

Cine, escenografía de masas y totalitarismo

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

«Las lenguas contienen grandes reservas de vida. Pueden absorber masas de histeria, incultura y trivialidad (...). Pero tienen un límite. Utilizad una lengua para concebir, organizar y justificar Belsen; utilizadla para establecer detalles para los hornos crematorios; utilizadla para deshumanizar al hombre durante doce años de calculada bestialidad. Algo le sucederá a esa lengua. Haced de las palabras lo que de ellas hicieron Hitler, Goebbels y cien mil Untersturmführer: vehículos de terror y falsedad. Algo les ocurrirá a esas palabras. Algo de las mentiras y el sadismo acabará por instalarse en la médula del lenguaje. Imperceptiblemente al principio, como los venenos de la radiación se infiltran silenciosamente en los huesos. Pero el cáncer comenzará y la destrucción arraigará. La lengua dejará de crecer y de tener lozanía. Dejará de desempeñar, como antes hacía, sus dos funciones principales: la transmisión del orden humano que denominamos ley y la comunicación de esa viveza del espíritu humano que llamamos gracia. En una angustiosa nota procedente de su diario de 1940, Klaus Mann reconocía que ya no podía leer nuevos libros alemanes: '¿Es posible que Hitler haya contaminado la lengua de Nietzsche y Hölderlin?' Sí, lo es.»

George Steiner: «The Hollow Miracle»

8.1. Imagen, cine y documento histórico

¿Qué aporta la imagen —y en este caso la imagen cinematográfica— a la comprensión de la política? A pesar de la importancia de la imagen en el mundo contemporáneo, ésta ha desempeñado un papel secundario en el trabajo de los historiadores hasta hace relativamente poco tiempo. No quedan muy lejos las advertencias del historiador cultural Peter Burke (2005) sobre la necesidad de considerar la imagen como fuente documental de la historia, y no sólo como ilustración; de tal admonición se seguía la recomendación del aprendizaje adecuado para extraer de su decodificación toda la información que contiene. En todo caso, la reflexión de

Burke tomaba a su cargo la imagen pictórica y apenas introducía alguna generalidad sobre la imagen fotomecánica. Por su parte, Susan Sontag, que ya había dedicado un excelente ensayo a la fotografía en su relación con lo real en 1973, consagró su último libro, *Regarding the Pain of Others*, a meditar sobre el papel de la fotografía en la representación de la memoria, del horror y de la aflicción de nuestros semejantes (Sontag, 2004). En fin, Georges Didi-Huberman (2003) afrontó la cuestión en un libro capital (*Images malgré tout*) desde un banco de pruebas muy delicado: partiendo de unas turbadoras —y, pese a todo, casi mudas— fotos tomadas por el *Sonderkommando* de Birkenau en el verano de 1944 junto al crematorio V, se empeñaba en analizar hasta el detalle, no sólo el contenido de la imagen, sino también el contexto de su ejecución, pues éste determinaba el espacio plástico de las fotos obtenidas, su encuadre revelador del lugar de alto riesgo desde el que fueron obtenidas, su textura, su práctica ilegibilidad en algún caso. Era una manera valerosa de cuestionar el viejo tópico de lo inimaginable que había acompañado durante décadas la literatura sobre los iconos del Holocausto y enfrentarse al estatuto de un documento límite, aparentemente paupérrimo.

Estos tres casos son bien representativos de los esfuerzos titánicos de tiempos recientes en lo que a la función de la imagen en relación con la Historia se refiere y demuestran que las conclusiones más elaboradas en torno a la imagen no andan a la zaga de ninguna otra reflexión intelectual acerca de documento alguno. Ahora bien, la identidad de estos analistas revela la disparidad disciplinar en la que se mueven los más rigurosos análisis de la imagen: un historiador cultural como Burke, una ensayista e intelectual sin necesidad de apellidos que fue Susan Sontag y un iconólogo y filósofo, procedente de la escuela de Aby Warburg, como Didi-Huberman. El hecho innegable es que el estatuto de la imagen como documento histórico carece todavía de una tradición metodológica, una bibliografía de referencia consensuada y un cuerpo de autores o escuelas, siquiera en polémica, que se puedan reconocer como fuentes indiscutibles. Tal ausencia se debe probablemente a la dificultad de afrontar un estudio que sea riguroso a la vez para con los datos históricos, el estatuto tecnológico de la imagen y los códigos específicos de la forma de expresión. De todo ello nace una paradoja: cuanto mayor es la presencia de la imagen en nuestro mundo, más sorprendente resulta la debilidad metodológica de su estudio; lo que no disuade, pese a todo, de apelar a ellas para fines intelectuales o pseudointelectuales.

