



## **Leni Riefenstahl, cineasta de la fuerza de voluntad y la *Kunstwollen***

¿CINEASTA NAZI O CINEASTA FAVORITA DEL III REICH?

Los tópicos e interpretaciones más superficiales acerca de la obra de Leni Riefenstahl (Berlín, 1902-Pöcking, 2003) han tendido siempre, aún hoy, a considerarla salvo excepciones únicamente como la cineasta oficial del régimen nazi, pues los dos films que le dieron merecida fama y por los que ha pasado a ser una realizadora capital en la historia del cine, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935)

y *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), se realizaron bajo los auspicios del NSDAP, siglas del Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Partido Nacionalsocialista alemán de los trabajadores). A forjar esa imagen ha contribuido además que ella misma no dejase de reconocer, como puede leerse en sus memorias, su atracción por la personalidad de Adolf Hitler, así como la estrecha relación de amistad que con él mantuvo, aunque nunca perteneciese al partido nazi y resultase exonerada de toda responsabilidad política en los procesos de «desnazificación» que los aliados instruyeron tras la derrota en 1945 del nacionalsocialismo.

¿Cineasta nazi? o, más bien, ¿cineasta favorita del III Reich? Con independencia de sus afinidades ideológicas en un tiempo tan convulso de la historia europea, pocas directoras como Helene Bertha Amalie Riefenstahl, nombre completo de Leni Riefenstahl, alcanzaron en su cine tan altas cotas de unidad estilística al expresar en los temas que trató y la configuración de sus imágenes el mismo anhelo: una tenaz y persistente búsqueda de la belleza. El estudio y valoración de su obra no pueden quedar reducidos a los dos films citados: por fuerza han de extenderse a lo largo de una fascinante biografía en la que el concepto de la *Kunstwollen* («voluntad de arte») se vierte en un sinfín de ámbitos, inundando los campos más diversos de la actividad artística.

Cierto es que con sus películas sobre los congresos de Núremberg, *Victoria de la fe* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933), *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934), *Día de la libertad: nuestro ejército* (*Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht*, 1935), y la Olimpiada de Berlín de 1936, *Olympia*, Leni Riefenstahl se había convertido ya en 1938 en una de las figuras más relevantes del aparato cultural del régimen, pero siempre puso de manifiesto a lo largo de toda su vida, con gran empeño, que sus afanes estuvieron entonces dirigidos, por encima de otras consideraciones, a alcanzar las cotas más elevadas de una creación artística regida por la belleza y la armonía.

Aunque el juicio moral que merezca el contenido ideológico de cualquier film creemos que debe ser independiente de su valoración como objeto artístico, esas obras maestras realizadas en el periodo nazi constituyen sin duda un testimonio veraz de su posición orgánica como figura clave dentro del sistema implantado por el III Reich y su política propagandística. Pero la directora alemana trató siempre de exculparse de cualquier intención en ese sentido, como afirmaría en una entrevista («Leni et le loup»), concedida a Michel Delahaye para *Cahiers du Cinéma* en 1965.

En ella sostenía que *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) constituía exclusivamente un documento:

He mostrado aquello de lo que todos eran testigos entonces o de lo que oían hablar. Y todos se sentían impresionados por ello. Soy la que ha fijado esa impresión, la que la ha filmado. Es lo que se me reprocha, haber capturado la realidad [...]. Vuelta a ver hoy se puede constatar que la película no contiene ninguna escena reconstruida. Todo es cierto. Y no existe en el film ningún comentario tendencioso, por la sencilla razón de que no hay comentarios. Es pura historia [...]. Lo preciso aún más: se trata de un «film-vérité». Refleja la verdad de la historia de entonces, de 1934. Por lo tanto se trata de un documento. No de un film de propaganda. Sé bien lo que es la propaganda. Consiste en recrear ciertos acontecimientos para ilustrar una tesis o, ante ciertos eventos, obviar ciertas cuestiones para destacar otras. Yo me encontré en el epicentro de determinados hechos que constituían la realidad de un tiempo y un lugar. Mi film se compone de lo que emana de ellos<sup>1</sup>.

