

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA HISTORIA Y LA ARQUEOLOGÍA

PANTA REI
REVISTA DE CIENCIA
Y
DIDÁCTICA DE LA HISTORIA
III

MURCIA 1997

ÍNDICE

EDITORIAL..... 5

ARTÍCULOS

- Repertorio de la bibliografía empleada por Aemilius Hübner en la elaboración del C.I.L. II (I).
Rafael González Fernández y Antonio E. Huelbes Ros.....9-31
- Aproximaciones a los antecedentes del antisemitismo hispánico.
Miguel Ángel Casanova Guerrero.....33-43
- El ritual funerario como expresión de condición religiosa y socioeconómica entre los siglos XVI-XVII: los cristianos viejos y los moriscos crevillentinos (y II)
Bienvenido Mas Belén.....45-55
- La industria jabonera de Cartagena en los siglos XVI al XVIII.
Esther García García.....57-68
- Leni Riefenstahl, "Götterdämmerung" del cine alemán
Daniel C. Narváez Torregrosa.....69-78
- Los nacionalismos y la oposición durante el franquismo.
Francisco Javier Navedo Pérez.....79-83
- Dos modelos de transición: la actuación de las oposiciones españolas y chilenas durante las dictaduras (1939-1975) (1973-1990).
José Visedo Muñoz.....85-92
- ## MAESTROS DE LA HISTORIA
- Notas sobre Arnaldo Momigliano: la tradición histórica italiana.
Pedro Amorós Juan.....95-103

ENTREVISTA.

Entrevista a las profesoras de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Educación Catalina Albacete y Fátima Sánchez, por *D. Centenero de Arce*.....107-110

TESTIMONIOS.

Edward H. Carr.....113-114

LA BIBLIOTECA DEL HISTORIADOR

Bibliografía de Historia Moderna, por *Julio Muñoz Rodríguez*.....117-119

DIDÁCTICA

El nuevo museo arqueológico de Hellín (Albacete).
Juan F. Jordán Montes.....123-140

La didáctica de la Historia en la nueva enseñanza secundaria.
Ramón López Domech.....141-153

La enseñanza ideal de la Geografía en las escuelas españolas durante los años cuarenta del siglo XX.
En torno a la enseñanza de la Geografía... de D. Pedro Chico.
José Antonio Molina Gómez.....155-158

BIBLIOGRAFÍA PARA LA HISTORIA DE MURCIA.

Bibliografía sobre Arte Rupestre de la Región de Murcia hasta 1996, por *Joaquín Lomba Maurandi*.....161-168

NOTICARIO.....169

RECENSIONES.....175

LENI RIEFENSTAHL. "GÖTTERDÄMERUNG" DEL CINE ALEMÁN.

DANIEL C. NARVÁEZ TORREGROSA

Todo arte auténtico es la expresión exterior de una necesidad interior, y por lo tanto, a una época angustiada debe corresponder un arte angustiado.

Wassily Kandinsky

LOS INICIOS: ACTRIZ Y MONTAÑERA

Elena (Leni) Berta Amalia Riefenstahl nació en Berlín en 1902, hija de una próspera familia burguesa.

Inicia Leni Riefenstahl su carrera artística como bailarina en la vida teatral de la posguerra. Su talento era tal que Max Reinhardt, el genio del teatro vanguardista de aquella turbulenta época, la contrata para sus espectáculos, pero una lesión en una rodilla la apartará de los escenarios. Será entonces cuando toma contacto con el mundo del cine en los llamados films de montaña.

Este género de películas es desarrollado por el geólogo Arnold Fanck, destacando por los nuevos ángulos de visión que ofrece la cámara, la filmación del movimiento de la naturaleza y la valoración e importancia de la luz natural. Realizará títulos como *Die weisse Hölle von Piz Pallü* (1929) o *Stürme über der Montblanc* (1930) en el que el "frenético romanticismo del alma alemana domina el ciclo montañoso con su imponente solemnidad formal, épica y wagneriana"¹.