Estas condiciones no hacen sino agravarse cuando tratamos de la imagen cinematográfica. La escisión tradicional entre formalismo y pragmática se ha ido sin duda corrigiendo, pero los estudios liminares no se remontan más

allá de tres décadas. Desde el pionero estudio de Marc Ferro en 1977 (1995), el arsenal bibliográfico ha crecido considerablemente, con nombres que, sin ánimo alguno de exhaustividad, incluyen los de Bill Nichols, Michèle Lagny, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Christian Delporte, Sylvie Lindeperg, Caroline Brothers, Jordana Mendelson, Schlomo Sand, Jo Labanyi, David Welch, Nancy Berthier o Vicente Sánchez-Biosca. También en este punto, la procedencia disciplinar de los autores pone de relieve un espectro muy heterogéneo, que va de la historia contemporánea a la historia cultural, de la semiología del cine a los Estudios Culturales, de la sociología a la antropología histórica, si bien se ha impuesto el consenso implícito en afrontar el cine bajo el prisma de la representación, lo que supone reconocer la necesidad del análisis de la imagen cinematográfica según códigos específicos.

En todo caso, la imagen cinematográfica no sólo es documento de una época, sino que en el momento de su gestación pudo haber sido también un activo instrumento de intervención social, de propaganda política y de socialización de las masas. Bertin-Maghit (2008, p.7) enumeraba muy recientemente tres relaciones entre el arte cinematográfico y la historia: representar la historia, reconstruirla e influenciarla. Ningún período vivió de forma tan virulenta ese protagonismo del cine, bajo el sello de la intervención, como el de entreguerras. La presión de los totalitarismos, en su lucha frontal y sin concesiones (la estrategia de clase contra clase de la Komintern fue decisiva en este sentido), la indiferencia hacia todo principio de verosimilitud informativa (que más tarde se convirtió, pese a las falsificaciones, en un valor indiscutible) en beneficio de la propaganda de choque, el desarrollo de técnicas nuevas de captación de lo real y la puesta en marcha correlativa de nuevos medios de difusión e intercambio por parte del periodismo filmado, son algunos de los factores que coincidieron con la estabilización del cine sonoro y el giro hacia el realismo de principios de los años treinta. Ciertamente, hubo fenómenos que databan de tiempo atrás, pero su convergencia y proyección exponencial se produjo en esa década.

Éste es el punto en el que deseamos situar el presente texto, a saber: la imagen cinematográfica como expresión de un programa de combate e ideológico que, abandonando toda verosimilitud respecto a los hechos acontecidos, se empeña en revelar un paisaje mental del movimiento en cuestión. La noción de propaganda como mistificación de los hechos resulta de todo punto insuficiente para su análisis, pues las funciones implicadas son mucho más complejas y se refieren a otros ámbitos que no se agotan en el referente: despliegue simbólico, relaciones ceremoniales, contribución al carisma de los líderes de masas, apego a ciertas formas estéticas y retóricas, etc. Al propio tiempo, estas imágenes cinematográficas son, con la perspectiva del tiempo, documentos irremplazables de procesos mentales, sen-

timientos sociales, raciales y políticos de una época; en lugar de limitarse a ilustrar esa ideología, aportan elementos genuinos de su *pathos* que ningún otro documento proporciona y, por consiguiente, requieren ser analizados en sus particularidades.

En el proceso que describimos, un film se convirtió en quintaesencia de un programa: *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, Leni Riefenstahl, 1935). Fue éste el film consagrado al *Reichsparteitag* o Día del Partido nacionalsocialista obrero alemán celebrado en la ciudad de Nuremberg en septiembre de 1934. Ningún otro producto filmico condensa tan diáfananamente la idea del fascismo como fascinación de las masas ni el brillante, pero también ambiguo, apunte benjaminiano que describió el fascismo como estetización de la política. Tal vez ningún otro film ha sido tan citado, vilipendiado, prohibido y venerado como éste. Se convirtió en lugar de memoria para sus adeptos tanto como para quienes vieron en él un documento de necrosis y barbarie. Como tal, no fue corregido jamás por ningún otro documento audiovisual nacionalsocialista... en once años y, lo que es más, anuló (hizo desaparecer, *vide infra*) los precedentes que lo habían hecho posible.

Sea como fuere, este documento y lugar de memoria no surgió *ex nihilo*. Tuvo un período de aprendizaje y experimentación donde sus principales artífices ensayaron, en condiciones más modestas, los objetivos y, en cierto modo, fracasaron en lograr la cristalización. Fue este ensayo el realizado el año anterior, con motivo del *Reichsparteitag* de septiembre de 1933. El lugar donde se escenificó la reunión fue igualmente Nuremberg; el maestro de ceremonias escenográfico fue el joven Albert Speer, que recibía su primer encargo por parte de Hitler, y Leni Riefenstahl, la cineasta que rodó con ayuda de tres camarógrafos y pudo servirse de la contribución de los noticiarios que cubrieron el acto (Ufa, Deulig, Tobis, Fox, Paramount). El resultado fue *Sieg des Glaubens*, un film de sesena minutos de duración que no seguía la cronología del encuentro, sino que aspiraba a captar su atmósfera; aspiración que se renovó al año siguiente. Su estreno tuvo lugar el primero de diciembre de 1933 en el destacado Ufa-Palast am Zoo... pero las copias fueron destruidas en 1934, probablemente por orden directa de Hitler. ¿Por qué?

8.2. *Triumph des Willens: las tres miradas*

Triumph des Willens expresa en toda su intensidad una escenificación de masas, un despliegue simbólico; en otros términos, ofrece todo su jugo si es examinada como encarnación de esa religión política que fue el nazismo.