Numerosos testimonios, tanto gráficos como escritos, a los que ella no suele referirse en su autobiografía, certifican

---

<sup>1</sup> «Leni et le loup. Entretien avec Leni Riefenstahl» (con Michel Delahaye), *Cahiers du Cinéma*, núm. 170, París, septiembre de 1965, páginas 46-49. La traducción es nuestra.

las estrechas relaciones que la realizadora alemana mantuvo con los dirigentes más relevantes del nacionalsocialismo. Su sincera adhesión al nuevo orden impuesto puede rastrearse en más de una entrevista o declaración pública. Existen incluso telegramas y cartas que constituyen una nítida proclamación de su fe en aspectos esenciales del ideario hitleriano y de su atracción por el nazismo. Así lo manifiesta, por ejemplo, en un telegrama que envía a Hitler con motivo de la entrada de las tropas alemanas en París:

Con alegría indescriptible, profundamente emocionados y fervorosamente agradecidos, hemos vivido con nuestro Führer la mayor de las victorias alcanzadas por Alemania, la entrada de nuestras tropas en París. Habéis llevado a cabo una empresa que supera toda imaginación humana y permanecerá sin parangón en la historia de la humanidad. ¿Cómo agradecéroslo? Alegrarse no es suficiente para mostraros lo que siento<sup>2</sup>.

Más sombría y acaso reveladora resulta una carta conservada en el *Berlin Document Center*, datada el 11 de diciembre de 1933, donde da plenos poderes a Julius Streicher, *Gauleiter* de Núremberg y director del periódico antisemita *Der Stürmer*<sup>3</sup>, para que juzgue las pretensiones que le ha

---

<sup>2</sup> Citado en Leonardo Quaresima, *Leni Riefenstahl*, Florencia, La Nuova Italia Editrice, col. Il Castoro Cinema, núm. 113, septiembre-octubre de 1984 (cfr. «9. L'intellettuale come artista e come funzionario», pág. 91). La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Julius Streicher, destacado dirigente nazi, desempeñó un papel de primer orden en el frustrado *putsch* de Múnich (1923), con el que Hitler intentó tomar el poder en el estado de Baviera como paso para llegar al gobierno en Berlín. Fundador del periódico antisemita *Der Stürmer*, de gran difusión a partir de 1923, cayó en desgracia en 1940, siendo apartado de todos sus cargos tras ostentar el de *Gauleiter* de Franconia. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, fue detenido por los aliados y condenado a muerte en los procesos de Núremberg.



Adolf Hitler y Joseph Goebbels con Leni Riefenstahl, y en un acto de homenaje a la realizadora alemana.

planteado el «judío» Béla Balázs (en esos términos se refiere al crítico y guionista húngaro). Según Leonardo Quaresima, las circunstancias a las que se refiere la carta resultan muy oscuras<sup>4</sup>. Béla Balázs, en todo caso, fue amigo y colaborador de la cineasta, con la que escribió, junto con Carl Mayer, el guion de su primera película como realizadora, *La luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932).

## LAS CINCO VOCACIONES DE LENI RIEFENSTAHL

Peter Schille en su artículo «Lenis blühende Träume» («Los sueños florecientes de Leni»), publicado en la revista *Stern* en 1977, se refería a las cinco vocaciones que había satisfecho Leni Riefenstahl a lo largo de su dilatada vida, enumerando las de bailarina, actriz, directora de cine, fotógrafa y submarinista, y anticipando además la de escritora ante la prevista publicación de sus memorias<sup>5</sup>. Si establecemos una diferenciación entre las actividades de índole específicamente artística y las que llevó a cabo como deportista, podríamos añadir, por lo que se refiere a las primeras, la de diseñadora de vestuario (diseñaba los trajes que utilizaba en sus recitales de danza) y sumar, en efecto, la de escritora, si tenemos en cuenta que no solo redactaría sus memorias sino que también escribió numerosos textos y guiones cinematográficos.

Por lo respecta a su persistente afición por el deporte, fue, en algunos casos, una más que discreta, en otros excelente, nadadora, tenista, esquiadora, alpinista, amazona, atleta y

---

<sup>4</sup> Citado en Leonardo Quaresima, *Leni Riefenstahl, op. cit.* (cfr. «9. L'intellettuale come artista e come funzionario», pág. 92).