Los temas de las últimas películas mudas alemanas se repetirán una y otra vez: "con toda su glorificación de los trabajadores, la película acentúa y encarece también la unidad familiar, las alegrías del deporte, el aire libre y la comunidad"² que aparecen a su vez como reflejo de la difícil época por la que atraviesa este país, pues durante el período que supone la República de Weimar la cinematografía gira en torno a una búsqueda "de los seres queridos, del propio conocimiento, de la supervivencia

¹ GUBERN, Román, *Historia del Cine*, tomo I, Barcelona, 1979, p. 292.

² VV.AA., *Historia del cine*, tomo I, Madrid, 1984, p. 82.

económica o de información sobre las fuerzas de las tinieblas. Son un reflejo de la Alemania derrotada, donde el papel moneda no tenía valor³.

En aquella época Leni Riefenstahl toma contacto con Arnold Fanck y después de ver «Montaña de destino», película pionera en el género de montañismo, Riefenstahl decide dedicarse al mundo del cine y tras concertar una entrevista con Fanck, éste le propone protagonizar su siguiente film: *Der Heiligenberg* (1926). Para dar veracidad a sus papeles como protagonista, aprende a esquiar y a escalar.

Interpreta numerosos films de Fanck como *Die weisse Hölle von Piz Pallü* (1929), película rodada en colaboración con G. W. Pabst en el macizo de Morterach a -28 grados de temperatura, y *Stürme über der Montblanc* (1930), películas, a decir de Gubern, "cuyos rodajes entre los glaciares alpinos eran ya toda una gesta y que constituían a la vez un himno panteísta a la Naturaleza y un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar sus cimas"⁴

Será en este tipo de películas donde Leni Riefenstahl aprenderá todas las técnicas cinematográficas que mas adelante pondrá en práctica.

LAS PRIMERAS REALIZACIONES.

A finales de los años 20 los estudios de la UFA están en plena actividad, pudiendo competir con las producciones de Hollywood con directores y films como *Metropolis* de Lang o *Tartuff* de Murnau. En estos momentos Riefenstahl está aprendiendo todo lo referente a la técnica cinematográfica. En 1932 se encuentra en condiciones de rodar su primera película: *Das blaue Licht* filmada en el sur del Tiroil con guión propio, en el que colaboró el gran teórico Béla Bálazs, y fotografía de Hans Schneeberger. La historia, que no pasa de ser un cuento romántico de gran simbolismo, fue rodada con gran minuciosidad por parte de la realizadora como ella misma reconoce:

"Cada escena la iba enfocando a través de la cámara, determinando la luz y probando cada detalle. Todo iba a las mil maravillas. Hasta hacíamos una prueba de negativo para ver si podíamos mejorar algo"⁵.

Cuenta, inclusive, con un objetivo especial y con una película creada para ella por la empresa AGFA. El rodaje se efectuó completamente en escenarios naturales tanto los exteriores como los interiores filmados en casas, iglesias y cuevas reales. Con todo,

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ GUBERN, R., *op.cit.*, p. 291

⁵ Declaraciones de Leni Riefenstahl en el documental *Der macht der Bilder* de Ray Müller, emitido por TVE en el programa *Documentos TV*.

el film no quedó como ella hubiera deseado y tras descartar el montaje que efectúa Fanck, será ella misma la que montará los planos con un ritmo instintivo que remarca los momentos más épicos de una película que parece desarrollarse dentro de un paisaje de Friedrich.

Su siguiente película —*S.O.S Iceberg* (1933)— continúa el estilo que ha iniciado. Aunque en estos momentos se está produciendo una ruptura en la vida alemana.

En 1933 con la instauración del régimen nacionalsocialista se cierra la etapa de esplendor del cine alemán. El ministro de propaganda, Joseph Goebbels, no duda en calificar el cine de este período —al igual que al resto de las artes— como degenerado y predica un cambio que ha de producirse desde la propia raíz de la conciencia de la nación alemana:

"Hombres y mujeres alemanes, la era del exagerado intelectualismo judío ha llegado a su fin y la victoria de la revolución alemana ha logrado abrir una brecha en el camino alemán".