Coincidiendo con la desacralización generalizada que vivían las sociedades europeas desde la Revolución Francesa y que profundizó la secularización del s. XIX, muchos movimientos políticos, utopistas, nihilistas o revolucionarios extrajeron del lenguaje religioso sus motivos y se organizaron de acuerdo con principios que recordaban sobremanera a las religiones. Este fenómeno ha cosechado ya interesantes trabajos de investigación histórica, siendo los fascismos la expresión más lograda. Así lo ha estudiado George L. Mosse (2005) respecto al caso alemán, Emilio Gentile (2007) en referencia al fascismo italiano y Giuliana di Febo (2002) en el muy singular caso del franquismo. Regresemos ahora al film.

Los datos son conocidos: el 19 de abril de 1934, Leni Riefenstahl recibe el encargo del mismo Hitler de realizar una película sobre el congreso del Partido que se celebrará en septiembre próximo. Reúne a 16 operadores, se desplaza al decorado monumental unos días antes para preparar el dispositivo de filmación, gozando de medios técnicos y de una infraestructura sin precedentes (entre ellos algunos ascensores visibles en ciertos planos del film). Rueda 128.000 metros de película y consagra al montaje nada menos que cinco meses. Sin intervención alguna del ministro de Propaganda ni de las instituciones del Partido, Hitler revisa personalmente la versión final apenas cuatro días antes de su proyección pública, da su visto bueno sin objeción alguna y la película se estrena con toda majestuosidad el 5 de abril de 1935 en el Ufa-Palast am Zoo, alcanzando a continuación a 70 cines de Alemania. Sin embargo, esta descripción de los avatares cinematográficos resulta muy restrictiva, pues nos hace pensar en una construcción cinematográfica sin más, cuando, en realidad, la puesta en escena que Riefenstahl filmó con tanto esmero y espectacularidad no era su obra. Tanto es así que la realizadora renunció al uso previsible de la voz en *off* en todo el film, aventurándose a buscar los instrumentos de homogeneización de sus secuencias en otro ámbito más arriesgado. Para ser exactos, la cineasta vertía una tercera mirada, aunque ciertamente la definitiva, sobre acontecimientos que habían sido codificados, programática y plásticamente, por dos filtros anteriores. Expliquémonos.

En primer lugar, *Triumph des Willens* es un modelo de lo que Joseph Goebbels denominó 'mobilización espiritual', es decir, una apelación a los valores emocionales, patéticos, del pueblo alemán a través de su proliferación simbólica y su integración de masas encuadradas. Sin esa idea, que fue también retórica, nada resulta comprensible. A pesar de todo, Goebbels y Hitler, por más que camaradas, no compartían la misma noción de propaganda: mientras para el primero ésta era tanto más eficaz cuanto menos visible (de ahí su apuesta por el 'entertainment'), Hitler prefería la

consigna directa, abierta y in tapujos. Y *El triunfo de la voluntad* es —en seguida lo veremos— la película de Adolf Hitler.

En este sentido, el film está concebido por su primer imaginero como una serie encadenada de actos ceremoniales que celebran rituales en los que cambia la relación del pueblo con sus símbolos y renueva la alianza con su líder. La evocación de las matanzas de la Primera Guerra Mundial (Langemarck, Lüttich, Verdún), la asociación simbólica entre los ejércitos del Kaiser y el Servicio Social de Hitler y, entre muchos otros y sobre todo, el momento climático en el que tiene lugar el homenaje a los caídos. En este último, Hitler avanza por un largo pasillo descrito por las formaciones de las SA y las SS, acompañado, a una respetuosa distancia, por Heinrich Himmler (SS) y Viktor Lutze (SA), se detiene ante la llama votiva, permanece en silencio y regresa sobre sus pasos a la tribuna. No escapó a Loiperdinger el sentido de este ritual: «Aquí Hitler recibe el legado de los desaparecidos para transmitirlo a los vivos, como una orden irrefutable que recibe de los primeros» (2004, p. 60). (Véase serie primera de fotogramas).

Sea como fuere, el sentido del ritual se realiza en el espacio y éste debe ser grandioso, monumental, como corresponde a la metáfora del poder del líder y como muestra también de la magnitud de su masa. «¿Por qué siempre lo más grande? —se preguntaba Hitler en un discurso inédito pronunciado el 9 de enero de 1939—. Lo hago para devolver a cada ciudadano alemán la confianza en sí mismo. Para poder decir a cada individuo, en cientos de campos distintos: nosotros no somos inferiores, al contrario, estamos a la altura de cualquier otro pueblo» (Speer, 2001, p.130).

