LENI RIEFENSTAHL, LA ESTETA DEL MAL

por Marco da Costa

Ciudad natal de Martin Behaim, Peter Henlein, Albrecht Dürer, Johann Pachelbel o Hans Sachs, Núremberg es recordada hoy en día más por su convulsa historia del siglo pasado que por la belleza arquitectónica de su casco antiguo. Esta población bávara llevará siempre reflejada en sus fachadas la sombra de los famosos juicios que se celebraron para condenar a los criminales de guerra de la jerarquía nacionalsocialista. Anteriormente, Núremberg había sido elegida "ciudad oficial de los congresos del Partido Nazi", símbolo por excelencia del encuentro ideológico entre el pueblo y sus mandatarios. En 1937, con motivo de su discurso de apertura al congreso, Hitler insistía en que Núremberg representaba, como ninguna otra, la esencia de la comunidad alemana, puesto que aunaba en su espíritu la herencia arquitectónica de un pasado glorioso y un futuro que se estaba certificando en las construcciones del nuevo Foro nazi. Además, permitía, según sus palabras, descentralizar los grandes eventos y dar la oportunidad a pequeñas o medianas poblaciones de participar activamente en la vida cultural del nuevo Reich.

La ciudad, en consecuencia, se convertiría en el principal plató cinematográfico del documental que realizó Leni Riefenstahl sobre el congreso del NSDAP (siglas en alemán del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores) en 1934. *El Triunfo de la Voluntad* (Triumph des Willens) describía magistralmente en qué consistían básicamente aquellos eventos propagandísticos saturados de desfiles y marchas de todas las organizaciones que componían la nueva sociedad alemana. El congreso de Núremberg ocupaba una semana del mes de septiembre con una programación de actos repetidos anualmente y organizados más por el envoltorio wagneriano que por la politización del sermón. Aquel uso partidista de la cultura alemana y, en especial, de la música de *Los maestros cantantes de Núremberg* o *Rienzi* -ambas óperas de Richard Wagner- servía para maquillar ante la burguesía y las clases más conservadoras una ideología basada en un exacerbado culto a la muerte y un proceso de militarización de todo el país.

La verdadera responsable de haber convertido aquellas filmaciones de monótonas planificaciones de los congresos anteriores a 1933 en un documental propagandístico de "autor" fue Leni Riefenstahl. Sin embargo, al primero que se le había propuesto el proyecto fue al director Walter Ruttmann. Éste había explicado que era imposible realizar una película medianamente interesante con discursos y desfiles. Su intención era la de arrinconar aquella parafernalia militar para la última parte y centrarse en la historia de la ascensión del Partido a través de un collage de noticias, carteles y documentos. Aquel *Alexanderplatz* cinematográfico no era del agrado estético de Hitler por sus reminiscencias soviéticas y con-

venció finalmente a Leni de que lo que quería era un documento artístico puesto que los hombres del Partido le habían ofrecido un producto demasiado aburrido. La belleza de las imágenes de la primera película dirigida por Riefenstahl, *La Luz Azul* (1932), todavía conservaba su poderío en la retina del Führer, prueba irrefutable de las cualidades que atesoraba aquella mujer:

"Estoy convencido de que solamente usted posee capacidad artística para hacer de unos hechos reales algo más que la simple filmación de un noticiario, cosa que no sabrían hacer los funcionarios de la sección de cine del ministerio… Dentro de tres días empieza el congreso del partido".[i]

Este fue el punto de partida de la realización en 1933 de *La Victoria de la Fe* sobre el primer congreso de Núremberg con los nazis ya en el poder. La cumbre del documental propagandístico llegaría un año después con *El Triunfo de la Voluntad* " realizado por orden del Führer", como quedaba reflejado en los títulos de crédito. Era, por tanto, un poema visual de amor al líder, con Hitler como actor absoluto de la película. El prólogo que precede a la llegada al aeropuerto del dictador es de una belleza incuestionable. Imágenes, tomadas desde el interior de un avión que surca un mar de nubes, de cómo la antigua ciudad de Núremberg, difuminada en un principio, aparece con todo su esplendor detrás de un telón de neblina a los pies del bimotor del Führer. La música wagneriana compuesta por Herbert Windt ayuda a subrayar con su preludio inicial el carácter semidivino de los personajes que van a participar en la función. Los principales monumentos de la ciudad se van sucediendo a vista de pájaro mientras suenan los primeros compases del *Horst Wessel Lied*, himno no oficial del Partido. El reflejo de la sombra del avión de Hitler sobre los edificios de la ciudad emula el vuelo majestuoso del águila del Tercer Reich que sobrevolaba protectora la figura mesiánica de Hitler en los carteles de la época.