Ya desde el comienzo del régimen nazi Goebbels declara que *"el film alemán tiene por misión la conquista del mundo, convertirse en la vanguardia de las tropas nazis. Pide que se produzcan películas de tendencia precisa.../... donde se muestren ambientes y hombres tal como son en la realidad"*⁶. Se aventura, pues, un cine de marcado carácter propagandista en el que el mismo Hitler tenía puestas grandes esperanzas. A ello hay que añadir el hecho de que la industria cinematográfica alemana, esto es: la UFA —cuyos directivos eran simpatizantes o miembros del partido— las industrias ópticas y químicas (AGFA, Zeiss...) era incondicional del régimen nazi.

Goebbels repetirá una y otra vez la importancia que el cine tendría para la consolidación de las conciencias en favor del nuevo estado nacionalsocialista y también como modelo a admirar en otras naciones:

*"El cine constituye una posibilidad de recreo para la población civil, que nunca valorará demasiado. Por otra parte, un inmenso campo de acción se abre a los filmes alemanes en todos los países europeos. El filme alemán se encuentra ante una posibilidad política en el mejor sentido de la palabra"*⁷.

Obviamente, los temas de estos films giran alrededor de los presupuestos ideológicos del nazismo, así se encuentran títulos como *Ohm Krüger*, film antibritánico, o los films antisemitas *Der ewige Jude* (1940), en el que se presenta a los

⁶ EISNER, L., *La pantalla diabólica*. Buenos Aires, 1952, p. 113.

⁷ JEANNE y FORD, *Historia ilustrada del cine*, tomo II, Madrid, 1974, p. 268.

judíos "como seres primitivos y sucios, estableciendo una comparación directa entre los hebreos y las ratas"⁸ y *Jude Süß* (1940).

Con el estallido de la guerra en sus distintos frentes, la producción incorpora diversos films propagandísticos que muestran las diversas armas y campañas de la Wehrmacht, dándose especial importancia a las tropas de la Luftwaffe y a los «Lobos grises» —tripulaciones de los U-Boat— presentadas como exponente de elite y camaradería. También se rodaron documentales que recogían las campañas como *Sieg im Westen* (1941) de Brunsch y Weldon y *Sieg im Osten* (1941) de Walter Ruttmann, operador que murió en el ejercicio de su profesión en el frente oriental.

En toda película, fuera documental o ficticia, se repetirá un mismo discurso: el perfeccionismo moral y físico de la raza aria que castigaba a quienes no seguían los dictados del nacionalsocialismo. En los films del periodo nazi se juntan —paradójicamente— un sentimentalismo dulzón y una glorificación del pueblo alemán representado en nuevos tipos ideales: el soldado, el miembro de las SS o del Partido, los cuales, unidos, configuran un conjunto superior e invencible.

En esta coyuntura, Leni Riefenstahl significaba un ideal que Hitler utilizó hábilmente para sus fines. Los papeles que ella interpretaba son los que admira el Führer: una heroica *supermujer*, una intrépida y a la vez pura hada de montaña que reside en lo alto de las cumbres, siendo inalcanzable para el resto de los humanos y convirtiéndose, por tanto, en la personificación de un mito.

AL SERVICIO DEL PARTIDO NAZI: «DER TRIUMPH DES WILLENS»

Tras las elecciones de 1932 el partido nazi se ha consolidado como fuerza mayoritaria en el parlamento alemán. En enero de 1933 Adolf Hitler se convierte en canciller del Estado alemán y desde los primeros momentos se procede a poner en marcha una política de nazificación de la sociedad. Las medidas puestas en práctica para alcanzar esta meta son muy diversas y giran alrededor del libro redactado por el Führer: *Mein Kampf*, y cuyas ideas son una mezcla de teoría política que oscila entre el nacionalismo conservador pasando por una utopía socialista⁹ y racismo exacerbado todo ello con un tratamiento netamente wagneriano.

