

Universidad de Valladolid.



Leni Riefenstahl y el cine como herramienta de Propaganda.

Trabajo de Fin de Grado

Alumno: David Pérez Sanz.

Tutor: Rafael Domínguez Casas.

Curso: 2018-2019.

Estudios: Grado de Historia del Arte.

Universidad de Valladolid.

Palabras clave: Cine, Riefenstahl, Alemania, Nazismo, propaganda.

Índice.

1. Objetivos.....	Pág.2
2. concepto de propaganda y su lugar en el arte.....	Pág. 3
3. Creación del cine como herramienta de control de masas.....	Pág.5
3.1. Nacimiento del cine soviético.....	Pág.5
3.2. Cine de propaganda en Alemania.....	Pág.10
4. Leni Riefenstahl, vida y obra.....	Pág.14
4.1. Biografía.....	Pág.14
4.2. Obras.....	Pág.16
4.2.1. <i>Olimpia</i>	Pág.16
4.2.2. <i>Triunfo de la voluntad</i>	Pág.23
4.2.3. Conclusiones de Leni Riefenstahl y de <i>El triunfo de la voluntad</i>	Pág.30
5. Bibliografía.....	Pág.32

1. objetivos.

El objetivo del presente trabajo es realizar un estudio y una exposición de cómo las artes son un vehículo de expresión del poder, pero no solo en el sentido de exaltar la figura de un dirigente o del comitente que encarga un trabajo, si no también, de cómo en el siglo XX servirá como una herramienta de control y de moldeamiento del pensamiento de la población de un país en pos de lograr no solo el afianzamiento de un partido político sino también de lograr que el pueblo se involucre e incluso sienta la necesidad de combatir en una guerra.

Por lo tanto, se realizara un recorrido general del cine de propaganda de la Unión Soviética y sobre todo de Alemania, atendiendo finalmente a la figura de la directora alemana Leni Riefenstahl con quien culmina este género, la cual recoge diversas influencias de distintos periodos del cine alemán pero también del soviético, pionero en este tipo de cine.

La figura de Leni siempre estará rodeada de polémica por lo que es necesario e interesante abordar su figura desde un punto de vista biográfico cuya mejor fuente es la de sus propias memorias, atendiendo especialmente a los capítulos que serán claves y decisivos para entender su obra. Luego seleccionar y realizar un análisis iconográfico y estilístico de sus dos grandes obras que serán *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1936). También mencionar qué influencias legará su obra a la historia del cine y explicar a partir de su biografía su posición en el Partido Nazi, relación sus dirigentes y si era afín al nazismo, cosa que ella posteriormente ha negado y niega en sus memorias.

En este trabajo se tratará de abordar no solo las producciones cinematográficas y documentales en los años previos a la segunda Guerra mundial, si no también qué elementos técnicos utiliza e incorpora este tipo de cine para lograr ese impacto psicológico en el espectador, y finalmente cómo este lenguaje cinematográfico ha servido de influencia para el cine actual, el máximo referente de este cine, será Leni Riefenstahl, centrándonos sobre todo en sus dos grandes obras *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*, el primero se trata de un documental de un congreso del Partido Nazi y el segundo se trata de un documental sobre los juegos olímpicos, donde hace un alarde en todo tipo de cuestiones técnicas. No por ello se obviará el cine soviético, especialmente con la obra de *Alexander Nevsky* de Eisenstein, que incorpora un tipo de propaganda mucho más sutil, tratándose de una película que relata la historia de la batalla acontecida entre las tropas del príncipe ruso y los caballeros de la Orden Teutónica del Sacro Imperio Romano Germánico en el segundo tercio del siglo XIII, haciendo una analogía del futuro enfrentamiento entre las tropas de Hitler con la Unión Soviética. Tomando un hecho del pasado haciéndolo parecer presente e intentar evocar así un espíritu de lucha proveniente ya del pasado ruso, siendo esto una capacidad propia del cine.¹

Por último, otro objetivo es mostrar ante todo, como las dictaduras fascistas y los regímenes totalitarios pretendieron controlar todos los ámbitos de la vida y también el arte, y utilizar a su vez, dicho arte para controlar a la población sometiénola a sus ideas políticas, hasta el punto de convertirlos en una masa que se mueve siguiendo los designios de sus líderes.

¹ BURKE, Peter: *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 204.

2. concepto de propaganda y su lugar en el arte

En primer lugar es necesario entender qué es la propaganda, a qué se le puede denominar como tal, y bajo qué contexto histórico, es decir, a partir de qué momento surge realmente la propaganda tal y como se entiende hoy en el siglo XXI.

El término de propaganda hace referencia a la transmisión de unas ideas, políticas, religiosas o comerciales (normalmente se suele emplear con los dos primeros conceptos) con el fin de manipular al receptor, y hacerlo participe de esto, es decir, el objetivo es lograr que el receptor asuma dichos principios y actúe conforme a ellos, es así pues, un medio que tiene por fin manipular psicológicamente al individuo.²

La palabra propaganda procede de la palabra latina *pangere* que literalmente significa “plantar”, el significado actual de propaganda se formó a partir de la *congregatio de Propaganda Fide*, en 1622, con la una misión de contrarrestar las ideas rivales de la contrarreforma. Precisamente el arte barroco de esta época está muy vinculado con la propaganda de la iglesia católica, ya que el principal objetivo aquí será el de transmitir la idea de la iglesia triunfante sobre los protestantes.

La propaganda no se da solo en el campo artístico sino que también estará presente en el periodismo, de hecho, en mayor cantidad que en el arte. Por ejemplo en el siglo XX, en ambas guerras mundiales será habitual engrandecer victorias, ocultar información sobre la situación real de la guerra, cantidad muertes que hay entre las tropas, ocultación de crímenes de guerra, etc., todo ello con el fin de que el ciudadano sienta que la causa política de sus dirigentes es la correcta. Además surge por primera vez en el siglo XX, en la I Guerra Mundial, la necesidad de destinar medios y esfuerzos en hacer ver a la opinión pública que la guerra es necesaria, alegando que se lucha por la libertad.

En tiempos de guerra la propaganda jugó un papel muy determinante dentro de los planes de los gobiernos y de los regímenes, aunque será los noticiarios de televisión y sobre todo de radio, a los que se le concederá una mayor esfuerzo en estos periodos. En el caso de la Alemania nazi, las cintas y los informes radiados se enviaban desde el frente con toda la mayor presteza posible para su pronta difusión.³

Fue a partir del siglo XX cuando el término propaganda adquiere una connotación más agresiva y no “neutra” como había sido desde el XVIII hasta el XIX, refiriéndose tan solo a una difusión de dichas ideas políticas o religiosas, pero a partir de la Primera Guerra Mundial será cuando pierda esa neutralidad. En esta guerra se produjo un choque brutal en cuanto a las tácticas de infantería tradicionales con la nueva tecnología militar, ametralladora y artillería pesada, produciéndose por lo tanto una ingente cantidad de bajas, hasta el extremo de que con las tácticas de reclutamiento convencionales resultaba imposible reponer ese número, por lo tanto fue necesario iniciar una propaganda agresiva en la cual ,como se mencionó antes, se viese esta

² IGLESIAS RODRIGUEZ, Gema: *la propaganda en las guerras del siglo XX*, Madrid, Arco/libros, S.L., 1997, p. 9.

³ KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 259.

guerra como algo necesario, para que la opinión pública aceptase tales estragos, y también para captar nuevos reclutas.

La Propaganda es un método que busca manipular y convencer al ciudadano de unos ideales políticos, por ello en los estados democráticos se intentaba obviar dicha palabra, ya que ese control de la población es algo que es contradictorio con los principios de una democracia, usando en su lugar términos como “servicios de información” o “educación pública”⁴. La palabra propaganda se vincula de forma más inmediata con los estados dictatoriales, tal y como se estudiará más en adelante con el régimen nazi, en el cual estaba presente el Ministerio de Propaganda, en donde inicialmente se le ofreció trabajar a Riefestahl junto con Goebbels. También en la Unión Soviética el culto al líder estará presente, potenciándose aún más con Stalin.

Aunque el concepto de propaganda sea algo actual, lo cierto es que el arte al servicio de interés político ha existido a lo largo de toda la historia, siempre se ha utilizado para ensalzar victorias, difamar al enemigo e intimidarlo. Roma es un gran ejemplo de esto, la conmemoración de emperadores estará presente en todo su arte, estatuas monumentales, bustos, retratos de perfil tallados en las monedas e incluso el mismo urbanismo se pone al servicio del ceremonial romano, facilitando entradas triunfales donde se mostraba al pueblo la Roma vencedora con el desfile de las tropas victoriosas y los botines de guerra materiales, e incluso humanos.⁵

El arte siempre estuvo al servicio de la política, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. En la Edad Media realmente no existía una distinción entre la esfera política y la religiosa, por lo tanto cualquier tipo de arte siempre estuvo en cierta manera ligado a la política.

Será solo a finales del siglo XVIII cuando empiece a surgir esa figura del artista que se mueve por su propia convicción, e incluso comprometido con la sociedad y preocupado por la realidad en la que vive. Un ejemplo de ello es Goya (1747-1828), artista que pasó por ser Primer Pintor del Rey, pero que sin embargo también pintó la serie de *Los Caprichos*, donde denuncia situaciones sociales y de abusos de poder. Esta tendencia empezará ser cada vez más común a partir de los artistas del Romanticismo a mediados del siglo XIX. Por lo tanto, el arte se mueve ya entre dos vertientes muy contradictorias: la primera el arte como forma de expresión del artista sin ningún tipo de coacción, es decir, libertad para expresar su descontento con la sociedad si lo siente así, y por otro lado al servicio de la política o de los comitentes. Así pues siempre estará presente el debate de: ¿pueden separarse el arte de la política?, ¿influye el hecho de que sea arte con finalidades propagandísticas en el resultado estético de la obra? Y sobre todo hasta qué punto puede llegar a influenciar a la masa el arte propagandístico.⁶

También por otro lado cabe mencionar la existencia de la contrapropaganda que realizan los partidos o movimientos contrarios al régimen imperante, como por ejemplo en 1989, en la manifestación por la democracia en la plaza Tiananmen de Pekín, un grupo de estudiantes realizó su propio monumento atribuyéndolo como símbolo de su causa. Se trataba una escultura de una mujer que representa a la diosa de la democracia.

⁴ CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000 p. 8.

⁵ *Id.*, p. 9.

⁶ *Id.*, p. 10.



Fig.1, *diosa de la democracia* en la plaza de Tiananmen, en la manifestación de 1989

3. Creación del cine de propaganda como herramienta del control de masas

3.1 Nacimiento del cine de propaganda en la URSS



Fig.2 *Octubre*, 1928. Eisenstein

El cine soviético requiere un pequeño apartado dedicado a él, ya que la URSS será la pionera en crear un cine de estado dedicado a la propaganda. Eisenstein será el director más relevante, del cual se tomarán bastantes elementos y técnicas que serán incorporadas a los trabajos realizados por Leni Riefenstahl para el régimen nacionalsocialista.