<sup>5</sup> Peter Schille, «Lenis blühende Träume», *Stern*, núm. 35, 1977, páginas 34-43. Citado en Rainer Rother, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Berlín, Henschel Verlag, 2000 (nota 4 al capítulo «Anfängen», pág. 200).

buceadora. Tuvo que ejercitarse como esquiadora y alpinista para poder desarrollar su trabajo de actriz en las seis películas de montaña (*Bergsfilms*) que protagonizó dirigida por Arnold Fanck, *La montaña sagrada* (*Der heilige Berg*, 1925-1926), *El gran salto* (*Der grosse Sprung*, 1927), *Prisioneros de la montaña* o *El infierno blanco de Piz Palü* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, 1929), *Tempestad en el Mont Blanc* (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), *El delirio blanco* (*Der weisse Rausch*, 1931) y *S.O.S. Iceberg* (*S.O.S. Eisberg*, 1933). Como submarinista, filmó los fondos marinos de diferentes fosas oceánicas tras convertirse en una experta buceadora y falsificar en su documentación la edad que tenía, más de setenta años, para poder así obtener licencia de la federación alemana. Su labor en este campo queda reflejada en el documental *Impresiones bajo el agua* (*Impressionen unter Wasser*, 2002), rodado en aguas de Papúa Nueva Guinea, las Maldivas y Seychelles, Kenia, Tanzania, Indonesia, mar Rojo, islas del Pacífico y Cuba, que presentó en una sala de Berlín una semana antes de cumplir los cien años.

Puede calificarse a Leni Riefenstahl como cineasta de la fuerza de voluntad y la voluntad de arte (*Kunstwollen*): cineasta de la fuerza de voluntad, ya que su vida se tradujo en una lucha constante por superar todos los obstáculos hasta alcanzar las metas propuestas, en una demostración permanente de vitalidad y empuje, en un imponente esfuerzo para no dejarse apartar de sus objetivos, tratando siempre de vencer toda clase de inconvenientes y fatigas<sup>6</sup>. Cineasta asimismo de la voluntad de arte (*Kunstwollen*), ya que su más acendrada pretensión fue siempre expresar la belleza

---

<sup>6</sup> En el *FAZ-Magazin* (suplemento del periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) del 25 de marzo de 1994, Leni Riefenstahl, a la edad ya de noventa y un años, confesaba como rasgo más distintivo de su carácter la fuerza de voluntad.

emanada de una energía del espíritu humano que alumbra esas afinidades que impregnan todas las manifestaciones formales de una época determinada<sup>7</sup>: a poco que sondeemos en su biografía, la búsqueda de la belleza y la aspiración por alcanzar las cimas más elevadas de la creación artística fueron en efecto su *leitmotiv*, como manifestaría en innumerables ocasiones:

Me siento atraída por todo lo bello. Por la belleza y la armonía [...]. Y puede ocurrir que este cuidado por la composición, esa aspiración a la forma constituya, en efecto, una característica propia del espíritu alemán [...]. Soy capaz de imaginar una cierta representación de las cosas y de los acontecimientos, y trato de expresarlo en imágenes<sup>8</sup>.

Su filmografía como directora comprende únicamente seis largometrajes, *La luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932), *El triunfo de la fe* (*Der Sieg des Glaubens*, 1933), *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), *Día de la libertad: nuestro ejército* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935), *Olimpiada* (*Olympia*, 1938) y *Tierra baja* (*Tiefeland*, 1940-1954), pero han sido precisamente dos de las películas auspiciadas por el nazismo, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) y *Olimpiada* (*Olympia*), las que han cimentado su merecida fama como gran realizadora.

Si la obra de arquitectos como Albert Speer, Werner March y Paul Ludwig Troost; de escultores como Arnold

---

<sup>7</sup> Por *Kunstwollen* («voluntad de arte»), concepto acuñado por el historiador del arte Alois Riegl (1858-1905), hay que entender una latente exigencia interior que existe por sí misma y se manifiesta como voluntad de forma. Constituye el «momento» primordial, necesario y esencial de toda creación artística, y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente *a priori*.

<sup>8</sup> «Leni et le loup. Entretien avec Leni Riefenstahl», *op. cit.*, pág. 49. La traducción es nuestra.

Breker, Georg Kolbe y Josef Thorak, o de pintores como Adolf Wissel, Conrad Hommel y Adolf Ziegler, que expresaron los ideales del nazismo a través de una considerable labor, no ha llegado a tener la trascendencia y significación alcanzadas por la de Leni Riefenstahl, se debe no solo a las características del séptimo arte, a su capacidad para ser difundido entre amplias masas y convertirse en instrumento de propaganda o vehículo de ideas, más allá de los valores cinematográficos de un film o de su adhesión a una determinada corriente de vanguardia. En su caso también, y en primer término, porque en las películas citadas el carácter de su puesta en escena resulta innovador, a diferencia del que impregna el trabajo de aquellos otros artistas nazis.