Encuadramiento, proliferación simbólica, efecto emocional del espacio, saturación...; todo reclama un segundo estrato formal, el que correspondió al arquitecto de Hitler, Albert Speer, mediador segundo de la mirada que destila *Triumph des Willens*. Speer ya había aportado una idea al *estilo* en su primer encargo de 1933 (*Sieg des Glaubens*) cuando decidió sustituir en el Zeppelinfeld las banderas extendidas por un águila gigantesca, de más de treinta metros de envergadura, que había pinchado en un armazón de madera como si fuera una mariposa de colección (Speer 2001, p. 54). Era evidente que el término arquitectura no designaba sólo una construcción monumental, sino una escenografía que podía ser tanto material como inmaterial, integraba símbolos, personajes y masas y, a su vez, era capaz de alcanzar cotas de abstracción insospechadas. La arquitectura, en esta acepción, daba forma y encarnaba la idea de totalitarismo. Para el congreso de 1934, la dimensión de los hallazgos fue definitiva. La tribuna del Zeppelinfeld, la explanada donde se desarrollaban una parte de los actos, sugirió al arquitecto la construcción de «una gran escalinata, realzada y rematada por una larga columnata que se alzaría en la parte superior, y flanqueada

por sendos cuerpos de piedra que la cerrarían por ambos lados» (Speer, p. 101). Y ese espacio que daría cobijo a las masas estaba rematado por una estructura inspirada del altar de Zeus en Pérgamo, de signo sacrificial.

Más vanguardista fue la invención de la célebre 'catedral de la luz', una escenografía nocturna que diseminó 130 haces de luz que se alzaban alrededor del Zeppelinfeld a intervalos de doce metros. La estructura resultaba visible a una altura de seis a ocho kilómetros, donde se difuminaban en una gran superficie luminosa. El conjunto producía la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces emulaban tremendos pilares de unos muros exteriores infinitos. «Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un elemento surrealista al grandioso efecto. Creo que aquella 'catedral de la luz' constituyó la primera muestra de arquitectura luminosa. Para mí sigue siendo no sólo mi obra más bella, sino también la única de mis creaciones espaciales que, a su manera, ha logrado sobrevivir al paso del tiempo» (Speer, p.109). Un extraño espejismo regía la mente del arquitecto; espejismo que coagulaba en el término *catedral*, de resabio gótico, si bien le otorgaba una dimensión inmaterial. Ese sincretismo legendario entre lo gótico y el dominio del espacio natural expresaba de forma elocuente la 'forma' que perseguía el hitlerismo y la contribución de un escenógrafo al concepto.

Pues bien, sobre esta arquitectura escénica definiría Riefenstahl su ojo filmico, seleccionando planos cortos o planos larguísimos, optando por el teleobjetivo, como el desfile de Hauptmarkt, con el brazo derecho de Hitler extendido, en sentido oblicuo, y las fuerzas de las SA y las SS desfilar bajo él, o con ópticas de mayor profundidad de campo. Su mirada, pues, se anclaba en las dos previas codificaciones operando a un doble nivel: por medio de la composición (obsesión por la simetría, distribución de figuras, tratamiento de la masa militar o paramilitar como volumen, singularidad de los primeros planos de los líderes...) y por medio del montaje (rítmico, con contrastes que confirman una buena asimilación de la vanguardia, figuras como la alternancia plano/contraplano o planos de reacción, sonido...). Sólo de este modo puede evaluarse la fijación que logra el film de Riefenstahl, los límites de su creatividad y la grandiosa aportación que hizo la autora al nacionalsocialismo, cualesquiera fueran sus excusas públicas a lo largo de su vida.

Ahora bien, ¿qué había sucedido este año de 1934 para justificar este despliegue tan espectacular? Incluso podríamos preguntarnos, con la perspectiva de los años transcurridos, por qué jamás en adelante juzgó Hitler ni su partido necesario repetir la inversión, haciendo así que el Congreso de 1934 fijara para siempre jamás la imagen del nazismo, para sus seguidores y también, en consecuencia, para sus detractores, que comprendieron a

través de este film la fascinación ejercida por el hitlerismo y lo utilizaron en su contrapropaganda. Tres acontecimientos se habían producido en un breve lapso de tiempo. Comencemos por el menos relevante.

El 21 de enero de 1934 fallecía el que había sido arquitecto de Hitler, Paul Ludwig Troost, dejando el camino expedito al audaz y ávido Speer, menos neoclasicista que su antecesor. Más importante todavía fue la muerte de von Hindenburg el 2 de agosto, la única traba puesta al poder absoluto de Hitler en el seno del Estado alemán. De este modo, si el día del partido de 1933 festejó la victoria, es decir, la primera ceremonia de pués de la toma del poder, el de 1934 fue la consagración de Hitler como líder indiscutible de todas las instancias. Si comparamos el tratamiento de Fühler en *Sieg des Glaubens* y en *Triumph des Willens*, salta a la vista algo más. En septiembre de 1933, Hitler había de compartir su carisma con Ernst Röhm, jefe de las SA. El 30 de junio de 1934 todo cambió: apelando a la Wehrmacht, recelosa por la radicalidad paramilitar de Röhm, Hitler se deshizo de los dirigentes de las SA en la celebrísima ‘noche de los cuchillos largos’. Desaparecido Röhm, nadie en adelante habría de compartir el carisma ni el poder con el Fühler. *Triumph des Willens* es el resultado y la expresión de esta toma del poder de Hitler en todos los órdenes, político, estatal, militar. De ahí que el film se haya convertido en lugar de memoria del movimiento y exposición del patetismo del líder. Esto explica tanto la realización del dogma del nuevo caudillaje carismático, como el estilo de su ritual, la monumentalidad simbólica de los espacios arquitectónicos (masas incluidas) y los medios técnicos concedidos a la directora. Ningún otro movimiento político había alcanzado una fijación tan definitiva.