Una imagen en muchas ocasiones es lo que mejor cumple el objetivo de la propaganda, por su gran impacto visual y la inmediatez con la que entra en la mente del espectador, especialmente a inicios del siglo XX, donde era poco habitual para el ciudadano de a pie contemplar pinturas, fotografías o fotogramas de películas, es decir, no estaba tan habituado a percibir imágenes como lo estamos nosotros en la época actual. El cine se consideró como un medio mucho más

eficaz que el resto de las artes para dicho objetivo, aunque también se las seguirá concediendo importancia. Además la propaganda en países con un índice de analfabetismo alto, como por ejemplo en Rusia a inicios de la revolución en el 1917, con una tasa del 80%, resultaba mucho más fácil adoctrinar la población a partir de imágenes reales, de hecho, el mismo Lenin consideró al cine como la más importante de todas las artes.

El primer rodaje realizado en Rusia fue en 1896, para grabar la coronación del zar Nicolás II, pero hasta el estallido de la revolución no existirá un cine bien consolidado en Rusia. El primer estudio del país fue inaugurado en 1907 por el fotógrafo A.O. Drankov⁷ en San Petersburgo, además en este país el cine era un espectáculo solo accesible por una élite.

Tras la revolución de 1917 se llevó a cabo un decreto de nacionalización de la industria cinematográfica, la cual pasará a depender y a ser gestionada por el comisariado de Educación del Pueblo, que regirá no solo la legislación en el sistema educativo, sino también los valores que deben mostrarse e inculcarse a la sociedad a partir del cine y demás espectáculos dirigidos a las masas, misma labor que ejerció el Ministerio de Propaganda de Goebbels. El decreto fue firmado en el 27 de agosto de 1919. Al siguiente mes se crea la Escuela Cinematográfica de Moscú⁸ al cargo de Vladimir Gardin, con el objetivo de crear un cine nuevo y potente en Rusia. Aunque la evolución de este cine se detuvo durante la guerra civil hasta el 1921, pero dicha guerra servirá para el desarrollo de otro género que será el género documental.

El gran director y representante por antonomasia del cine soviético será Sergei Mijialovich Eisenstein, siendo sin lugar a dudas uno de los directores más relevantes e influyentes del siglo XX. Nacido en Riga en 1898, descendiente de familia judeo-alemana, seguiría los pasos de su padre, la ingeniería, estudiando en la Escuela de Ingeniería Civil de San Petersburgo pero también desarrollará interés por el arte, asistiendo a la Escuela de Bellas artes. Se sintió fascinado por el renacimiento italiano, y especialmente por Leonardo Davincci, a partir de un ensayo de Freud que trataba un recuerdo infantil de este. En cuanto a su pensamiento político abrazó el marxismo-leninismo, y se alistó en las tropas soviéticas en el 1918 un año después de la revolución.



Fig.3 Sergei Mijialovich Eisenstein

Se introduce en el mundo de las artes escénicas al entrar en el Teatro Obrero del Proletkult como decorador, pero llegará al puesto de director pronto, mostrando ya una predilección hacia el realismo que le llevaba a realizar obras de teatro en escenarios naturales. Este énfasis en el realismo es lo que le empujará a abandonar el teatro por el cine, ya que la imagen

⁷ GUMBET, Ramón: *La historia del cine*, Barcelona, ediciones Danae, 1973, p. 242.

⁸ *Ibid.*

cinematográfica siempre ha aparentado un mayor realismo. Dicho pensamiento está influenciado por Dziga Vertov, del cual toma el realismo, pero también unido al expresionismo y el simbolismo de Griffith. Así logra crear un cine que muestra hechos reales pero a la vez emplea un montaje que apela a los sentimientos y emociones del espectador. Eisenstein expone estas teorías por primera vez en 1923, en su artículo *El montaje de las atracciones*.

Cabe resaltar y hacer un breve inciso con el teatro, ya que fue otro medio decisivo para mantener el ambiente de agitación y el espíritu revolucionario durante la guerra civil rusa en los años posteriores a la revolución, el *Agit-prop*. Al teatro también se le unían los festivales callejeros⁹ que en la URSS anterior a Stalin, estas celebraciones callejeras tenían siempre un aire festivo pero poco a poco se tornaron en desfiles militares y de atletas, con el fin de hacer gala de una exhibición de poder del estado ruso. Estos desfiles guardan una gran similitud estética con los de la Alemania Nazi, de hecho, Leni Riefenstahl menciona en sus memorias que Hitler mostraba un gran interés y cierta admiración al visualizar algunos rodajes de estos desfiles de la URSS de Stalin, y este por su parte lo hizo con *Olympia*, obra de dicha directora¹⁰. Aunque esto último sucede durante el Pacto de no agresión de 1939, por lo que es lógico pensar que estos pequeños halagos o gestos sean también en parte para facilitar un entendimiento entre ambos y rebajar la tensión.

La obra de Eisenstein estuvo siempre comprometida con el socialismo y con el estado. En su primera obra *La Huelga 1925*, se muestra un Eisenstein que se hallaba en fase de experimentación. Emplea un lenguaje realista pero al mismo tiempo expresionista, como en la escena en la que se reprime a los huelguistas, en donde el montaje alterna escenas de la represión con escenas de reses siendo sacrificadas. Logra dotar de un gran dramatismo a la escena gracias al montaje, introduciendo ya algo que se usará en *Acorazado Potemkin*, y que será una constante en su cine; partir de la imagen transmite unos sentimientos que llegan al espectador y con ellos este elabora a una idea. Eisenstein busca evocar sentimientos al pueblo ruso, para que estos se sientan afines con la causa revolucionaria, sientan solidaridad con sus compatriotas, y que así se unan bajo un interés común, lo que en el lenguaje marxista se entiende como conciencia de clase.

Fue una película de gran éxito pero estaban claras sus intenciones propagandísticas, por lo que en el extranjero se bloqueó su comercialización, aunque ganó el premio de La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925.¹¹

Por último de este periodo es necesario mencionar *El Acorazado Potemkin*. Fue un proyecto que incluiría un total de ocho películas sobre los sucesos más importantes en la revolución, pero finalmente solo se realizó el rodaje del suceso de la represión acontecida en *Odessa* en 1905. Relata la brutal represión de las tropas zaristas contra la población civil al apoyar y solidarizarse con los marineros del acorazado, que se hicieron con el control de este tras un motín a causa del mal estado de sus provisiones.

Se trata de una pieza cuya importancia radica en el montaje de la película y no tanto en la interpretación o la historia narrada. Aquí se introduce ya algo fundamental y que estará siempre

⁹ CLARK, Toby: *ob. cit.*, p. 77.

¹⁰ RIEFENSTAHL, Leni: *Memorias*, Lumen, Barcelona, 1991, p. 236.

¹¹ GUMBET, Ramón: *ob. cit.*, p. 246.

presente en el resto de la historia del cine, que es mostrar a los soldados enemigos anulados de cualquier tipo de humanidad o sentimientos, en este caso sus rostros no se pueden contemplar, se les muestra fríos y sin ningún tipo de individualización. Dicha característica será aún más acentuada en los caballeros teutones de la película *Alexander Nevsky* de 1938, una película cargada de contenido político a pesar de pertenecer al género histórico.

Eisenstein inicialmente muestra al pueblo solidarizándose con los soldados, mediante planos pausados y lineales que dan de tranquilidad a la escena. En el momento en el que las tropas comienzan a cargar es cuando el montaje obtiene su gran importancia, gracias a este logra dotar a la secuencia de una gran carga dramática.

Los civiles aparecen todos con la misma actitud aunque individualizados para provocar una empatía mayor en el espectador. Por otro lado, el rostro de los soldados aparece en todo momento oculto a la cámara, mostrándolos no como soldados propiamente dichos, si no como la herramienta de represión del gobierno del Zar. Siendo este recurso que quedará establecido para el resto de la historia del cine, siendo perfectamente visible en cualquier película de tipo bélico actual.



Fig. 4. *Acorazado Potemkin*, fotograma de la carga en la escalera de Odessa.



Fig.5. *Acorazado Potemkin*, Primer plano.

Las herramientas que usa Eisenstein para esta secuencia son simples. En cuanto a los movimientos de cámara solo utiliza un *travelling* durante el descenso de las tropas por las escaleras, el resto es una alternancia de planos generales, panorámicos y primeros planos en los cuales muestra los rostros con expresión de terror de los civiles, conjugado con una gran precisión, logra dilatar el tiempo de la carga en más de 6 minutos, cuando en una situación real como esta, la disolución de las masas hubiese sido muy breve.

Con esto se logra que los ciudadanos rusos sientan que su bando es el correcto, que su pueblo ha sido agredido y que debe permanecer unidos, lo que bajo un lenguaje marxista sería tomar conciencia de clase, tal y como se mencionó antes.

Su siguiente película fue *Octubre*, en 1928. Esta película narraba de forma heroica la revolución de octubre de 1917, una obra ambiciosa de gran presupuesto. Aquí comienza ya a utilizar una gran cantidad de elementos simbólicos, como la araña del interior del palacio que se tambalea mientras el palacio es asediado, lo cual es una metáfora de como ese antiguo régimen se está derrumbando. También con la imagen de un revolucionario escalando las verjas (fig.6), en las cuales está el águila bicéfala y en el fondo un ángel portando una cruz, simbolizando nuevamente esa derrota del anterior sistema.



Fig.6 Fotograma de *Octubre*

En 1934 llega Stalin al poder, llevando a cabo una mayor censura sobre las artes.

La película más representativa en este periodo es *Alexander Nevsky*, estrenada en 1938, siendo la primera película sonora en la URSS. Será una película clave de este periodo de entreguerras, el cual está llegando a su fin.

Resultaba muy obvio el clima de tensión que existía entre Alemania y la URSS en estos momentos. Es una película que sirve como preludio de la inminente guerra que tendrá lugar entre ambas potencias, aunque se represente a partir de un paralelismo con otro momento histórico de Rusia.

En esta batalla nuevamente se hace uso de la eliminación absoluta de personalización o individualización del enemigo, se le deshumaniza al completo.

Los penachos de los cascos que portan los teutones tienen formas que son referencias a símbolos de la Alemania nazi, como por ejemplo la mano derecha alzada (Fig.7), la cual aparece también en los estandartes de estos. También se hacen referencias a los mítines nazis, mediante la forma en la que los sacerdotes finalizan la oración alzando los brazos, y en la manera en la que las tropas les responden alzando también sus lanzas al aire.



Fig.7. Fotograma de *Alexander Nevsky*

Resultaba tan evidente la carga simbólica de dicha película que a partir de agosto de 1939, año en el cual Stalin y Hitler firman el pacto de no agresión, se prohibió su emisión en toda la URSS hasta que finalmente estalla la guerra y se rompe dicho pacto, volviendo a permitirse

entonces su reproducción de nuevo, y en estos momentos con un mayor éxito, precisamente por la similitud con la realidad que estaba teniendo lugar.