La llegada en avión del canciller era propagandísticamente más poderosa que la que pudiera hacerse en tren, medio de transporte que trasladaba a Núremberg al hombre terrenal de las diferentes organizaciones del Partido. La aureola divina se multiplicaba si el Führer se posaba en suelo firme después de haber dominado el cielo y la tierra. De esta forma, toda la multitud que le esperaba por las calles engalanadas de la ciudad estaba predispuesta a expresar su fanatismo por su nuevo líder de masas. Leyendas germánicas se entremezclaban con la venida de este nuevo Mesías que bajaba de los cielos para revelarse en cuerpo y alma. Los primeros planos de la mano alzada de Hitler saludando a su pueblo simulaban hacer referencias sacrílegas a un pantocrátor románico. Por otro lado, la secuencia con los miembros del Servicio del Trabajo (RAD) remitía también al ritual de una

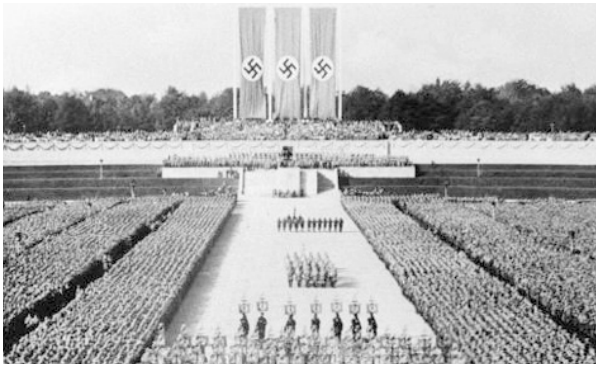
ceremonia religiosa. Como si de un altar se tratara, el Monumento honorífico al Trabajo se colocaba en el centro del Campo de Zeppelin mientras Hitler escuchaba a sus jóvenes acólitos repetir extasiados una retahíla de letanías y coros articulados en base a un sistema de preguntas y respuestas que solo convencían a los ya fanatizados.

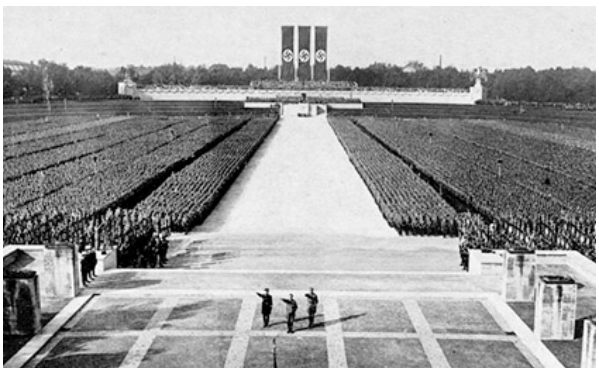
En la secuencia de la comitiva de automóviles desde el aeropuerto hasta el hotel, asistimos a la unión mística entre el Führer y la *Volksgemeinschaft,* la comunidad nacional y racial que engloba, independientemente de su origen social, a todos los ciudadanos que rebosaban las aceras de Núremberg al paso del coche oficial de Hitler. El éxtasis que se iniciaba con su aparición en las escaleras del avión hasta su salida al balcón del Deutscher Hof era solamente igualado a la secuencia dedicada a las Juventudes Hitlerianas donde el canciller comparecía ante sus jóvenes cachorros en el Estadio municipal. La película mostraba todo el proceso catártico de esos jóvenes, algunos prácticamente niños. Caras de nerviosismo y expectación, talones que se levantan para poder observar mejor y la explosión de alegría y devoción experimentada cuando Hitler entra en el Estadio recibido como si se tratara de una auténtica estrella del pop.