Dentro de esta política tuvieron gran importancia las demostraciones de adhesión al Führer organizadas por el Partido en la ciudad de Nüremberg, localidad que era punto de encuentro de los antiguos emperadores alemanes. En virtud de esta herencia el Partido realizaba allí sus concentraciones —que en ocasiones llegaban a movilizar hasta 100.000 hombres— para mantener vivo el ideal del imperio.

⁸ VV AA, *Imágenes de la guerra*, Madrid, 1990, p. 558.

⁹ Precisamente estos puntos utópicos del nacionalsocialismo, referidos a la abolición de clases, a la eliminación del poder capitalista de las grandes empresas, etcétera, aunaron junto al NSDAP a numerosos sectores de la población alemana. Leni Riefenstahl manifestó que estos puntos le llamaron la atención y pensó —como el 90% de la población germana— que Hitler sería el político más indicado para levantar a Alemania de la crisis en la que se encontraba.

Será precisamente Leni Riefenstahl la realizadora elegida por la alta jerarquía nazi para inmortalizar en celuloide los fastos del Congreso del Partido.

En 1933 intenta la filmación del V Congreso —bajo el título de *Triumph des Glaubens*—, pero no logra terminarlo debido a la improvisación con que ha acometido la labor y al propio boicot que ejercen ciertos sectores del Partido. En las imágenes de este documental se aprecia la falta de perfección: en los encuadres, el ritmo quebrado, la insistente recurrencia a la figura de Hitler. Pero si por un lado se aprecia una falta de técnica en Riefenstahl a la hora de enfrentarse a los acontecimientos, también hay una carencia técnica por parte de las huestes nazis que aún no dominan sus gestos, sus desfiles... incluso se observa la rivalidad existente entre Hitler y el sector más ideologizado de las SA encabezado por Ernst Röhm.

Con todo ya se aprecia el toque Riefenstahl en las perspectivas de los hombres de las SS formados hieráticamente mientras Hitler los arenga con uno de sus nerviosos y monolíticos discursos.

Totalmente diferente será la filmación que realiza en 1934 con motivo del VI Congreso por expresa petición del Führer.

El tema en sí no ofrece estímulo alguno: sucesiones interminables de desfiles y discursos políticos en el típico y recargado lenguaje nazi, dentro de una estética de la monumental arquitectura de Speer adornada con esvásticas, de grandes dimensiones, constituyendo el conjunto la apariencia de *"una especie de feria wagneriana en un Walhalla popular, cuya exaltación podía disgustar, pero cuya grandeza era innegable"*¹⁰.

Riefenstahl hace un despliegue enorme y, conocedora de lo estático que resultaban los noticiarios habituales, decide darle movilidad a la cámara y dotarla de numerosos puntos de vista desde donde rodar las series de discursos y desfiles; así como emplear de manera profusa el travelling, para poder realizar más tarde un montaje de marcado dinamismo.

El montaje —en el cual la realizadora invirtió más de cinco meses— se articula como una composición musical acentuando diversos momentos en búsqueda de un aumento constante; y estos momentos culminantes lo marcan los propios asistentes al «Parteitag» con sus aplausos, sus vítores y aclamaciones al Führer. La diversidad de puntos de vista le permite conjugar primeros planos de los miembros del Frente del Trabajo, cuyos rostros se recortan, acerados, contra un cielo neutro, con planos medios de las negras filas de las SS descendiendo marcialmente una escalinata, con un plano medio en panorámica circular de Hitler en pleno discurso y la ascensión entre las astas de las banderas que presiden la tribuna, ofreciendo un plano general de las distintas formaciones nazis reunidas en la amplia explanada que los reúne.

Acusado de film propagandístico, lo cierto es que rompe esquemas con los documentales de este género producidos tanto en regímenes totalitarios como en las democracias. En primer lugar porque no existe un narrador de lo que sucede ante las

¹⁰ JEANNE y FORD, *op. cit.*, tomo II, p. 178.

cámaras, ya que las propias imágenes hablan por sí mismas. En segundo término, la calidad artística de las imágenes son inusuales para cualquier tipo de propaganda.