3.2. Cine de propaganda en Alemania.

En Alemania se desarrollará la obra de Leni Riefenstahl. En dicho país el cine y reportaje de propaganda alcanzará sus máximas cotas de expresión, especialmente con los trabajos del *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia: El festival de las naciones* (1936). Durante la época nazi hubo cine que no trataba de política como el de montaña, musicales, etc..., precisamente eran una vía de escape para la población alemana de la turbia realidad que estaban viviendo, y por otro lado existe un tipo concreto de cine propagandístico, donde no se hace una exaltación como tal del Partido Nazi, mostrando a sus miembros, símbolos, etc, si no que eran películas que se centran en “señalar” al enemigo, haciendo una caricatura de él, creando así odio hacia determinados grupos étnicos y sociales de la población, a los cuales el nazismo consideraba como los causantes del malestar de Alemania y de su pueblo. Ejemplos de ello son *El judío Eterno* (1940) de Fritz Hippler, *Los Rothschild (Die Rothschilds Aktien auf Waterloo, 1940-1941)* y *El judío Suss (Jud Süß, 1940)*, películas realizadas una vez iniciada la guerra con el fin de intensificar al antisemitismo en la población. El racismo junto con el antisemitismo serán unas de las características presentes en el nacionalsocialismo, buscando así una comunidad que sea racialmente pura (*volksgemeinschaft*)¹²

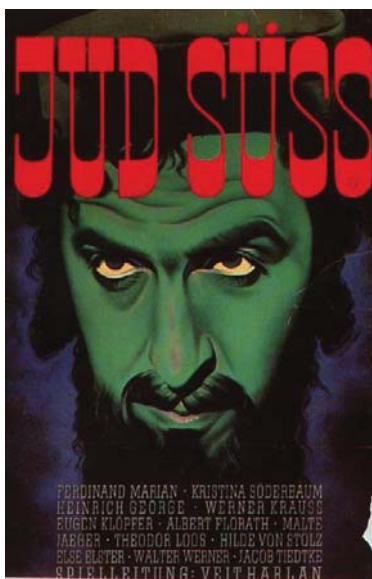


Fig. 8. *El Judío Suss*

Alemania en los años previos a este periodo tuvo un gran desarrollo cinematográfico, por lo que ya era de sobra conocida la importancia de este arte y la presencia que tiene sobre las masas, por lo tanto el cine nazi tendrá ya una sólida base sobre la que sustentarse y tomar elementos cinematográficos.

En 1916, durante la I Guerra Mundial, se prohibió la importación de películas extranjeras, y surgirá estos momentos un intento por crear documentales de guerra, formándose la *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft*.

¹² CLARK, Toby: *ob. cit.*, p. 48.

En 1917 se crea la UFA (*Universum-Film AG*), iniciativa tomada por los grandes capitalistas. Esta asociación englobará a todas las grandes productoras alemanas, añadiéndose de forma paulatina nuevos socios.

Alemania es derrotada finalmente en 1918, esta queda en una pésima situación, pero sin embargo el cine comenzará a crecer. Este momento de carestía económica fuerza a los directores a esforzarse aún más, y a improvisar para poder llevar a cabo sus proyectos aún con la falta de medios necesarios. Gracias al bajo coste del cine alemán muchos países podrán importar grandes cantidades de este, saliendo así Alemania favorecida económicamente. De estos primeros años de la década de 1920 destacará el cine expresionista.

Se crean ya más sociedades a parte de la UFA, la cual fue duramente perjudicada con la importación del cine extranjero tras levantarse la prohibición de 1916. La UFA consiguió superar esa crisis e incluso se unió a *Paramount* formando la *PARUFAMET*

Es importante este cine que precede a los años del nazismo ya que de aquí se tomaran bastantes elementos técnicos y estéticos, como por ejemplo de Fritz Lang, director austriaco de origen judío. Autor de la célebre película *Metrópolis* de 1927, participando además en múltiples géneros, incluido el de la fantasía, donde realizará una versión de *Los nibelungos*, retomando un estilo y estética wagneriana que siempre fascinó a los nazis al tratarse de leyendas de la mitología nórdica y germana, considerado por el nacionalismo alemán como el punto de partida del pueblo germano. Cabe mencionar que Fritz Lang ha sido considerado por algunos autores como un autor “protofascista”¹³

El cine de propaganda nazi tomará del cine expresionista alemán las mismas técnicas de juegos de sombras y luces, que crearon personajes siniestros como en *Nosferatu* o el *Doctor Caligari*, para así ellos, caricaturizar a los judíos mostrándolos como personajes usureros, mezquinos y manipuladores. De dicha forma se pretende lograr infundir el antisemitismo y el odio en Alemania.

Con la llegada definitiva del Partido Nazi al poder, el cine quedará bajo la supervisión del Ministerio de Propaganda de Goebbels. La prensa, la cinematografía, el teatro y la propaganda serán los ámbitos controlados por este, es decir, todo lo que sea capaz de influir en el pensamiento de la población alemana. El cine será el medio artístico sobre el cual el mismo Goebbels pondrá un mayor interés, así como hizo Lenin en la URSS.

El control sobre la producción cinematográfica fue muy férreo. En primer lugar se debía presentar el guion ante un comité. Una vez aprobado ya se podría dar comienzo con la película, pero también el ministerio controla el reparto de actores y actrices. Una vez finalizada la película, esta debe pasar por la censura de Sección de Examen de los Filmes, permitiendo o no, su posterior lanzamiento a los públicos¹⁴.

La UFA fue finalmente comprada por el régimen en 1937, por lo que el cine se convirtió en estos momentos en un auténtico monopolio al servicio del nazismo.¹⁵ Por otro lado, de nuevo se

¹³ ELSAESSER, Thomas: *El concepto de cine nacional: el sujeto fantasmal del imaginario de la historia del cine*, Valencia, Episteme, 1997, p. 19.

¹⁴ EDER Elena: *El cine de propaganda como fenómeno totalitario, el caso de Leni Riefenstahl*. Castellón, Universidad Jaime I. 2005, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*

eliminó la importación de cine extranjero al considerarlo como algo que podía “ensuciar” el pensamiento del pueblo alemán, apoyando por otro lado al cine nacional mediante la fundación del Banco de Crédito Cinematográfico y la creación del *Reichsfilmkammer*, aquí donde se debían afiliar todos los miembros del sector.

Los géneros habituales en la Alemania nazi serán en primer lugar el cine documental, al cual pertenece *El triunfo de la voluntad*. En este género uno de los objetivos es dotar a Hitler de una imagen heroica y de gran líder, al cual el pueblo alemán debe seguir sintiéndose orgulloso de ello.

Por otro lado está el cine de ficción, el cual sigue cargado de contenido ideológico que refuerza el odio hacia los que el régimen “señala” como enemigos. En primer lugar está el antisemitismo mencionado anteriormente, pero también se muestra a los bolcheviques, cuyo tratamiento en estas películas fue variando según el momento histórico. En una primera fase cuando el partido se estaba aún consolidando en el poder, se muestra al público la figura del bolchevique como un enemigo. Después en la segunda fase, se quiere generar un ambiente de crispación y de paranoia en la población, haciéndoles creer que el enemigo está entre ellos, y que se ha introducido en el país. Por último, con el Pacto de no agresión, se pasa a mostrar a los rusos con un aspecto más amable y no tan amenazador, aunque esto terminará rápidamente. En estos momentos la producción propagandística de ambos países se adaptó a la situación, ya que por ejemplo *Alexander Nevsky* fue prohibida en Rusia, y la Alemania nazi por su parte detuvo esa difamación contra el pueblo ruso, aunque esta situación terminará con el inicio de la guerra.

En la propaganda nazi para representar a los anglosajones, concretamente a los ingleses, sucederá de una forma parecida. Aunque en este caso sucede al revés, inicialmente dicha difamación no era exacerbada o evidente en el cine, ya que en esos años iniciales del régimen en 1934-35, Hitler aún se mostraba muy precavido en asuntos de política exterior, especialmente en el trato con Gran Bretaña. Finalmente la propaganda dará la imagen de que son un pueblo sumido en la decadencia, teniendo además unos líderes que solo quieren aparentar códigos de honor, aunque en el fondo carezcan de ellos.

El cine propagandístico siempre varía en función de las circunstancias a las que se tenga que enfrentar el movimiento, ya que por ejemplo existían en un inicio las *Partei films* cuya traducción literal es “Películas del Partido”. En estas se ensalzan los valores morales propios del partido, como la muerte heroica, defensa de la supremacía de la raza aria y el sentimiento de camaradería. Estas películas servían para captar nuevos miembros y mantener a los ya afiliados. Finalmente, una vez consolidado en el poder el Partido Nazi, estas películas se dejaron de producir.

Toda la maquinaria propagandística del Partido Nazi estaba medida, y cada punto del programa se ponía de manifiesto siempre en el momento oportuno. Según aumenta la tensión, las películas propagandísticas lo harán en radicalismo. Por ejemplo es habitual en las películas la figura del campesino alemán, siempre un personaje digno y orgulloso pero humilde, que sufre grandes dificultades, todo ello sirve para convencer al espectador sobre la necesidad del “espacio vital”, para poder suplir así su carestía. Está alentando a la necesidad de expandir las fronteras alemanas, suponiendo por ello la invasión de otros países europeos, y por lo tanto infundiendo la necesidad de una guerra.

Sobre el 1940, iniciada ya la guerra se da comienzo con “La solución final”, provocando el genocidio de judíos, minorías étnicas, comunistas y homosexuales. Fue un plan que mucha de la

sociedad alemana, incluso gente que inicialmente votó al partido, nunca llegó a imaginarse que tendría lugar. En estos momentos la campaña de odio hacia estas minorías, especialmente hacia los judíos se intensificó. Ejemplo de ello son las películas ya mencionadas de Fritz Heppler, que tenían por fin intentar que la sociedad alemana aceptase e incluso apoyase uno de los episodios más sangrientos y lamentables de la historia.

Un episodio de manipulación y propaganda sobre la solución final, fue el documental titulado *El Führer regala una ciudad a los judíos* en el 1942. En este documental se muestra el campo de concentración de Theresienstadt casi como una colonia de judíos, donde estos trabajaban artesanalmente, los niños asistían a la escuela e incluso tenían tiempo de ocio. Todo ello se trataba de un montaje para dar una imagen falsa a la comunidad internacional sobre los campos de concentración. Lo cierto es que en este campo la gran mayoría murieron de enfermedades y la otra gran parte de prisioneros eran enviados a campos de exterminio. Evidentemente la comunidad internacional no creyó esta versión falsa de dicho documental, y en el 1944 el régimen invitó a Cruz Roja a realizar una inspección en Theresienstadt, para la cual el régimen mandó una buena parte de los prisioneros de Theresienstadt a campos de exterminio para reducir la sensación de hacinamiento, y se instruyó al resto de prisioneros sobre cómo deberían comportarse durante la visita de la Cruz Roja.