8.3. *El líder y su masa*

El sentido de la tierra natal, de la raza, la sangre, el entramado simbólico, el culto a los muertos... todo este organismo tiene su columna vertebral en la figura de Hitler. No es en este sentido extraño que Leni Riefenstahl hubiera sido eximida de respetar las órdenes del ministerio de Propaganda ni aun las del mismo partido y tuviera que responder tan sólo ante el Fühler; prerrogativa de la que muy pocos gozaron (el escultor Arno Brecker, el fotógrafo Heinrich Hoffmann, el mismo Speer, Winifred Wagner...), con la salvedad de que sólo Riefenstahl no era miembro del partido. Hitler oficia como sacerdote de esa religión política; es él quien transforma los hechos brutos en símbolos, quien convierte la palabra en acto. Mediante el ritual, el taumaturgo ejerce la eficacia simbólica, por retomar el término que el antropólogo Lévi-Strauss atribuía al chamán en

su *Antropología estructural*. En suma, el Führer convierte lo que podría no ser más que una obra de arte o una representación inocua en un acto de combate, en furia unitarista y, en el sentido literal del término, totalitaria.

La película se abre con una pantalla en negro que se prolonga unos minutos. A continuación, una serie de carteles en letra gótica establecen la temporalidad de la muerte y resurrección de Alemania y nombran a su artífice: Hitler. Arrancando de la Primera Guerra Mundial, pasando por el sufrimiento y la humillación alemana, siguiendo por el reciente renacer del pueblo y alcanzando el presente en ese día de septiembre de 1934 en el que el Führer vuela a Nuremberg: ninguna de esas fechas tiene valor empírico; son dardos cargados de patetismo y emoción, hitos del dolor y del júbilo nacional. Así será la historia en las manos del nacionalsocialismo. Y, acto seguido, surge una auténtica cosmogonía.

Entre las nubes, la cámara avanza cercana al cielo, trayendo a la memoria o a la retina de los espectadores alemanes aquellas cimas nevadas que decoraron las películas de montaña (*Bergfilme*) de los años veinte. No es casual. En ese género se estrenó Riefenstahl para luego triunfar en la dirección con *Das Blaue Licht* (*La luz azul*, 1932); y el director de fotografía Sepp Allgeier había sido amigo y colaborador del creador del género, el Dr. Arnold Fanck. Además, la mirada límpida parece verse sobre un universo incontaminado, en proceso de formación. Unas sombras revelan pronto que nos hallamos desde el interior de una avioneta que se cierne decidida sobre la mítica ciudad medieval de Nuremberg. La mirada que estos planos nos ofrendan no es una mirada cualquiera, sino la del mismo líder (Véase serie segunda de fotogramas). Cual Mesías (o acaso como el dios Odín) descenderá de ese cielo para sufrir su primer baño de multitudes. Al salir de la avioneta, desfilará en coche descubierto, de pie y encuadrado de muy cerca por una cámara elevada y en movimiento que condujo con magistral estabilidad Allgeier desde otro vehículo, entre pasadizos de súbditos que vociferan. En el curso de ese trayecto se injerta un azar mágico: la palma de la mano del Führer levantada en saludo es de repente iluminada por un rayo que, dijérase, celestial, como si la divinidad insuflara sobre este hombre una aureola, un destello santificador (Véase serie tercera).

Hitler puntuará con su presencia el film entero. Podría decirse, más exactamente, que el tema central es la celebración del encuentro místico entre el Führer y su pueblo; pueblo, ciertamente, que reviste muy variadas formas: pueblo de obreros y campesinos, pueblo de raza incontaminada, pueblo de soldados y fuerzas paramilitares, pueblo de jóvenes que curten su cuerpo y pueblo de tradiciones folclóricas. Son diversas modalidades de encuadramiento, de corear el liderazgo carismático y de ser, a su vez, interpelados por su Führer. Y es ahí precisamente donde resulta reveladora la conver-

gencia de las tres miradas a las que aludimos más arriba: la dogmática de los ideólogos, la arquitectónica de Speer, la cinematográfica (a través de la composición y del montaje) de Riefenstahl. Detengámonos brevemente en una figura de montaje reiterada en el film: el plano/contraplano.