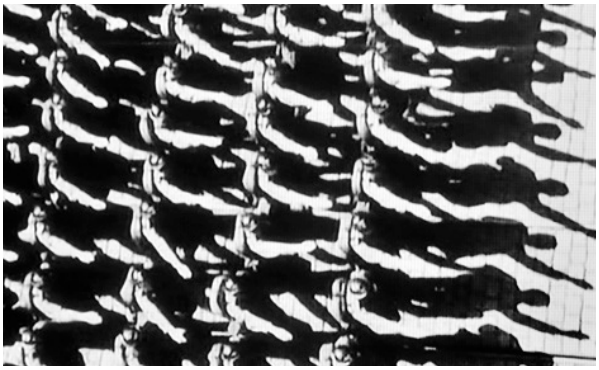
El montaje de Leni Riefenstahl recogiendo al Führer en todo tipo de planos de diferentes tamaños y filmándolo desde todos los ángulos posibles potenciaba uno de los puntales ideológicos bajo el cual se sustentaba el sistema autoritario nazi: el *Führerprinzip*. Este principio de exaltación al jefe era definido por el propio Hitler en el *Mein Kampf*. Al voto de la mayoría en un parlamentarismo democrático, se le contrarrestaba con la voluntad del más preparado, que se caracterizaría por la firmeza, aptitud y autoridad a la hora de tomar decisiones. El pueblo valoraría más el liderazgo y personalidad que el resultado final de las decisiones. La propaganda nazi se encargaría machaconamente de recordar al ciudadano alemán el *Führerprinzip* a partir de la multiplicación de los rostros del Führer que anticipaba de alguna forma las creaciones artísticas surgidas en "La Fábrica" del pop warholiano: Hitler retratado, normalmente solo y de pie en posición de "Divino Hacedor", por la pincelada de Conrad Hommel; Hitler en los sellos diseñados en su mayoría por Richard Klein; Hitler en los bustos de Arno Breker o Josef Thorak; Hitler, en los diferentes volúmenes fotográficos de su amigo Heinrich Hoffmann; Hitler *ubique*. Incluso en el extranjero, algunas veces sin querer, como era en el caso de la portada que le dedicó la revista *Time* como "Hombre del Año" y otras, como la visión satírica del cortometraje de animación de Walt Disney, *La cara del Führer* (Der Fuehrer´s Face, 1942), ilustraban la psicosis enfermiza, por otra parte muy habitual en todos los regímenes totalitarios de ayer y hoy, de multiplicar hasta la saturación la imagen del líder.

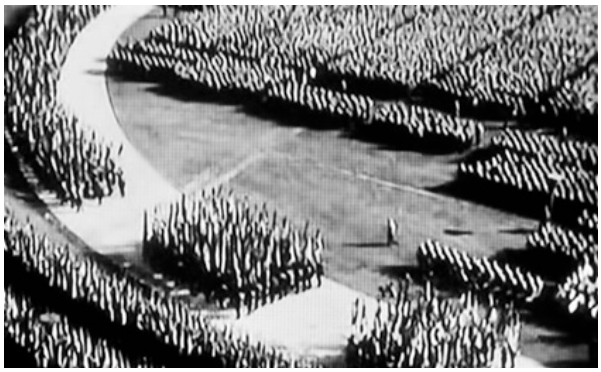
Todo el caramelo ideológico del documental se envolvía, por otro lado, con una pirotecnia ritual de banderas, fuego, música y uniformes. Las formaciones militares de todas las organizaciones del Partido y la atracción estética por los cascos, cinturones y botas tenían ciertas reminiscencias con la fotografía vanguardista rusa de los años veinte y treinta. Otro ejemplo lo ponía Albert Speer con su fascinación por las banderas. El futuro arquitecto oficial del Reich crearía para el congreso que filmaba Leni Riefenstahl un "Mar de banderas" que inundaría toda la extensión del antiguo Campo de Zeppelin. Su uso en la escenografía de los congresos le permitía introducir algo de colorido en la arquitectura pétrea del Tercer Reich. La estética del poder nazi se corporeizaba en un espectáculo embriagador e hipnótico donde, en una noche iluminada por teas humanas, el hombre masa del nazismo desaparecía bajo una nube de emblemas y estandartes. Era la noche, según Hitler, el momento del día más propicio psicológicamente para que la fuerza de voluntad triunfara sobre las masas. En aquel reino de sombras, irracional y místico, podía conjugar todos los elementos de iluminación y sonido para una escenografía de romanticismo irreal.

25 Rpf
einschließlich
Kulturspende
6
6
Deutsches Reich
25 Rpf
einschließlich
Kulturspende
25 Rpf
einschließlich
Kulturspende
25 Rpf
einschließlich
Kulturspende
WER EIN VOLK RETTEN WILL
KANN NUR HEROISCH DENKEN