Chaplin en su obra maestra, *El gran dictador* de 1940, realiza numerosas bromas sobre los campos de concentración, pero cuando se conoció finalmente el holocausto se llegó a retractar en parte de esto. El humor también es un arma política que utilizó Chaplin, sucediendo de igual manera en *You Nazty Spy!* de Los Tres Chiflados, y con el director alemán Ernst Lubitsch en *Ser o no ser*. Todos ellos ridiculizan la figura de Hitler y sobre todo hacen ver lo absurdo que resulta en el siglo XX la ideología que representa, su forma de dar discursos y su personaje en definitiva. Todo ello se puede considerar como contrapropaganda, ya que ridiculiza a la propaganda oficial del nazismo y a la imagen que esta quiere dar de su líder.

4. Leni Riefenstahl, Vida y obra.

4.1. Biografía

Leni Riefenstahl ha sido la artífice de una de las películas más representativas del cine de propaganda como fue *El triunfo de la voluntad* (1935).

Tuvo una vida bastante longeva, llegando a vivir 101 años. Nació en el 22 de agosto de 1902 en Berlín y falleció en el 8 de septiembre de 2003 en Baviera, Alemania

Su padre Alfred Riefenstahl poseía un negocio dedicado a la instalación de calefacciones y ventilaciones. Era un gran aficionado al teatro, por lo que llevó consigo a Leni Riefenstahl cuando ella tenía 5 años a una obra de *Blancanieves*, momento desde el cual ella comenzó a sentirse muy atraída por las artes escénicas y por la temática de los cuentos de fantasía, que serán su fuente de inspiración para *La luz azul* (1932), obra que la dio a conocer.

En su niñez era una persona intrépida y llena de inquietudes, desarrollando una gran pasión hacia los deportes. Se inició en la gimnasia pero a causa de una lesión tuvo que abandonarla. Posteriormente retomó la actividad física yendo a clases de patinaje, y pasando luego a la danza.

A los diecisiete años se presentó por primera vez a un casting para un film llamado *Opium*, se pedían bailarinas y aún no estaba formada en la danza, por lo que inicialmente asistió a clases ocultándose a su padre. Su vocación profesional estuvo siempre en estos momentos orientada a la danza, demostrando tener un gran talento que la permitió participar en numerosas actuaciones, ganándose cierta reputación como bailarina.

Asistió al estreno de *El monte del destino* de Arnold Fanck, en Berlín, en 1924. Una película del género de cine de montaña que la provocará una gran fascinación por los paisajes montañosos que se mostraban, y de sus tomas.

Se sintió tan fascinada por esta película que volvió a ir a verla a otro salón de nuevo, teniendo esta vez la oportunidad de coincidir con el actor principal de la película, Luis Trenker, llegando a hablar con él, e incluso a ofrecerse para trabajar en su próxima película. Trenker logró que Fanck le concediese a Riefenstahl un papel para su próxima película, *El monte sagrado*. En esta película Riefenstahl comenzó a formarse en las técnicas cinematográficas, a entender por ejemplo cómo funciona la iluminación y su gran importancia.

Tras *El monte sagrado* Riefenstahl participará en *Tormenta en el Mont Blanc* (1930). Tras observar como trabajaba Fanck, comenzará a interesarse y a instruirse en la realización de películas, abogando siempre por la importancia de la luz para manipular la imagen. Finalmente, Riefenstahl dio el paso definitivo de escribir el guión de su propia película, *La luz azul*, teniendo muchos problemas para su producción. La temática de la película es de cuento, así pues, sus paisajes deberían transmitir un aspecto irreal y misterioso, por lo que su objetivo sería lograrlo a partir del tratamiento y la manipulación de la luz en paisajes naturales, evitando el rodaje en estudios lo máximo posible. Con esta película fundó su propia compañía, L.R STUDIO-FILM gmbh. Una vez finalizado este proceso dio comienzo con el rodaje de la película, la cual estaría ambientada en el Tesino, en los Alpes, en una zona fronteriza entre el sur de Suiza e Italia.

Se trata de una película clave en su carrera, ya que gracias a ella se dio a conocer, y se labró una buena reputación como directora, incluso Chaplin y Douglas Fairbanks la felicitaron por correo al haber visto su película en Hollywood. Su estreno fue el 24 de marzo de 1932 en el palacio de la UFA, en Berlín.

El gran éxito de *La luz azul* hizo que el nombre de Leni Riefenstahl y su trabajo fuesen conocidos por Hitler, que rápidamente querrá tener a su servicio el talento de esta directora. Inicialmente Leni no tenía interés en la política, según explica en sus memorias. Aun así ella se mostraba consciente de la realidad social de Alemania; una grave inflación y seis millones de parados, tratándose de una realidad a la cual ella no era ajena, ya que su familia terminó vendiendo su vivienda y su padre tuvo que despedir a gran parte de sus trabajadores por la grave situación de su empresa. Fue entonces cuando Hitler empezó a ganar mucha presencia en Alemania. Riefenstahl asistió a un mitin de Hitler, ya que sintió curiosidad por su persona y no tanto por sus políticas, tal y como declaró. Impresionada por el entusiasmo de Hitler, Riefenstahl le escribió una carta solicitando una reunión con él, tras la cual, comenzaría a trabajar para él pero sin llegar a afiliarse en su partido.

Hitler siempre quiso para sus trabajos a Riefenstahl, mientras que Goebbels no soportaba la idea de que una mujer llevase a cabo tareas de tal magnitud para el Partido Nazi, por lo que intentó junto a otros muchos oficiales sabotear dichos encargos, como sucedió con *La victoria de la fe* y *El triunfo de la voluntad*. El documental de *Olimpia* no fue encargado por el partido sino que fue una petición del Comité Olímpico, por lo que aquí no recibiría tanta presión por parte de Goebbels.

Durante la guerra su actividad quedó más paralizada, y en la postguerra fue juzgada en numerosas ocasiones por considerarla simpatizante del régimen. En los juicios de Núremberg se la declaró inocente, pero ya las puertas del cine quedaron cerradas para siempre. El gobierno francés la arruinó económicamente y su vida sentimental también fue a peor, su marido la engañó con Henriette von Schirach.

Una vez que pudo recuperarse de todo, inició su carrera como fotógrafa, siendo su trabajo más popular la serie de fotografías que realizó a la tribu de los Nuba, entre 1962 y 1977. Por último también realizó trabajos de fotografía submarina.

Finalmente Riefenstahl murió en 8 de septiembre de 2003(101 años) en Starnberg, Baviera, Alemania.

4.2. Obras:

Las obras más representativas de Leni Riefenstahl son *El triunfo de la voluntad*, (1935) y *Olimpia* (1938.)

Ha sido preferible situar a *El triunfo de la voluntad* en último lugar, ya que es la obra que ejemplifica y sintetiza todo el tema de la propaganda en el cine, así como la relación de Riefenstahl con el nazismo y Hitler, y por último hablar de las influencias que ha dejado en la historia del cine. Esto permitirá llegar de una forma mucho más fácil a una conclusión final en este trabajo. *Olimpia* por su parte, refleja muchos aspectos del nacionalsocialismo y del estilo de Riefenstahl, aunque la propaganda aquí se muestra de una forma mucho más parcial.

4.2.1. *Olimpia*, (1938):

Fue un documental dividido en dos partes, estrenado en el 1938. Recoge los juegos olímpicos que tuvieron lugar en Berlín en el año 1936, siendo la obra de mayor calidad del cine alemán durante el nazismo. Riefenstahl recibió en el mismo año de su estreno el Premio Alemán de Cine del Año.

Las partes se titularon *Olympia 1. Teil — Fest der Völker* (Festival de las naciones) y *Olympia 2. Teil — Fest der Schönheit* (Festival de la belleza). Se trata de un film documental que recoge la idea de la olimpiada, todos los valores que representa, la idea de lo olímpico, y por otro lado los hechos deportivos más importantes.

Fig.9 Cartel de *Olimpia*, *El festival de las naciones*

Carl Diem, secretario general del Comité de Organización de los Juegos Olímpicos de Berlín, fue quien le ofreció realizar este documental, siendo este a su vez instado por el presidente del Comité Olímpico Internacional, Otto Mayer.

Leni inicialmente se negó a hacerlo porque tuvo malas experiencias en los rodajes de los dos documentales anteriores realizados para el Partido Nazi, *El Triunfo de la voluntad* (1935) y *El Triunfo de la fe* (1933). Especialmente uno de los motivos por los que se negaba a realizar cualquier tipo de film documental, era por el hecho de que este estaría supervisado de forma directa por Goebbels, pero en este caso no sería así, ya que se trata de los juegos olímpicos y es el COI (comité olímpico internacional) el que lleva a cabo dicha tarea.

Este proyecto inicialmente fue algo que se veía con grandísimas dificultades, y como algo casi imposible de llevar a cabo, ya que suponía hacer una síntesis de una grandísima variedad, y de cantidad de deportes y competiciones. Ya anteriormente se intentó con los Juegos Olímpicos de Inverno de 1928 con Arnold Fanck, pero resultó un fracaso y tuvo muy poco éxito.



Finalmente aceptó, y el proyecto sería financiado por la Tobis en lugar de la UFA, ya que esta última quiso que la película se basase en un argumento amoroso, a lo que Riefenstahl se negó rotundamente.

Por otro lado, también contó con la desaprobación de Goebbels, ya que para el rodaje de la película se necesitaría al menos un año y medio, y los juegos olímpicos tendrían lugar en breve tiempo, por lo que para su estreno, casi dos años después de la finalización de los juegos, esta carecería ya de interés al público. Pero finalmente, Goebbels se interesó por esta, y poco a poco el Ministerio de Propaganda intentó controlar el transcurso del rodaje, por lo que la directora tuvo que luchar constantemente para evitar que su libertad artística se viera coaccionada.

Fue un trabajo muy laborioso, ya que además de las dificultades técnicas, también debía formarse e investigar sobre los deportes que participan en estos juegos, para así ser capaz de captar los momentos más relevantes de estos. Tanto ella como todo su equipo, tuvieron que realizar múltiples ensayos filmando en diversos actos deportivos, cuanta mayor variedad de estos mejor resultaría.

La siguiente dificultad fue la cantidad de medios que necesitarían para abarcar el rodaje de los juegos. Por ejemplo, para la ceremonia de inauguración requirió de sesenta operadores para filmarla. En cuanto al control diario de los resultados obtenidos en cámara, Riefenstahl relata en sus memorias lo siguiente:

“Cada noche a las diez recibía yo de dos colaboradores-eran montadores- los informes del laboratorio sobre el resultado de las tomas efectuadas en la jornada. De 15.000 a 16000 metros de cinta aproximadamente se copiaban, se examinaban y se juzgaban. De este modo podía repartir a los operarios según los resultados, los que trabajan bien recibían los lugares de filmación más difícil y los menos dotados recibían los lugares menos importantes.”

Tras la finalización de los juegos, el trabajo en el laboratorio fue también tedioso, en total había más de 400.000 metros de película, teniendo que concentrar grandes esfuerzos en archivarlo.

