad*

¹⁰¹ Griffin, *Modernismo y fascismo*, 27.

¹⁰² Griffin, *Modernismo y fascismo*, 406.

(1935), sostienen la independencia de la obra de arte de cualquier otra valoración. Ahora bien, desde una perspectiva pedagógica se hace difícil aceptar la autonomía de la obra de arte, porque nuestra disciplina desde los tiempos de Herbart —el cine de Riefenstahl posee una indudable dimensión didáctica y, por ende, encaja en el ámbito de la pedagogía visual o de la imagen— tiene un punto de anclaje en la ética, que ha de marcar los objetivos de la educación. Sería, pues, absolutamente erróneo aceptar sin más el objetivo último de su filmografía documental que, aunque pretendidamente se limitó a «mostrar lo que estaba ocurriendo», traslucía, como ella misma reconoció, su entusiasmo por Hitler, una adhesión que perduró hasta el final, sin ninguna constricción. En vez de disculparse, Leni Riefenstahl se defendió durante toda su vida, a través de una argucia retórica —filmar lo que sucedió— a fin de salvaguardar su talento artístico, por lo que antepuso la estética, la belleza inquietante, a cualquiera otra significación axiológica o valoración política. Si Adorno señaló en la conferencia que pronunció por radio el 18 de abril de 1966, en el marco de la reeducación del pueblo alemán a fin de lograr su desnazificación, que la primera obligación de la educación es que Auschwitz no vuelva a producirse («La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas las que hay que plantear a la educación»), da la impresión que la propaganda que destilaban los filmes documentales de Leni Riefenstahl tuvieron algo que ver, aunque fuera indirectamente y como causa remota o lejana, para que el Holocausto se impusiese a través de la Solución Final, acordada en Berlín el 20 de enero de 1942.¹⁰³

En definitiva, Leni Riefenstahl murió —como señala Steven Bach— sin arrepentirse, mientras la controversia sobre la significación de su obra se mantiene abierta, aunque nosotros coincidimos con Susan Sonntag y otros autores en que sus grandes filmes —*El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia* (1938)— se realizaron en connivencia con el nazismo para la exaltación de su cosmovisión neopagana que conectaba con la Alemania romántica que, además de asumir la tradición *völkisch*, que aunaba la sangre con la tierra (*Blut und Boden*), conglutinaba la idea del espíritu del pueblo (*Volksgeist*) con la cultura (*Kultur*) germana, exaltaba

¹⁰³ Theodor Adorno, *Educación para la emancipación: conferencias y conversaciones con Hellmut Becker* (Madrid: Morata, 1998), 79.

el mito nórdico (Wotan), la superioridad aria (Gobineau, Chamberlain) y el antisemitismo (Lagarde, Rosenberg), entre otras características.¹⁰⁴

Por último, llega la hora de cerrar este comentario, fruto de la recensión de diversas obras que centran su atención en Leni Riefenstahl, que evidencian la inquietante fascinación que desprenden sus filmes documentales, en especial *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia* (1938). A modo de colofón, podemos concluir que ambas películas, con su inequívoca vocación didáctica, constituyeron eficaces herramientas para asegurar exitosamente la propaganda del III Reich, aunque fuese de forma perturbadora y amenazadora. De hecho, y tal como se comprueba en su filmografía, la barbarie y el horror también pueden presentarse a través de la seducción de la belleza, si bien su cautivadora fascinación no puede ocultar su diabólico y perverso objetivo último, que no era otro que la degradación y cosificación del ser humano. Si Paolo Monelli y Giuseppe Novello sentenciaron en 1929, bajo la estela de Marinetti, que la guerra es bella, pero incómoda (*La guerra è bella ma è scomoda*), algo similar sucede con las películas de Leni Riefenstahl, con una belleza que nos desasosiega y perturba y que, consecuentemente, no nos deja indiferentes, menos aún cuando se aborda la cuestión desde una mirada pedagógica que no puede renunciar a la dignidad del ser humano.

Raquel Cercós i Raichs
Universitat de Barcelona
rcercos@ub.edu

Conrad Vilanou Torrano
Universitat de Barcelona
cvilanou@ub.edu

¹⁰⁴ Bach, *Leni Riefenstahl*, 361.