Se trata de una figura básica de la puesta en escena que, sin embargo, no es demasiado frecuente en el documental. Durante los discursos, es lógico introducir una forma específica que es el plano de reacción de la muchedumbre, pero aquí no se trata exactamente de esto. La particularidad del caso radica en la violencia perceptiva que entraña un salto entre una figura cercana, en plano medio o incluso primer plano, y la multitud inscrita como parte de la arquitectura escénica, es decir, integrada como formaciones de edificios. El salto supone un desplazamiento de los códigos de lectura, una momentánea desorientación. que, por ello, hace tanto más llamativo el franqueo de la distancia que nos separa, en cuanto espectadores, de Hitler. Dicho en otros términos, la proximidad nuestra para con Hitler contrasta con la lejanía con la que ven al Führer los miembros de su Wehrmacht, sus SS, sus SS y otros grupos que estaban presentes en el escenario ritual. Es, pues paradójico que la cámara ofrezca, desde la comodidad de una sala de cine, la intimidad con el líder que el participante en el acto no pudo poseer. Pero al propio tiempo, nos advierte de que esa intimidad es un bien preciadísimo, casi inaccesible, pues el poder del líder se sigue ejerciendo merced a su lejanía. Tan lejos, tan cerca. Percibimos el gesto titánico de la fuerza, del dominio sobre la masa imposible de identificar y, en el mismo momento, quebramos la interdicción que nos impide tocar al líder, más incluso que su camarilla de allegados.

Tan deliberado es este efecto que la prensa (*Ufa-Informationen* 27.3.1935) subrayó como gran aliciente del film para la muchedumbre de espectadores que «el pueblo podrá ver y sentir al Führer como sólo unos pocos lo habían hecho hasta ahora» (Loiperdinger, p. 60). Vivimos, así, la religión política en su ritual, vemos recortado contra el cielo al líder, oímos su voz y contemplamos sus gestos. Más sobre todo en el silencio imponente del lugar, el Führer se alza proyectado sobre su masa, iluminándola. Y el espectador sueña que se encuentra en el lugar y en la posición del demiurgo, inalcanzable y majestuoso. Dos miradas sobre un Jefe que se encuentran selladas por un lazo telúrico (Véase serie cuarta de fotogramas).

8.4. *La voluntad, el estilo y el nazismo*

La película de Riefenstahl ostenta un título esclarecedor: la voluntad. Era el nombre del congreso que celebraba y lo fue, como ya sabemos,

por las condiciones inaugurales que se dieron y que fijaron de una vez y para siempre la imagen del líder. Pero la voz tiene resonancias y precedentes. Es la voluntad colectiva de un pueblo —diría el nacionalsocialismo— que se levantó sobre las cenizas de la humillación de la Primera Guerra Mundial, tal y como expresan con radical palingenesia los carteles iniciales. Sin embargo, voluntad no es voz que el partido tomara al azar; es un término que atraviesa el pensamiento occidental desde Schopenhauer hasta Nietzsche y que los fascismos traducirán al orden de la acción directa, banalizando ciertamente su dimensión humanista, su grito nihilista y su ambigüedad, pero también convirtiéndolo en un religamiento colectivo en torno a un proyecto épico. Esa voluntad que mueve montañas es, a fin de cuentas, una forma de designar la imagen totalitaria del nazismo. Y totalitarismo —lo hemos visto— es lo que rebosa también en su estética.

Pocos tratados de historia, pocos programas políticos expresos en prolijos libros, nos ofrecen algo tan preciso, tan completo como lo que Riefenstahl ofreció al Führer y contiene su film. Programa condensado, visión mítica, lazo místico, ritual, figura sacerdotal que oficia ante sus fieles, no individualizados, sino previamente convertidos en forma, encuadrados. Llevó su tiempo conquistarlo, sus experimentos y sus fracasos. Fue la coyuntura excepcional del congreso de 1934, su significación en la toma absoluta del poder por Hitler, lo que convirtió la escenografía del nazismo, la arquitectura escénica y la cámara de Riefenstahl en una huella indeleble tanto para su autora, que trató de modelar su pasado a lo largo de toda su vida para evitar la inculpación (Riefenstahl 1981), como para nuestra imagen del nazismo, que incluye horror y fascinación o, si se prefiere invertir el orden, fascinación y horror. Lo cierto es que el nacionalsocialismo creyó en la imagen, tuvo fe en ella y, en consecuencia, la explotó hasta límites insospechados. Fue tal vez su instrumento más eficaz de *pathos*, aunque también pervirtió la palabra, usándola como si de un arma arrojadiza se tratara, según radiografió despiadadamente Viktor Klemperer (1996) desde la desolación de su confinamiento y la intimidación de sus diarios.

La publicación del libro que acompañaba el estreno del film (*Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*), con prolijas ilustraciones y una suerte de diario de rodaje firmado por Riefenstahl, aunque escrito por Ernst Jäger, confirmó la importancia que el partido concedía a la película, tanto más cuanto que lo dio a la luz la editorial del NSDAP de Múnich que editaba el órgano oficial del partido, *Völkische Beobachter* (Trimborin, 2007).