En un ámbito dominado casi exclusivamente por hombres, ha de considerarse a la cineasta alemana una auténtica pionera: por su trabajo inmediato y directo con los magníficos operadores con que trabajó, usando simultáneamente varias cámaras y eligiendo tomas de gran contenido simbólico a la vez que de una belleza plástica insólita (ella misma llegaría a ser una fotógrafa extraordinaria), por la utilización de un montaje que dota a las imágenes de un ritmo musical inusitado, en fin, entre otros aspectos sobresalientes, por la emoción con que llega a expresar el carácter de las masas o cuerpos en movimiento.

#### LENI RIEFENSTAHL Y LA *NEUE SACHLICHKEIT* (NUEVA OBJETIVIDAD)

En la obra de Leni Riefenstahl, sobre todo en su film *Olimpiada (Olympia)*, pero no solo aquí, se puede advertir la nítida influencia de cineastas, fotógrafos y otros artistas contemporáneos, pertenecientes en su mayoría a las vanguardias artísticas que inundaron la escena europea en los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra (1914-1918).

En efecto, en su labor como realizadora no resulta difícil rastrear la huella de artistas de la vanguardia soviética como Aleksandr Rodchenko. Por ejemplo, las diferentes tomas y puntos de vista que ofrece la cámara en su film *Olympia* (1938), de las pruebas que se desarrollan en el Estadio Olímpico de Berlín y en la piscina aneja, magníficas obras de arquitectura de Werner March, remiten a la serie de fotografías que el artista constructivista ruso dedicó a distintas disciplinas deportivas.

Aunque la realizadora germana nunca ocultó su admiración por el cine de S. M. Eisenstein, en particular por *El acorazado Potemkin* (*Bronenossez Potjomkin*)<sup>9</sup>, el carácter del montaje de sus películas más relevantes del ciclo nazi difiere, en cuanto a su concepción, del «montaje de atracciones» del cineasta ruso, y se encuentra más cerca del cine de «corte transversal» o *cross-section*, en cineastas como Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), incluso Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926) y Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1929), pero sobre todo Walter Ruttmann. El realizador de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927) mantuvo además una importante relación profesional con Leni Riefenstahl, participando sin éxito en el proyecto inicial de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935).

*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, la obra maestra de Walter Ruttmann, constituye uno de los films más representativos de la corriente denominada *Neue Sachlichkeit*

---

<sup>9</sup> «En esta época vi la película que ensombreció todas las vistas hasta entonces: *El acorazado Potemkin* de Sergei M. Eisenstein. Salí del cine donde se proyectaba en el Kurfürstendamm como aturdida. La impresión que me produjo fue enorme: la técnica, la fotografía, la dirección de actores y de masas, eran revolucionarios. Por primera vez fui consciente de que el cine también podía ser arte» (Leni Riefenstahl, *Memoiren. 1902-1945*, Frankfurt y Berlín, Ullstein, 1987, pág. 106). La traducción es nuestra.



Leni Riefenstahl,  
*Olympia* (1938).



Aleksandr Rodchenko,  
*Zambullida* (1936).



Leni Riefenstahl,  
*Olympia* (1938).

Aleksandr Rodchenko,  
*Salto con pértiga* (1937).



(Nueva Objetividad), caracterizada por reflejar de modo crítico la realidad social de la Alemania de la República de Weimar (1918-1933). Crónica de la vida cotidiana de una metrópoli narrada a lo largo de las diferentes horas del día, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, auténtica melodía óptica, destaca por el montaje vibrante, intensamente rítmico de sus imágenes. Edmund Meisel, compositor de la partitura para el *Potemkin* de Eisenstein, fue el encargado de crear la música para la proyección de la película. La Nueva Objetividad constituyó, no desde luego en la pintura y otras artes como la arquitectura, pero sí en la fotografía y el cine, la única tendencia de las vanguardias figurativas que, con importantes y determinadas modificaciones, fue capaz de asumir el nacionalsocialismo<sup>10</sup>.