En cuanto al mensaje de las imágenes es la que corresponde a la filosofía nazi del momento. Alemania, recién iniciada la revolución nacionalsocialista, se presenta al mundo como un remanso de paz y como un pueblo que lucha por el trabajo bajo la atenta dirección de su Führer. En consecuencia, tanto los discursos de Hitler como los de Hess —en aquellos tiempos su "delfín"— se refieren a la paz y al trabajo, sin referirse en ningún momento a la supremacía racial ni al antisemitismo, siendo creídos tanto por la población alemana como por otras naciones europeas.

Al margen del mensaje que subyace en este film, los contemporáneos del mismo supieron apreciar el valor del mismo. Tanto que Riefenstahl recibió la Medalla de Oro (1937) otorgada por la cinematografía francesa. También el Estado alemán —a pesar de los roces personales existentes entre Riefenstahl y Goebbels— le otorga el máximo galardón cinematográfico:

"El premio cinematográfico nacional del año 1934/35 fue concedido a Leni Riefenstahl por la película sobre el congreso del Partido «Triunfo de la Voluntad». Esta película representa un mérito especial dentro de la creación cinematográfica anual. Es actual porque plasma nuestra actualidad. Muestra en imágenes monumentales, nunca vistas, el fascinante curso de nuestra vida política. Es una gran representación filmica de nuestro Führer al que vemos por primera vez en imágenes de especial intensidad"¹¹.

Al finalizar la Segunda Gran Guerra, Leni Riefenstahl tuvo que expiar su culpa por haber puesto su talento al servicio del régimen nazi y en concreto por la realización de este documental, film, por otra parte, que únicamente reflejaba la ideología dominante en el año 34 dentro del NSDAP y que habría de evolucionar a posturas más radicales para asombro de unas potencias europeas que incluso habían pactado acuerdos de paz con Hitler.

JUEGOS OLIMPICOS BAJO LA ESVÁSTICA: «OLIMPIA, FEST DES SCHONHEITS-FEST DER VOLKER»

Leni Riefenstahl recibe en 1936 el encargo de filmar los juegos olímpicos de Berlín, un acontecimiento con el que la Alemania nacionalsocialista redundaba en esa imagen de nación próspera y pacífica ante el resto de la comunidad internacional.

La realizadora ante el reto de filmar un acontecimiento deportivo en el que los cuerpos de los atletas son los verdaderos protagonistas, parte de la cultura griega como modelo a seguir. Así, el film comienza con un prólogo en el que aparecen planos medio —en contrapicado— de atletas desnudos intercalados con planos de las más

¹¹ Discurso de Goebbels recogido en *Der macht der Bilder* (film citado)

famosas y perfectas esculturas del clasicismo griego, creándose un efecto de continuidad histórica por el empleo de estas imágenes¹².

Los atletas, que filma en situaciones deportivas, irán apareciendo como arquetipos místicos, sensación que se transmite al estar filmados en contrapicado y recortadas sus siluetas sobre el frío cielo de las playas del mar Báltico¹³.

Si en *Triumph des Willens* el reto era dotar de dinamismo unas imágenes marcadas por el hieratismo o el marcial y homogéneo movimiento de las masas, en *Olimpia* el reto era todo lo contrario. En esta ocasión, Riefenstahl —y su equipo— debían mostrar una celeridad de reflejos inusual para captar la agilidad del movimiento de los atletas en las diversas competiciones.

Para captar con todo lujo de detalles a los deportistas en el desarrollo de las pruebas, cuenta Riefenstahl con numerosas innovaciones técnicas que, si hoy día están asumidas para cualquier retransmisión deportiva, en la época se trataba de pasos pioneros en la filmación de acontecimientos de esta índole. Así, en este sentido, se dispuso de una catapulta montada sobre rieles para seguir a los corredores de velocidad —aunque el artillero fue prohibido por el Comité Olímpico más tarde—, un globo con una pequeña cámara para conseguir tomas aéreas, fosos a nivel del suelo en las pistas de atletismo, 30 cámaras diseminadas por todos los centros de competición e incluso un objetivo diferente para cada cámara.