Tras los juegos olímpicos continuaron con su rodaje en la frontera con Lituania para rodar el prólogo, contratando a atletas reales. En este prólogo se mostraban estatuas clásicas que cobraban vida transformándose en auténticos atletas, por lo tanto estos debían tener unas medidas similares a las esculturas. Se recreó el momento del encendido de la antorcha, ya que el viaje que realizaron a Grecia para grabar el encendido de la antorcha real, resultó ser una experiencia nefasta, de la cual apenas pudieron sacar tomas útiles, excepto algunas que realizaron de las ruinas clásicas. Aun así en este viaje descubrieron a Anatol, el adolescente que interpretará al joven que toma la llama en esta secuencia. Al equipo le llamó la atención los rasgos de Anatol ya que encajaba con el ideal de joven griego que tenía Riefenstahl en mente para esta escena, aunque él en realidad era de origen Ruso.

Análisis

El prólogo de esta película es una de las escenas más relevantes, ya que muestra una gran complejidad en el montaje, y también una gran carga simbólica que va en sintonía con el gusto estético del nacionalsocialismo.

La película comienza mostrando el título de *Olympia* junto con el resto de los créditos iniciales. Todo ello aparece imitando relieves que siguen la estética de la Grecia clásica. Los créditos se suceden mediante la técnica de transición del fundido encadenado y a continuación, mediante el *traveling* se muestra un paisaje de ruinas clásicas, las cuales son una recreación que realizó el arquitecto cinematográfico, logrando reproducirlas con una gran exactitud y fidelidad a las auténticas, incluido el templo dórico.

Luego entran en escena las esculturas clásicas, las cuales son nuevamente una imitación. El juego de luces y sombras crea grandes contrastes en las esculturas, que unido a los primeros planos de sus rostros, a la rotación de la cámara alrededor de ellas, y al montaje final, logran dotar a las esculturas de una gran fuerza interior, hasta el punto de que realmente parecen vivas y que en cualquier instante van a iniciar algún movimiento. Finalmente aparece el *Discóbolo* de Mirón (fig.10), una escultura que sintetiza a la perfección la unión entre potencia, fuerza y belleza, simboliza la idea del atleta olímpico. Nuevamente con el fundido encadenado, se logra crear el efecto de que el *Discóbolo* toma vida y pasa a ser un atleta real que ejecuta el lanzamiento del disco, y a partir de este momento comienza a sucederse una serie de secuencias de atletas reales, todos ellos aparecen desnudos, como si todas las esculturas hubiesen tomado vida, y finalmente aparecerán las bailarinas.



Fig.10 *Discóbolo* de Mirón.

Riefenstahl explicó en sus memorias, detalladamente, como lograron realizar esa toma de la transformación del discóbolo en el atleta:

“El discóbolo de Mirón se transforma en una figura viva. Zielke lo había preparado: Detrás de un cristal se hallaba en la postura de la estatua clásica Erwin Huber, el campeón alemán de decatlón, que tenía casi al centímetro la misma medida corporal. Sobre el cristal se había pintado de color negro el contorno del Discóbolo; mediante una iluminación adecuada, mezcla de luz diurna y artificial, Zielke consiguió la atmósfera prevista para estas tomas.”

La escena culmina con el joven que toma la llama olímpica, echa a correr, y se produce una carrera de relevos, pasándose dicha llama entre unos y otros atletas hasta que finalmente, esta tras un viaje en el espacio y el tiempo llegará a Berlín, recorriendo un mapa que muestra las banderas de los distintos países por los que la llama viaja, ya que como el título de esta película indica, es el festival de las naciones. En la entrada a Berlín se toma una secuencia desde un plano aéreo, abriéndose paso entre las nubes y aproximándose al estadio olímpico, este recurso lo utilizó ya anteriormente en *El triunfo de la voluntad*. También cabe señalar la utilización de

pequeñas cortinas de humo en las tomas de las esculturas y finalmente en la vista aérea de Berlín, dotando de un cierto misticismo a la escena.

Con esta escena inicial se ponen de manifiesto varios elementos: En primer lugar, se pretende captar el espíritu olímpico, el cual se remite a la antigua Grecia, haciendo una alegoría de como este espíritu marcha del este hacia el oeste, de cómo el pueblo alemán al considerarse el superior, es heredero de este pasado mítico que vela por el presente de la raza aria e insinúa un futuro glorioso y heroico para ellos.¹⁶ Aunque se trate de un pasado y una tradición que no surgió en Alemania, la cual ya desde finales del XIX e inicios del XX, buscaba un arte de identidad propia. Los alemanes seguirán abrazando la tradición clásica ya que consideran que a través de la idea de belleza del mundo clásico, se simboliza también el alma noble de estos.¹⁷ Siempre existirá esa conjugación entre lo característico de Alemania, de lo germano y lo “wagneriano” con el mundo clásico. Por ejemplo es también apreciable en la pintura de del Tercer Reich, cómo en la pintura *El Juicio de Paris* (1939) de Ivo Saliger (Fig.11), un tema de la mitología griega, muy común en la pintura, que le sirve a Saliger para mostrar el ideal de belleza femenina de la sociedad nazi, una las formas y proporciones clásicas con los rasgos que consideraba el nacionalsocialismo como lo más bellos y “puros” de la raza aria (piel pálida, ojos azules y cabellos rubios).¹⁸



Fig.11. *Juicio de Paris*, Ivo Saliger (1939)

Respecto a este tema cabe mencionar esta frase de Hitler en un discurso de 1937:

“Nunca ha estado la Humanidad tan cerca como ahora de la Antigüedad en su apariencia y sensibilidad. Las competiciones y las pruebas deportivas han fortalecido a millones de cuerpos jóvenes ofreciéndolos una forma y un temperamento como no se habían manifestado ni se habrían pensado tener en tal vez miles de años.”

¹⁶ CLARK, Toby: *ob. cit.*, p. 68.

¹⁷ MOSSE, George L.: *La nacionalización de las masas: Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, Ediciones de Historia, 2005, p. 55.

¹⁸ CLARK, Toby: *ob. cit.*, P.66.



Fig.12 Fotograma de *Olimpia*

En Alemania este gusto y apreciación por el clasicismo, proviene ya de artistas como Karl Friedrich Schinkel. Este arquitecto alemán viajó a Italia en el 1805 y en 1824¹⁹, trayendo consigo numerosos bocetos que usará en su obra, siendo uno de los revitalizadores de la arquitectura clásica en Berlín y en general de Prusia, al igual que Friedrich Gilly. Albert Speer, posiblemente el arquitecto más representativo del Tercer Reich, señaló la importancia que tuvo Friedrich Gilly para él.²⁰ Hitler por su parte también sentía una gran devoción hacia estos arquitectos, en concreto hacia Friedrich Schinkel.

Johann Wolfgang Goethe, filósofo, poeta y novelista alemán, una de las más grandes figuras intelectuales de Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII y del primer tercio del XIX, será muy determinante para la formación del romanticismo alemán. Este planteaba que el hombre domina a la naturaleza con su espíritu creador, y que una limitación de la capacidad creativa del hombre es la imposición de la razón²¹, también por otro lado, a su romanticismo se une el gusto por lo clásico. Él al igual que muchos otros filósofos alemanes, coetáneos suyos, alegan que el hombre occidental necesita de una nueva mitología que surja del espíritu del hombre. Estos pensadores legaron en Alemania el gusto por lo clásico, el cual será recogido por los nazis.

La anterior cita del discurso de Hitler, no solo ejemplifica ese gusto por la antigüedad clásica, si no también el culto a la belleza y al cuerpo, el *Kulturbewegung*²², algo que es evidente también en esta escena de *Olimpia*.

En el nacionalsocialismo el cuerpo tiene una carga simbólica muy importante. Se plantea el cuerpo como una metáfora del estado, en el cual todas sus partes deben funcionar en armonía y obedecerle, al igual que las distintas partes del cuerpo obedecen a la cabeza. Por otro lado, el cuerpo debe ser puro, libre de enfermedades y “contaminaciones” externas, al igual que su modelo de estado ideal.

A través de los potentes contrapicados que muestran a los atletas de esta escena se logra captar una gran fuerza corporal y vigor, así mismo como una gran fuerza interior y vigilancia gracias a sus rostros serenos, y a la utilización de la cámara lenta mientras realizan las actividades físicas. Todas estas cualidades mencionadas son las que busca tener la Alemania nazi como país.²³

¹⁹ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “Karl Friedrich Schinkel y el clasicismo alemán” *Archivo de arte valenciano*, Nº. 96, 2015, pp. 135-146.

²⁰ MOSSE, George L.: *ob. cit.*, p. 48.

²¹ ARANGO STREPO, Sofia: “Goethe y el Romanticismo alemán” *Lingüística y Literatura*, Nº. 53, 2008, p. 62.

²² VIGGIANO, Stephani: “Bodies represented in Leni Riefenstahl’s *Olimpia*: the fascist aesthetics of *ausdruckstanz* and athleticism”, *German Senior Thesis - Senior Seminar B399*, 2011, p. 3.

²³ CLARK, Toby: *ob. cit.*, p. 68

Aparecen en escena finalmente las bailarinas que son también atletas. A través de estas, Riefenstahl logra dar una imagen positiva de la mujer, de triunfadora activa²⁴. Esta imagen contrasta en cierto modo con la concepción del nacionalsocialismo de la mujer y su lugar en la sociedad, el cual está siempre ligado al ámbito doméstico. Por otro lado esta escena hace patente una contradicción existente en esta ideología y en la sociedad del Tercer Reich, ya que por ejemplo, existían revistas para el público femenino, como eran *Frauen Werte* (valores femeninos) y *Die Deutsche Kämpferin* (La luchadora alemana), que transmitían unos valores de fortaleza a la mujer, y un modelo de mujer nórdica fuerte o también de universitaria moderna, similar a Leni Riefenstahl, lo cual se aleja del tipo de mujer sumisa y entregada a las tareas del hogar, modelo que defendía el régimen. El Partido Nazi intentó, ante esta contradicción de fuerza y supuesta sumisión, canalizar esa fuerza hacia el servicio en el ámbito doméstico y el cuidado de los niños. También por otro lado Riefenstahl muestra estos desnudos femeninos pero despojados de cualquier carga erótica, remitiéndose a todo lo anteriormente explicado.

Para esta escena fue fundamental la iluminación, para así captar y transmitir esa fuerza que poseen estos atletas, tanto hombres como mujeres. El lugar geográfico que se escogió fue frontera con Lituania, en el este de Alemania. Como explica Riefenstahl en sus memorias, la luz incidiendo de forma oblicua, no hubiese sido posible en los países meridionales, como Grecia, así consiguieron una atmosfera perfecta, un paisaje sereno y equilibrado en el cual aparecerían estos atletas haciendo gala de sus cualidades físicas, potenciadas con la incidencia de la luz natural más la luz artificial del rodaje y logrado al mismo tiempo un gran equilibrio entre estos y el paisaje.

Llegados a este punto, Leni Riefenstahl promulgó no haber sido nunca afín a la ideología nazi. La realidad que se muestra en *Olimpia* es contradictoria, y bien distinta de estas declaraciones²⁵. Tal y como se ha mostrado antes, *Olimpia* es un perfecto escaparate de toda la teoría del gusto estético de la Alemania nazi. Además hay que añadir el hecho de que ella en esta película sí que iba a poder dar rienda suelta a toda su creatividad artística, al no estar controlada por el Partido Nazi. Ella declaró: “*Me fascina lo que es bello, fuerte, sano, lo que es vivir. Busco la armonía*”²⁶ aun así en este documental se está materializando, al mismo tiempo, la visión del nacionalsocialismo y del fascismo sobre la belleza del cuerpo y lo atlético, por lo que aún sigue siendo algo debatido hasta qué punto ella fue realmente afín a esta ideología.