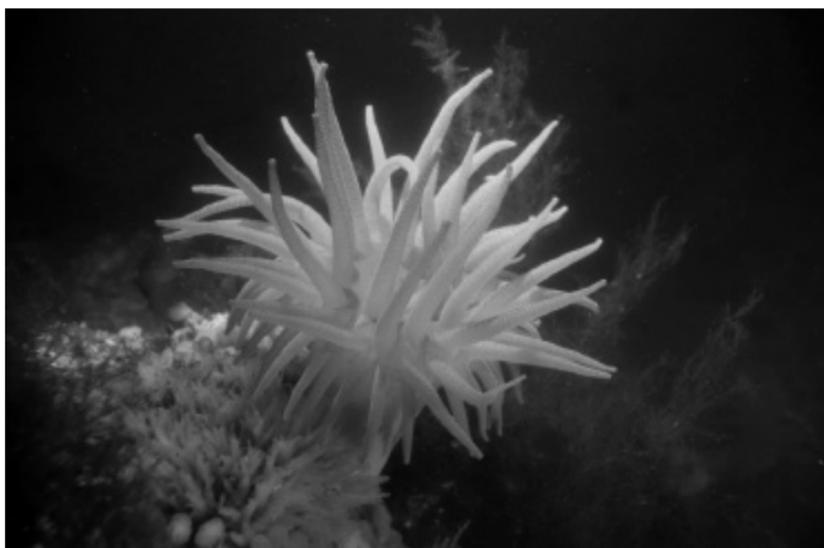
Desde este punto de vista, tanto la obra de Rudolf Koppitz como la de Gerhard Riebicke presentan un indudable parentesco con la de Leni Riefenstahl. En el carácter del movimiento, la composición, el tratamiento de la luz y las sombras, de danzarinas en grupo o solitarias que bailan desnudas, fotografiadas en torno a 1925 por Koppitz, la plástica desarrollada por la cineasta alemana, tanto en la danza como en la fotografía, se encuentra muy próxima a la de este artista austríaco. Ocurre asimismo con el culto al nu-

---

<sup>10</sup> Los pintores más representativos de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, habían formado parte durante la Gran Guerra del movimiento Dada. En el marco de la República de Weimar se entendió como Nueva Objetividad toda tendencia artística que sondeaba en la realidad cotidiana y la reflejaba de una manera descarnada y crítica, asumiendo sin ambages, frente a los planteamientos utópicos antiurbanos y antiindustrialistas del Expresionismo, las condiciones de la sociedad industrial. El término, atribuido a Gustav Hartlaub, director del Museo de Mannheim, se aplicó a los pintores que hicieron del «verismo crítico» su bandera, cobrando carta de naturaleza tras la exposición *La Nueva Objetividad. La pintura alemana desde el Expresionismo*, celebrada allí en el verano de 1925.



Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (1928).



Leni Riefenstahl, *Impressionen unter Wasser* (2002).

dismo y naturismo que Gerhard Riebicke exaltó en sus fotografías de deportistas, que influyeron sin duda decisivamente en la obra de nuestra realizadora. Pero no únicamente en las imágenes de *Olympia* (1938). Esa afinidad también puede observarse en la serie de fotografías que realizó sobre los nuba durante los numerosos viajes que entre 1962 y 1977 realizó al continente africano, a la región donde se asienta este grupo étnico, el Kordofán sudanés. Más tarde, Leni Riefenstahl comenzó a interesarse por el mundo submarino e inició en aguas del mar Rojo, con setenta y un años, su experiencia de filmación de las fosas oceánicas, labor a la que se dedicaría durante tres décadas y que concluiría cuando ya era nonagenaria. Sus fotografías guardan un nítido paralelismo con las que dedicó al mundo natural Albert Renger-Patzsch, uno de los mayores fotógrafos de la Nueva Objetividad, en *El mundo es hermoso* (*Die Welt ist schön*, 1928).

También, en muchas de sus realizaciones, Leni Riefenstahl presenta una gran afinidad con aspectos específicos de la obra del artista húngaro László Moholy-Nagy, personalidad decisiva en el rumbo que tomó, a partir de 1923, la escuela de diseño y arquitectura Bauhaus, sobre todo por lo que se refiere a su actividad como fotógrafo y a los trabajos de investigación que llevó a cabo con sus moduladores de luz-espacio, artefactos que mediante un movimiento continuo permitían la búsqueda de diferentes efectos lumínico-cinéticos (Aleksandr Rodchenko también había trabajado previamente con un modulador, aunque menos sofisticado). Su libro *Malerei, Fotografie, Film* (*Pintura, Fotografía, Film*, 1925) constituye una referencia fundamental para la fotografía y sus relaciones con la pintura y el cine. Una de las fotografías incluida en él tiene como motivo la figura en movimiento de Gret Palucca, discípula de Mary Wigman, decisiva en la formación de Leni Riefenstahl, que creó su propia escuela de danza en Dresde y participó en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936.