8.5. *Construcción, destrucción*

El triunfo de la voluntad nos muestra las masas, no bajo la forma activa de un caos desenfrenado, linchador, sufriente o agitado, como hicieron tantos y tantos documentales (y ficciones) del período entreguerras. Fueron estas masas una energía sometida a su líder. ¡Cuán distinta se nos antoja esa figuración de la que Eisenstein imaginó en *El acorazado Potemkin* (1925), vacilando entre el dolor extremo y el vértigo destructor, entre la violencia revolucionaria y el sacrificio dantesco! La voluntad radica, en el dialecto nacionalsocialista, probablemente en esa sumisión y ese espíritu total. Faltaba en este discurso un homenaje al ejército. La orgullosa Wehrmacht mostró su descontento y Leni Riefenstahl consagró en 1935 un breve film monográfico a su labor. Su título fue *Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht*. Es su tema la militarización activa del Reich, su rearme material (complemento del rearme moral del que hablaba *El triunfo de la voluntad*)... Mas en sus planos no se advierte enemigo alguno en el horizonte. Puede, ciertamente, percibirse como una amenaza, pero el contrincante no es designado. Y esto no puede pasarse por alto si deseamos ser rigurosos.

En un texto iluminador, Elias Canetti (1981) subrayó la extraña dialéctica que parecía guiar el comportamiento de Hitler; una dialéctica que oscilaba entre la construcción y la destrucción, compulsivas ambas, frenéticas. Hitler estaba hambriento de construcciones arquitectónicas que superaran las de su modelo especular (Napoleón I) y Speer, insaciable Fausto ante su Mefistófeles, le ofrecía maquetas casi instantáneas que colmaban sus ansias para el nuevo Berlín del *Reich de Mil Años*. La destrucción tardó relativamente poco en apuntar en el horizonte y el primero de septiembre de 1939 se convirtió en delirio a partir de junio de 1941, con la invasión de la Unión Soviética enigmáticamente unida al desencadenamiento de la *Endlösung* (Solución final) de la cuestión judía. Una minuciosa maquinaria, rápidamente engrasada, incluía los servicios de transporte, las líneas ferroviarias, la construcción de las cámaras de gas, los crematorios, la fabricación del Zyklon B, etc.

Es difícil no rendirse a esta dialéctica feroz y conectarla en una satánica pinza. Las imágenes que conservamos hoy del III Reich, los films a los que apelamos para realizar nuestras investigaciones, nuestros documentales o nuestra revisión histórica, revelan esa polaridad endiablada. Las fotografías y los fragmentos filmicos rodados en Bergen Belsen tras la entrada de las tropas británicas no han circulado, en este sentido, menos que las de *El triunfo de la voluntad* (Sánchez-Biosca, 2006). No es erróneo poner en conexión estas imágenes que no sólo lo son de Hitler, sino del nacional-

socialismo en su conjunto. Con todo, debemos resistirnos a la tentación de cerrar demasiado apresuradamente el bucle, de elidir lo que circula en medio.

Si el nazismo confundió a la comunidad internacional y a notables líderes del período entreguerras, democráticos para más señas, a la par que los atemorizó, no se debió a ceguera (aun cuando ésta no faltara), sino a que la dialéctica que nosotros percibimos tan diáfananamente tuvo su desenvolvimiento en el tiempo (por veloz que se nos antoje); en otros términos, que la construcción no implicaba fatídicamente destrucción, aun cuando la inversión realizada sólo tendría sentido pleno mediante la descarga de energía. *El triunfo de la voluntad* responde al espíritu de construcción, totalitario, en el que se funde la doctrina pseudoreligiosa llevada al orden político, la arquitectura escénica y la mirada demiúrgica, bajo la apelación irracional, patética y amenazante. A ese espíritu puesto en imágenes contribuyó, tal vez más que nadie, Leni Riefenstahl, como lo hizo Albert Speer. No lo hicieron necesariamente en la misma medida al de la destrucción.

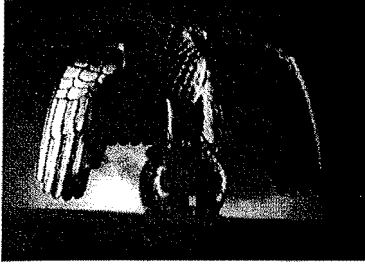
De una cosa podemos estar seguros: las imágenes del III Reich, como su lenguaje, no envolvieron un programa, un contenido ideológico, de modo tal que pudiera separarse unas de otras; esas imágenes y esas palabras fueron la esencia del nacionalsocialismo. Su lengua brotó desde el interior de la lengua alemana, resemantizando o hipercodificando sentidos y usos. Fue una lengua de creencia. En cuanto a la imagen, el patetismo de Hitler fue una coreografía del cuerpo que declamaba a gritos al tiempo que galvanizaba a una masa inyectada en fe. El nazismo fue un estilo (reaparece fatalmente la célebre *estetización de la política* en el fascismo que sugiriera Benjamin) y ese estilo, emocionante y embrutecido, banal y fascinante o fascinantemente banal, se impuso en todos los dominios de la vida (cotidiana, pública, escolar, científica, militar, del partido...). Espantosa homogeneidad, impúdica retórica, epidemia del lenguaje, hipertrofia del símbolo. Terror y miseria del III Reich, decía Brecht, pero también —y eso es lo que hay que explicar— fascinación, inquietante fascinación.

Serie primera: homenaje a los caídos



Monumentalidad de las dimensiones: el águila en primerísimo plano y la muchedumbre en un plano general muy alejado. Violencia perceptiva. El corredor de Hitler, entre formaciones de las SA y las SS hacia la flama a los caídos. A una respetuosa distancia, Víctor Luzzi (SA) y Heinrich Himmler (SS).