Como ya se ha visto, en tan solo los primeros minutos de película está presente una exaltación del pueblo alemán bajo una perspectiva nazi y por lo tanto supremacista, a pesar de ser un film que estaría dirigido a todos los demás países al ser un evento mundial. Sin embargo ya en el transcurso de los juegos, no habrá una exaltación de los atletas alemanes sobre el resto de participantes, al ser un documental destinado a un público internacional.

²⁵ VIANA TEXEIRA, Karoline: “Seduções da ordempropaganda e estatuto filmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl” *Revista Digital de Cinema Documentário*, N°. 8, 2010, p. 44.

²⁶ VIGGIANO, Stephani: *ob. cit.*, p. 20.

El despliegue para rodar las olimpiadas fue espectacular, algo nunca antes visto en un evento deportivo. Para poder cubrirlo y obtener unos resultados óptimos fue necesario innovar técnicamente, Hans Ertl (miembro del equipo de fotografía) ideó una cámara catapultada automática que se desplazaría junto a los corredores de cien metros lisos, pero el juez árbitro no lo permitió al ser arriesgado para los competidores, de hecho, Jesse Owens casi sufrió un accidente con una zanja, en la cual se hallaba un operador y su ayudante. En la carrera de regatas de remos, hicieron una pasarela de cien metros de longitud montada sobre raíles, así la cámara siguió en todo momento la prueba. Otras novedades técnicas fueron la construcción, por parte de Walter Frenz, de una cestilla de alambre para colocar una cámara de reducido tamaño, esta se colocó a los corredores de maratón en sus entrenamientos, pudiendo estos disparar la cámara.

Un hecho a mencionar en la competición, fue la participación del afroamericano Jesse Owens, quien ganó 4 medallas de oro, batiendo o igualando 9 records olímpicos. Todo esto en una competición en la cual el régimen del país anfitrión pretendía mostrar la superioridad de su raza, por lo que estas victorias de Jesse Owens son un hito en la historia de la lucha contra el racismo.

El montaje de las secuencias filmadas de los juegos, son también de una grandísima calidad. Por ejemplo en los momentos previos a la carrera de los cien metros lisos, con los corredores aguardando a la señal de inicio, se hacen primeros planos de sus rostros con gestos de concentración, listos para esprintar al instante de escuchar el sonido de la pistola, también se toman primeros planos de sus manos y de sus piernas en tensión, alternándose en el montaje con planos generales y primeros planos del público, el cual observa también con inquietud. Todo ello logra crear un film deportivo que sumerge al espectador, ya que gracias este montaje capta todas las emociones presentes en el ambiente, rompiendo cualquier monotonía y mostrándolo con una grandísima fluidez al televidente.

En definitiva, las dos películas de Olimpia, forman un magnifico film desde el punto de vista cinematográfico, aunque las escenas iniciales de ambas películas sobre todo la de *Olympia 1. Teil — Fest der Völker (Festival de las naciones)* sí que tiene de trasfondo todos esos elementos del nazismo relacionados con su concepción del cuerpo y la belleza, por lo que puede considerarse como propagandístico al hacer una exaltación de estos ideales.

4.2.2 *Triumph des Willens* (el triunfo de la voluntad). 1935.

El triunfo de la voluntad es probablemente el *film* por antonomasia del género de cine de propaganda, fue estrenada en 1935. Recoge todo el desarrollo del congreso del partido nacionalsocialista realizado en 1934, en Núremberg.

Leni Riefenstahl siempre alegó sobre esta obra que simplemente era un documental en el que recogía y se mostraba este congreso, y que no pretendía hacer propaganda del Partido Nazi, cuando realmente, como se verá a continuación, sí que habrá una exaltación hacia este y su líder.

Anteriormente realizó *La victoria de la fe* (1933), su primera película documental en su carrera y su primer trabajo realizado para el Partido Nazi. Era un documental sobre el V Congreso del NSDAP en Núremberg, en el 30 de agosto de 1933. Cabe señalar que esta película fue una mala experiencia en todos los sentidos para Riefenstahl, no solo consideró el resultado final como pobre, sino que también tuvo serios problemas con numerosos oficiales del partido que intentaron sabotear su trabajo, ya que consideraban que una mujer no podía llevar a cabo dicho encargo, además tampoco estaba afiliada en el partido.²⁷ Su ya anterior enemistad con Goebbels, tras este trabajo fue aun a peor.

Es importante mencionar que de aquí obtuvo también algunas experiencias que contribuirían positivamente a su carrera como fue la de conocer al arquitecto Albert Speer y también al operador Walter Frenz²⁸ que trabajará en más ocasiones con ella, y lo hará también en *Olimpia*.

El resultado final de este documental fue algo pésimo, ya que fue un trabajo para el cual dispuso de poco tiempo, tuvo muchos problemas, y además no tenía ninguna experiencia en el cine documental. A pesar de todo tuvo una buena acogida por parte del público alemán, así que Hitler quedó satisfecho.

Recibió nuevamente el encargo de Hitler de realizar un nuevo documental del próximo congreso. Riefenstahl tras *La victoria de la fe* tenía claro que no quería volver a realizar un documental de este tipo. Aprovechando que Terra-film le ofreció un papel para *Tierra Baja*, película que sería rodada en España, logró que Walter Ruttmann la sustituyese. Este quería plantear el documental dedicando solo un tercio del tiempo de la película a los desfiles militares, ya que consideraba que era algo aburrido, preferiría basarse en tomas filmadas de noticiarios semanales, periódicos, etc, al estilo de las películas rusas.²⁹

Riefenstahl a su vuelta en agosto se encontró con una carta de Rudolf Hess, recriminándola el haber traspasado el encargo a Ruttmann y exigiéndola tener una reunión en la cual, a pesar del tono amenazador de la carta, se mostró más amable y comprensivo. De momento, el trabajo que llevaba hecho Ruttmann era un fracaso, donde el gasto del presupuesto fue altísimo y como declara Riefenstahl:

“Era un maremágnum de tomas filmadas, en la calle periódicos revoloteando, en cuyos titulares debía hacerse visible el ascenso del partido nacional socialista alemán”.

²⁷ RIEFENSTAHL, Leni: *ob. cit.*, p. 141.

²⁸ *Id.*, p. 142.

²⁹ *Id.*, p. 149.

Hess logró que Riefenstahl se reuniese con Hitler y finalmente no tuvo más remedio que aceptar ella el encargo.

Tras la reunión con Hitler apenas quedaban dos semanas para el congreso, por lo que los preparativos debían realizarse con la mayor presteza posible. Aquí trabajará de nuevo con Walter Frenz.

El objetivo de Riefenstahl era elevar esta película más allá de un noticiario cualquiera, para ello innovará introduciendo técnicas no usadas anteriormente en el cine documental, por ejemplo tomará la idea de la cámara móvil de *Napoleón* (1927), de Abel Gance. Desplegaron una gran cantidad de raíles para la cámara móvil por todo el escenario donde iban a realizar el rodaje, e incluso en un mástil de bandera colocaron un pequeño ascensor. Alrededor de la tribuna del orador, donde Hitler daría su discurso, se colocaron unos carriles circulares para así evitar la monotonía durante el mitin.

En cuanto a la fecha, la UFA exigía que a finales de marzo del año siguiente, estuviese finalizada, por lo que disponía de 5 meses para su realización. La película fue finalmente estrenada en el palacio de UFA, el 28 de marzo de 1935, cuando apenas faltaban unas horas para su estreno aún seguían trabajando en la copia, por lo que no hubo tiempo de que esta pasará por la censura, algo nunca visto en este régimen. El estreno resultó ser un éxito mucho mayor que el del anterior documental.

Análisis

En las escenas iniciales aparecen unos rótulos escritos con letras de tipo *fraktur*, un subtipo de letra gótica que se empleó en Alemania para editar la gran mayoría de libros publicados entre el siglo XVI y XIX, escritura que Hitler querrá recuperar al considerarlo como algo casi genuino de Alemania. En los rótulos se comienza ensalzando ya la figura de Hitler alegando que en el momento en el que su partido llegó al poder Alemania renació: “*diecinueve meses después del inicio del renacimiento de Alemania*”.



Fig.13 Cartel de *El triunfo de la voluntad*

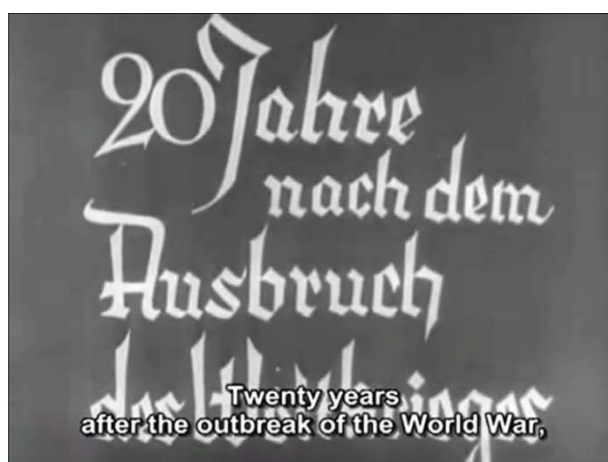


Fig.14 Fotograma *El triunfo de la voluntad*

Este congreso y su documental se realiza en un momento crítico para Hitler, ya que recientemente ha purgado a las S.A y ahora debía dar a su partido, seguidores y al mundo, una imagen de liderazgo y de unión, tanto con el partido como con el pueblo alemán.

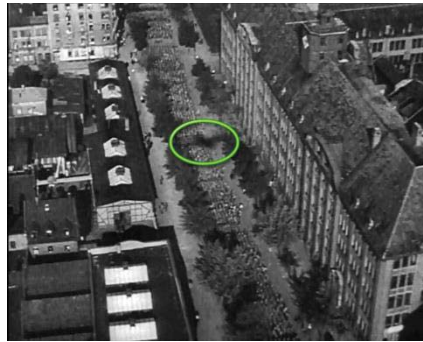


Fig.15. Fotograma de *El triunfo de la voluntad*.

En la primera escena, en la toma aérea filmada desde el avión personal de Hitler, se muestra el momento previo de la llegada de este a Núremberg. La secuencia es de una gran calidad y resulta muy innovadora, dotándola de un gran misticismo y simbolismo, ya que en el momento en el que la cámara atraviesa las nubes y poco a poco se divisa la ciudad de Núremberg, se transmite que la llegada de Hitler es como la llegada un salvador y guía del pueblo alemán.

La ciudad elegida para el congreso y la tomas que se realizaron de los monumentos de esta en el documental, tampoco son casualidad. Núremberg se trata de una ciudad de origen medieval y los monumentos que aparecen continuamente en el documental son de dicha era, ya que ha conservado a lo largo del tiempo buena parte de su patrimonio. La Edad Media supone desde la perspectiva del nacionalismo alemán, el punto de partida de este pueblo, buscando su esencia en dicha era, al considerarlo un momento glorioso de su historia.