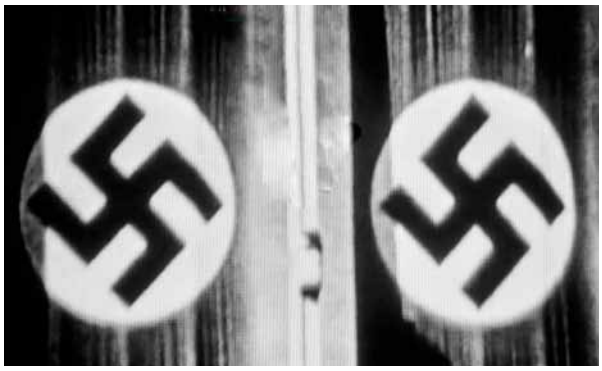




La borrachera mística del día anterior daba paso a una resaca matutina donde la ciudad oficial de los congresos adquiere estatus de protagonista. Leni Riefenstahl parece tener en mente el documental vanguardista *Berlín, Sinfonía de una Ciudad* (1927) de su compañero Ruttmann a la hora de plasmar el despertar de Núremberg. El humo sale de las chimeneas, los más madrugadores preparan el desayuno y suaves desplazamientos de cámara recorren los canales de la ciudad y sus tesoros artísticos. Las campanas han anunciado de nuevo el "amanecer" nacionalsocialista.

En su ansia por recorrer la postal turística de la ciudad (plazas, esculturas, puentes, iglesias, calles…), la cámara, junto a sus operadores, queda retratada para la posteridad en la fachada de los edificios. Si el documental es todavía un hito en la historia del cine se debe precisamente a la novedad técnica y a la innovación del lenguaje cinematográfico que años después Leni perfeccionaría en su película sobre los Juegos Olímpicos de Berlín. Para ello, su primer paso fue rodearse de un equipo técnico de dieciocho operadores de confianza entre los que destacaban su operador jefe Sepp Allgeier y Walter Frentz que ya habían colaborado con ella en *La Victoria de la Fe*. La preocupación que rondaba por la cabeza de Hitler de que el film pudiera ser monótono también la compartía Leni. La solución que pareció encontrar la directora para que el espectador no bostezara en sus butacas ante tal bombardeo de soldadesca se basaba en dos premisas: polifacetismo y dinamismo. Por un lado, había que enriquecer la película variando temáticamente el montaje y, por otro, la utilización de cámaras móviles (circular, en el caso del discurso de Hitler ante la juventud alemana), lo que hoy llamaríamos técnica del travelling, evitaría el estatismo y dotaría al estilo del documental de la elegancia estética que aún posee después de pasados tantos años. Por último, otro de los "hallazgos" de la directora y su equipo consistió en el emplazamiento de las cámaras en lugares inusitados. A este respecto es reseñable la secuencia

del Luitpoldarena donde Leni Riefenstahl había colocado un pequeño ascensor en una de las astas de bandera (en las tomas filmadas desde el otro lado del recinto se puede ver cómo se desliza arriba y abajo) desde el cual el operador obtenía una panorámica espectacular de todas las unidades de las SS y SA despejando un largo pasillo de granito para la marcha parsimoniosa y ceremonial de Adolf Hitler, con Himmler a su derecha y a su izquierda Viktor Lutze, jefe de las SA.



En estas breves pinceladas sobre *El Triunfo de la Voluntad* no hemos querido abordar en profundidad el sempiterno debate que rodea a esta artista cada vez que se hace referencia a esta película. Actualmente, salvo en contados ejemplos intolerantes y absurdos de países que no dejan interpretar en su repertorio obras de Richard Wagner en pleno siglo XXI, la distinción entre ética y estética debería estar superada. Se puede disfrutar del *Tristán e Isolda* wagneriano o del *Viaje al Fin de la Noche* de Louis-Ferdinand Céline, por poner dos ejemplos de la cultura universal, a pesar del repugnante antisemitismo personal de sus autores. Leni Riefenstahl se contagió de aquel espíritu de "voluntad y fe" gracias a una considerable inyección económica y grandes dosis de vanidad personal y prestigio profesional. Sin ser una asesina implacable, una criminal de guerra o una burócrata del engranaje genocida, Leni participó de alguna forma en lo que años más tarde Hannah Arendt llamaría "banalización del mal", un proceso que llevaría a muchos alemanes a actuar de manera irreflexiva, obedeciendo los postulados extremistas del régimen. La excusa esgrimida en su día por la directora de *El Triunfo de la Voluntad* en sus *Memorias* de los años ochenta era que su obra estaba cimentada exclusivamente en "el interés por el arte y las cosas bellas"[ii] …una obra, sin duda alguna, bellamente engendrada en la fragua del mal. ♦

[i] Leni Riefenstahl, *Memorias,* Barcelona, Lumen, 1991, p.147.

[ii] Leni Riefenstahl, p.26.