Serie segunda: tiempo de resurrección

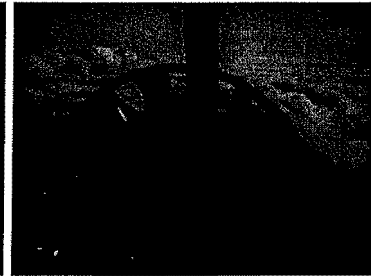


Triumph
des
Willens

20 Jahre
nach dem
Ausbruch
des Weltkrieges

16 Jahre
nach dem
Anfang
deutscher Leidens

flog Adolf Hitler
wiederrum nach
Nürnberg
um Feerschau abzuhalten
über seine Sctoren.



Am 5. September
1934

19 Monate
nach dem Beginn
der deutschen
Wiedergeburt

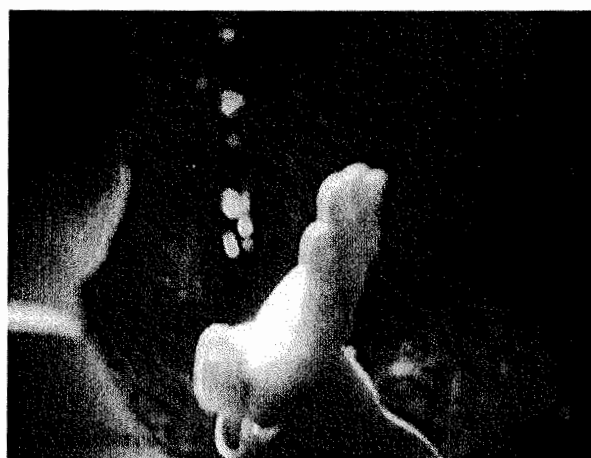


El tiempo palingenésico. El renacimiento de Alemania y la visión del héroe. Sucesión de fechas para un mito: 5 de septiembre de 1934: 20 años después del estallido de la Guerra Mundial, 16 años después del comienzo del sufrimiento alemán, 19 meses después de comienzo del renacimiento de Alemania, Adolf Hitler voló de nuevo a Nuremberg... Plano desde la avioneta del Führer y plano de las nubes desde donde descenderá el líder.

Serie tercera: Hitler



El baño de multitudes de Hitler a su llegada a Nuremberg; integrado con su masa y con la palma iluminada por la luz celestial. Planos filmados por Sepp Allgeier desde un vehículo cercano.



Serie cuarta: plano/contraplano



El Führer y su masa: contrapicado contra el cielo y picado de las masas arquitectónicas. La desproporción entre el plano y el contraplano confieren al tiempo intimidad para con el líder y visión monumental de sus poderes.

Bibliografía

- BERTIN-MAGHIT, J.P. Ed. (2008). *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. París: Nouveau Monde.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica (original inglés de 2001).
- CANETTI, c. (1981). «Hitler según Speer». *La conciencia de las palabras*. México: F.C.E.
- DI FEBO, G. (2002). *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. Bilbao: Desclée.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *Images malgré tout*. París: Minuit.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel (original francés de 1977).
- KLEMPERER, V. (1996). *LTI. La langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*. París: Albin Michel (original alemán de 1975).
- LOIPERDINGER, M. (2004). «El 'totalitarismo ideal' como experiencia cinematográfica: el Führer Adolf Hitler en el cine». *Archivos de la Filmoteca*, nº 46, pp. 52-65.
- MOSSE, G.L. (2005). *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde al Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons (original inglés de 1975).
- RIEFENSTAHL, L. (1981). *Memorias*. Barcelona : Lumen.
- SALA, R. (2003). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona: Acantilado.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historial cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- SERENY, G. (1996). *Albert Speer. El arquitecto de Hitler: su lucha con la verdad*. Buenos Aires: Javier Vergara (original inglés de 1995).
- SONTAG, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, 2004 (original inglés de 2003).
- SPEER, A. (2001). *Memorias*. Barcelona: Acantilado (original alemán de 1969).
- TRIMBORIN, J. (2007). *Leni Riefenstahl. A Life*. Nueva York: Faber and Faber (original alemán de 2002).
- WELCH, D. (1993). *The Third Reich. Politics and Propaganda*, Londres y Nueva York: Routledge.

Enrique Bordería Ortiz
Francesc Martínez Gallego
Inmaculada Rius Sanchis
(coordinadores)

Política y comunicación en la historia contemporánea

 EDITORIAL
fragua

MADRID MMX

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso por escrito del Editor y del Autor.

Director de la colección: Ignacio Muñoz Maestre

Diseño de Colección: PEDRO J. CRESPO, Estudio de Diseño Editorial.

© *by* VVAA
© Editorial Fragua
c/ Andrés Mellado 64. 28015 Madrid
Tlf. 915 491 806 y 915 442 297
Fax. 915 431 794
www.editorialfragua.com
E-mail: pedidos@editorialfragua.com

ISBN: 978-84-7074-347-4 (papel)
ISBN: 978-84-7074-348-1 (e-book)

Depósito Legal: M-10173-2010