Fig.16. Fotograma de *El triunfo de la voluntad*. Iglesia de San Sebald de Núremberg.

Los monumentos medievales (fig.16) mostrados remiten a ese pasado glorioso de Alemania pero también se quiere transmitir la idea de que estos han permanecido en pie a pesar de todas guerras que han sufrido. A pesar de todo, si la historia de la nación no se mantiene viva dentro del alma del pueblo, estos monumentos carecerían de vida y de significado. Esto se trata de una

concepción romántica de los monumentos y del legado histórico, una concepción desarrollada por el nacionalismo alemán en el siglo XIX³⁰.

Por otro lado, estos monumentos revestidos al completo de banderas y símbolos nazis, mostrados en el film a partir de primeros planos y contrapicados, logran dar la sensación de que estos se unen a toda la exaltación que existe en el pueblo de Núremberg por la llegada del *Führer*³¹

El avión sobrevuela las calles de Núremberg, en las cuales están teniendo lugar los desfiles militares, todo ello mostrado mediante planos de punto de vista aéreo. La sombra del avión se proyecta sobre las tropas y la ciudad (fig.15), recordando a la sombra de un águila imperial, relacionando la figura de Hitler con esta.

Llega el momento en el cual el avión oficial finalmente aterriza, sucediéndose planos de los asistentes, y se muestra como descienden del avión algunos de los altos mandos del Partido Nazi y Hitler. Riefenstahl toma de Eisenstein los primeros planos para mostrar los gestos de alegría y de júbilo de los ciudadanos al presenciar como Hitler entra en escena, así Riefenstahl logra transmitir la imagen de que Hitler es un líder querido por su pueblo.

En cuanto al tratamiento de la figura de Hitler lo representa con una dualidad. En primer lugar pretende dar una imagen de líder fuerte, poderoso y que infunde respeto, lo logra con el plano que se toma de él de espaldas a la cámara (fig.17), subido en el coche oficial. El coche circula en el desfile por las calles de Núremberg, la cámara enfoca las espaldas de Hitler divisándose enfrente de él al pueblo aclamándolo, dando así esa imagen de guía y de líder del pueblo alemán. No se ve su rostro en esta secuencia lo cual aporta una mayor fortaleza a su figura.



Fig.17. Fotograma de *El triunfo de la voluntad*

Sin embargo también se quiere mostrar la otra faceta de líder, que es la del *Führer* que ama y quiere al pueblo alemán, dándole así también un aire amable en la escena en la que se agacha a saludar a una niña que se acerca con su madre a ofrecerle un ramo de flores, ambas tienen los rasgos que caracterizan el ideal de raza aria, siendo todo esto un montaje previamente preparado, no fue una acción espontánea.

³⁰ MOSSE, George L: *ob .cit.*, p. 55.

³¹ KRACAUER, Siegfried: *ob .cit.*, p. 284.

Esa dualidad de Hitler se aprecia muy bien en la escena en la que se baja del coche, apareciendo los militares que forman el cordón de seguridad, a partir de los primeros planos de algunos de sus rostros en contrapicado, se les muestra inexpresivos, lo que se acentúa gracias a la sombra que proyecta el casco sobre sus ojos. Detrás del cordón de seguridad que forman estos militares está el pueblo aclamando a Hitler, pero con gestos de alegría. Todo esto define muy bien lo que quiere mostrar este documental, que Hitler está al mando de una fuerza militar poderosa y que además tiene al pueblo alemán de su parte. En definitiva, se quiere reforzar con esta obra el culto al líder.

Todo lo que hasta este momento se ha mostrado, es un nexo de unión entre distintos elementos que confluyen en la figura del líder, por un lado heredero de un pasado glorioso, del presente y del futuro, el cual se materializa a partir de los numerosos primeros planos que muestran a los niños que están en el público.

Para Riefenstahl supuso un problema el discurso, ya que duraba dos horas y no sabía cómo lograr que este tuviera una coherencia. Finalmente logró sobreponerse a esta situación captando los mensajes que consideró más importantes. Son en total dos discursos distintos, pero logra crear una unidad entre ellos en la cual existe un aumento de la exaltación de las masas. El primer discurso, en respuesta al jefe de las juventudes hitlerianas, Baldur von Schirach, es sosegado y parece improvisado. El segundo discurso ya comienza a aumentar la exaltación, al comienzo de este aparece una multitud portando antorchas bajo la figura de Hitler y al concluir las masas vitorean a Hitler, formándose un clima de una extremada exaltación, en el cual los asistentes actúan como fanáticos.³²

Una de las escenas claves es el primer discurso de Hitler. Aquí Riefenstahl tendrá una gran originalidad al colocar un ascensor en un gran mástil de una de las banderas (fig.18), colocando una cámara, desde la cual tomara unos planos generales en movimiento ascendente bastante espectaculares. Los planos mostrarán una vista en la que solo existen dos elementos, que son Hitler y toda una masa de gente en formación geométrica (fig.19) que simboliza la transformación de los alemanes en una fuerza nacional unida de la cual surge la figura de Hitler junto a su comitiva, caminando por un gran pasillo vacío en medio de todas esas masas geométricas. Con esta toma, Riefenstahl, logra transmitir la imagen de que Hitler es la personificación de la voluntad del pueblo.³³

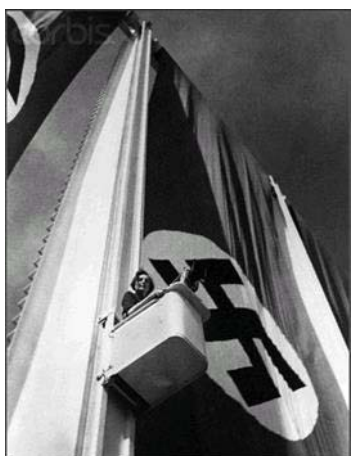


Fig.18

Fotograma de
*El triunfo de
la voluntad.*



Fig.19

Fotograma de
*El triunfo de
la voluntad.*

³² SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: “Leni Riefenstahl: la estética del triunfo”, *Historia y comunicación social*, 1996, pp. 301-317.

³³ CLARK, Toby: *ob. cit.*, p. 68.

En numerosas ocasiones aparecen contrapicados muy pronunciados de Hitler en el que parece casi inserto en el cielo (fig.20). Esto se trata de un simbolismo que siguiendo las ideas del partido relacionan a Hitler con la figura del águila imperial³⁴, algo que ya se puso de manifiesto al inicio de la película con la proyección de la sombra del avión sobre la ciudad de Núremberg. También ese contrapicado da una visión de él engrandecida y heroica, un recurso adoptado también por Fyodor Shurpin para su retrato de Stalin (fig.21).³⁵

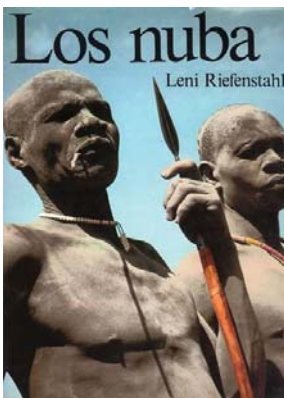


Fig.20. Fotograma de *El triunfo de la voluntad*



Fig. 21. *La aurora de la patria*, Fyodor shurpin, 1948.

Ambas obras, *El triunfo de la voluntad* y *La aurora de la patria*, tienen el mismo objetivo, transmitir que el renacimiento de sus correspondientes países está en manos de sus líderes y que el pueblo debe seguirlos. Alemania en el año que se realizó este congreso, 1934, comenzaba a salir de su fuerte crisis económica, y la URSS en el 48 estaba recomponiéndose de la Segunda Guerra mundial. Ante estas situaciones de crisis, se les muestra a los líderes como la personificación de la esperanza de un futuro mejor para sus países. En definitiva, son obras que contribuyen al culto al líder aprovechando un momento de debilidad de la población.



Para su serie de fotografías de las tribus de Nuba (Fig.22) también empleará los mismos planos en contrapicado, con el cielo de fondo, logrando así otorgar una gran dignidad al nuba fotografiado.

Fig.22. Fotografía de la serie fotográfica *Los nuba hombres de como otro mundo*.

³⁴ KRACAUER, Siegfried: *ob. cit.*, p. 284.

³⁵ BURKE, Peter: *ob. cit.*, p. 96.

***El triunfo de la voluntad* y las influencias legadas al cine.**

A pesar de ser un film propagandístico de una ideología que ha creado tanto sufrimiento y horror en la historia, es desde el punto de vista cinematográfico, una película que introduce una grandísima cantidad de novedades que resultaron ser una revolución en la industria del cine de su tiempo. Es por ello por lo que aún en el cine actual se deja ver su influencia como son los casos de *Gladiator* 2001 de Ridley Scott y *Star Wars*, entre otros.

En el caso de *Gladiator*, la escena en la escena del recibimiento triunfal de Cómodo en Roma, tras volver de la guerra, se puede apreciar una clara inspiración en la primera escena de *El triunfo de la voluntad*. La escena da comienzo con una vista aérea que atraviesa unas nubes y se divisa la ciudad de Roma, y el resto es exactamente igual que *El triunfo de la voluntad*, primer plano de la cabeza de Cómodo pero de espaldas, este subido en un carro en lugar de un coche, como Hitler, y de igual manera saluda al pueblo que le vitorea, usando primeros planos también de estos. Se suceden grandiosas imágenes de monumentos a su paso y se hace mucho énfasis al mostrar los símbolos imperiales, como las águilas. Hasta que finalmente llega a la gran plaza donde le esperan los cónsules (Fig.22), en esta plaza las masas de asistentes se disponen de misma forma geométrica que en *El triunfo de la voluntad* (Fig.23) y la comitiva de Cómodo pasa por el espacio que queda vacío en la mitad de estas. Es un guiño a *El triunfo de la voluntad*, que Ridley Scott pretende hacer evidente con el objetivo de equiparar la tiranía del imperio de Cómodo con la del III Reich.



Fig. 23. Fotograma de *Gladiator*.



Fig.24 Fotograma de *El triunfo de la voluntad*.

Otras escenas también han servido de inspiración para: *Star Wars*, *Episodio IV, Una nueva esperanza* (1977), se toma sobre todo la perspectiva que empleó Riefenstahl, situando el pasillo en medio de la composición, marcando un fuertísimo eje de simetría (Fig.24).

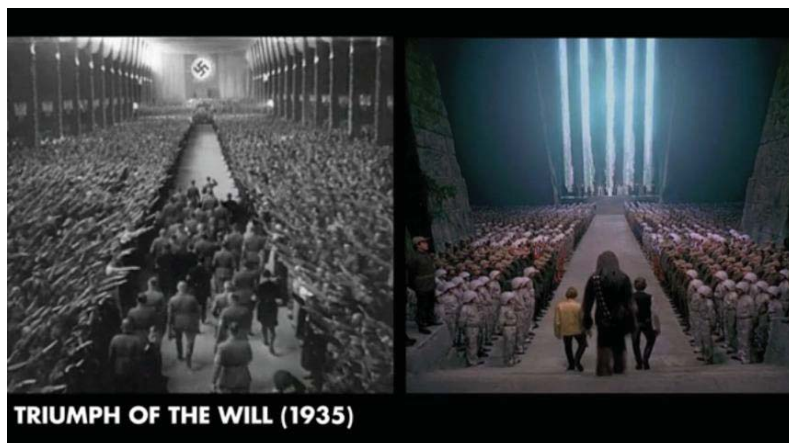


Fig.25

Por último, aunque no ha sido tanto por su aspecto técnico, *El triunfo de la voluntad* fue el detonante para que Chaplin realizase su obra maestra *El gran dictador*, 1940. Tal y como se explicó anteriormente, parodia y ridiculiza la imagen que se pretendía dar de Hitler desde Alemania, siendo por lo tanto una gran ejemplo de contrapropaganda.

4.2.3. Conclusiones sobre Riefenstahl y *El triunfo de la voluntad*.

Leni Riefenstahl siempre negó que esta película fuese una obra de propaganda o al menos ella nunca tuvo esa intención. Como ella explica en el documental de *Leni Riefenstahl una vida de sombras y luces* de 1993, si su intención hubiese sido la de hacer propaganda del partido hubiese metido un narrador omnisciente ensalzando las imágenes a partir de una narración. Se defendió siempre alegando que ella tan solo captó en cámara una realidad en la cual ella no intervino, sencillamente dejó constancia de ella. Ahora bien, por otro lado ella misma habla de que quería elevar al documental al nivel de obra artística, es aquí cuando entra en juego su intención de hacer, tal y como declaró, algo poético que emocione al espectador, por lo tanto ya está clara su intención de causar un impacto psicológico o emocional en dicho sujeto. Este ya no está funcionando simplemente como un mero receptor de una información imparcial, si no que al igual que sucedía con Eisenstein, como se explicó al principio del trabajo, a partir de las técnicas cinematográficas empleadas y de la interpretación, lograba crear en el espectador unos sentimientos y a partir de estos podía llegar a formular una idea. Refiriéndonos a este caso, si el *Acorazado Potemkin* hubiese carecido de sus primeros planos, de la música y sobre todo del montaje final, aunque la interpretación de los actores hubiese sido exactamente la misma, nunca hubiese llegado a tener el impacto que tuvo, ni tampoco la capacidad tan potente de provocar una empatía hacia el pueblo reprimido de esta escena. Todo ello quiere decir que aunque Riefenstahl nunca hubiese tenido una influencia directa en el transcurso de los acontecimientos del congreso de Núremberg, sí que influyó en la imagen final que recibirá el espectador de estos hechos. Resulta imposible pensar que cuando un ciudadano alemán de 1935 visualizase la figura de Hitler dando sus discursos, reciba la misma impresión al verlo en un potente contrapicado en el cual solo las nubes están a su fondo a verlo en cualquier otro plano cotidiano o más sencillo.

Otro ejemplo de hacer esa exaltación a partir del montaje, sucede en el momento en el que Hitler pronuncia el eslogan de “un pueblo, un líder, una nación” aquí en el montaje, hace que al pronunciar la palabra pueblo aparezca una toma de las tropas, con líder; un primer plano de Hitler y con una nación; planos en contrapicado de la bandera nacionalsocialista, engrandece así también el mensaje que se está dando. Por lo tanto, el espectador recibe una imagen manipulada

de la realidad que le lleva a concebir una idea exaltada de Hitler, de Alemania y del nacionalsocialismo. Así pues existe esa manipulación del ciudadano con fines políticos e ideológicos, y está por ello considerado como no solo un claro ejemplo cine de propaganda, si no como la obra más representativa de este género. Además lo que caracteriza a la propaganda nazi es la manera en la que tiende a la regresión psicológica, mientras que por ejemplo con el noticiario de guerra de Estados Unidos de 1943, llamado *Why we fight* de Frank Capra, su propaganda no resulta tan “aplastante” si no que pretende hacer comprender al espectador una realidad, no imponerla.³⁶

No está claro hasta qué punto ella fue afín al nazismo, y a las teorías supremacistas y racistas que este promulgaba. Nunca se afilió al partido, pero sí que mantuvo una relación relativamente cercana con Hitler, y defendía en *Leni Riefenstahl una vida de sombras y luces* que ella desconocía completamente todos los horrores que el Partido Nazi estaba llevando a cabo. En dicho documental ella declara que su trabajo con Hitler fue un pacto con el diablo, y se podría afirmar que es cierto, *Olimpia* y *El triunfo de la voluntad* son los trabajos que la dieron a conocer, a ella y a su talento como cineasta, quedando por siempre su nombre en la historia del cine. Sin embargo ha quedado marcada como la directora más representativa de esta ideología, lo cual le costó el resto de su carrera cinematográfica ya que tras la guerra no pudo volver rodar ninguna película ni volver a trabajar como actriz.

A pesar de todo, una cosa está clara y es que tal y como expresó ella, su forma de actuar y de concebir el cine hubiese sido la misma en Estados Unidos, la URSS o cualquier otro país., ya que su carácter inquieto, su capacidad casi ilimitada de sacrificio, de esfuerzo, de entrega por su trabajo y sobre todo su creatividad gracias a la cual introdujo innovaciones técnicas no vistas hasta entonces, es lo que han hecho de ella una de las mejores cineastas del siglo XX y de la historia del cine a pesar de haber puesto esas cualidades al servicio una ideología responsable de cometer terribles crímenes contra la humanidad.

El triunfo de la voluntad es además un gran ejemplo de cine de propaganda, no solo por el lenguaje que utiliza, ni por su gran calidad en cuanto a avances técnicos, sino también, por mostrar las consecuencias que tiene la propaganda sobre la población. A pesar de ser un documental cuyo fin es ensalzar una ideología basada en el odio, como es el nacionalsocialismo, no se puede negar su gran calidad cinematográfica, pero aparte de eso, muestra cómo es la realidad de Alemania durante los años previos a la II Guerra Mundial. Aparece, una población moldeada por toda la maquinaria de la propaganda nazi, y se muestra en lo que se ha convertido la política en dicho país. En Alemania se ha gestado un nacionalismo ya desde un siglo antes de la llegada al poder del Partido Nazi, un partido que se ha asentado sobre un culto al estado ya existente y lo ha potenciado aún más, convirtiéndose este congreso no solo en un acto político, sino también en toda una liturgia a un culto, cuyo líder es el *Führer*. Hitler y su partido concentraron bastantes esfuerzos en afianzar dicho culto al estado, incluso llegando a revivir antiguas tradiciones germanas, lo cual a Hitler le parecía absurdo³⁷.

En definitiva se muestra como una población, que inicialmente estaba sumida en una desesperanza y una gran inseguridad por la crisis de Alemania, es manipulada por un partido político gracias a un plan propagandístico perfectamente medido. El Partido Nazi les hace promesas de “el renacer de Alemania”, logrando no solo que esa población lo coloque en el

³⁶ KRACAUER, Siegfried: *ob. cit.*, p. 261.

³⁷ MOSSE, George L: *ob. cit.*, p. 239.

poder, sino que también, convierte a dicha población en toda una masa que sirve de herramienta. Por lo tanto, se ve en este documental como el pueblo alemán ha quedado desprovisto pensamiento propio, siendo casi fanáticos de ese culto al estado y a Hitler, abrazando el militarismo, e incluso teniendo en mente la idea de morir por dicho líder en una guerra casi inminente, provocada por ellos mismos, y que incluso les han hecho creer que es necesaria.

5. Bibliografía.

- BACH, Steven: *Leni Riefenstahl*, Barcelona, Circe, 2008.
- BARROSO, Jaime: *Realización de documentales y reportajes: técnicas y estrategias del rodaje en el campo*, Madrid, Síntesis, 2009.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000.
- ELSAESSER, Thomas: *El concepto de cine nacional: el sujeto fantasmal del imaginario de la historia del cine*, Valencia, Episteme, 1997.
- EDER Elena . *EL cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso de Leni Riefenstahl*. Castellón, Universidad Jaume I. 2005
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*, Barcelona, Daena, 1973.
- IGLESIAS RODRIGUEZ, Gema, *la propaganda en las guerras del siglo XX* Arco/libros, S.L. Madrid, 1997.
- IRAZÁBAL MARTÍN, Concha: *Alice, sí está: directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996*, Madrid, Horas y Horas, 1996.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2011.
- MASIA MORENO, Jesús: *Gladiator, Ridley Scott (2000)*, Valencia, Nau Llibres, 2013.
- MOSSE, George L.: *La nacionalización de las masas: Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Madrid, Ediciones de Historia, 2005.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: *Historia de la propaganda*, Madrid, Eudema, 1993.
- RIEFENSTAHL, Leni: *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991.

- **Artículos:**

- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: “Karl Friedrich Schinkel y el clasicismo alemán” *Archivo de arte valenciano*, Nº. 96, 2015.
- ARANGO STREPO, Sofia: “Goethe y el Romanticismo alemán” *Lingüística y Literatura*, Nº.53, 2008.

- BARASH, Zoia: “Leni Riefenstahl: Ni arrepentida, ni perdonada, ni olvidada”, Revista Atticus, Nº. 24, 2014, pp. 48-58.

- GONZÁLEZ ZORRILLA, Gabriel: “El culto a la belleza y su influencia en la estética actual”, El País, Postdam, 24/12/1998, en

http://elpais.com/diario/1998/12/24/cultura/914454002_850215.html

- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel C.: “Leni Riefenstahl. "Götterdämmerung" del cine alemán”, *Panta Rei: revista de ciencia y didáctica de la historia*, Nº. 1, 1997, pp. 69-78.

- SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada: “Leni Riefenstahl: la estética del triunfo”, *Historia y comunicación social*, Nº 1, 1996, pp. 301-317.

- SARTORA, Josefina: “Leni Riefenstahl y el cine de propaganda”, en

<https://www.goethe.de/resources/files/pdf32/pk1033223.pd>

- SEDER GALLEGO, Elena: “El cine de propaganda como fenómeno totalitario, el caso de Leni Riefenstahl”, *Fòrum de recerca*, Nº 11, 2005-2006.

- VIANA TEIXEIRA, Karoline: “Seduções da orden: propaganda e estatuto filmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl”, *Revista Digital de Cinema Documentário*, Nº. 8, 2010, pp. 36-69.

- VIGGIANO, Stephani: “Bodies represented in Leni Riefenstahl’s Olympia:the fascist aesthetics of ausdruckstanz and athleticism”, *German Senior Thesis - Senior Seminar B399*, 2011

- VILLARREAL, Héctor: “Leni Riefenstahl y el cine de propaganda”, *Razón y palabra*, Nº. 29, 2002

- Las influencias secretas de Star Wars”, ABC,

http://www.abc.es/cultura/cine/abci-influencias-secretas-star-wars-201512121946_noticia.html

- **Documentales:**

- *Leni Riefenstahl: Una vida de luces y sombras* (1993). Ray Müller.

- **Páginas web:**

<http://www.leni-riefenstahl.de/>

<https://www.usmmm.org/es>