La filmación se empieza con tanta precisión como si se tratara de una campaña militar. Riefenstahl busca en todo momento el dramatismo de las escenas, por lo que acude a los entrenamientos donde puede rodar más libremente mezclándose con los atletas. Las imágenes de estos se intercalan con las de la propia competición estableciendo un ritmo en constante aumento y de muy marcado dramatismo donde, según las modalidades, se podrá apreciar el esfuerzo y el valor de la lucha en equipo, auténtico microcosmos del espíritu nazi.

De los 400 kilómetros de película que se rodaron, las secuencias de dos pruebas en concreto están dotadas de un gran valor dramático y estético. Se trata de las pruebas de maratón y salto de trampolín.

La prueba de maratón se aventura en principio tediosa para ser filmada en su totalidad, de modo que de los 42 kilómetros pretende resumir unos pocos minutos en los que va a mostrar la expresión interior del corredor, el sufrimiento de su rostro, imágenes —en definitiva— que montadas con una música apropiada, representarán el esfuerzo, la voluntad por no querer rendirse. Nos mostrará con un ritmo martilleante, primeros planos de los rostros de los corredores, el paso del paisaje, los gestos

¹² VV AA, *op cit.*, p. 139: "Esta descarada vinculación a la Grecia clásica no era en modo alguno involuntaria. Los gobernantes nazis fomentaban la idea de que los griegos que habían creado las Olimpiadas era una raza de hombres rubios, de ojos azules y extraordinaria fortaleza. Naturalmente, los alemanes eran los herederos de aquella tradición, y en los Juegos Olímpicos de Berlín, los atletas germanos confirmarían este hecho en medio de un espectáculo majestuoso e impresionante".

¹³ Este tratamiento escultórico del cuerpo se repetirá a lo largo de todo el film, como señala EISNER (*op. cit.* pág 116): "Los rostros en primer plano parecen estar esculpidos en granito, con sus vastas superficies fuertemente modeladas y un mentón escultural que ya nada tiene de común con la cara humana".

mecánicos de las piernas golpeando contra el suelo, la mirada —por medio de un plano subjetivo— empapada en sudor y al final, como un espejismo, aún más: como un delirio materializado, la grandiosa puerta del Estadio Olímpico que supone el final de la prueba.

Si en esta prueba Riefenstahl filmaba la cadencia del movimiento, en la prueba de salto de trampolín hace ingravido el cuerpo humano. Utilizando tres cámaras —una en el trampolín, otra a nivel de suelo y una tercera subacuática— consigue la sensación de los cuerpos suspendidos en el aire. Posteriormente, por medio de un montaje en el que incluso llega a intercalar planos a la inversa, esta ingravidez, este vuelo del cuerpo humano recortado sobre el cielo, queda más remarcado.

Tras dos años de arduo montaje, Leni Riefenstahl consigue los mejores galardones y reconocimientos por su labor, comenzando una serie de viajes alrededor del mundo, compromisos que la tendrán alejada de los dramáticos acontecimientos que se desarrollaron en Alemania a partir de 1938.

DESVINCULACIÓN Y RUINA.

Ausente durante las jornadas de la «Kristallnacht» y convencida de la legalidad del Anschluss, Riefenstahl continúa con su periplo internacional promocionando *Olimpia*. No obstante, se produce un punto de inflexión motivado por dos factores: la concepción nazi del arte y su experiencia como corresponsal de guerra.

Todo el período de la posguerra se había caracterizado por la renovación del lenguaje plástico y que deriva en el expresionismo, estilo que abarca todas las manifestaciones artísticas. Tanto los grupos de pintores «Die Brücke» y «Der blaue Reiter» como autores solitarios como Kokoschka, Kandinsky, Dix, etc. vuelven su sensibilidad en pos de temas oscuros, atormentados, que reflejan los sentimientos desequilibrados de un mundo que se ha precipitado en la ruina.

Toda esta libertad creativa queda truncada en 1933 con la llegada del nacionalsocialismo al poder. La ideología nazi, una vez que empieza a desarrollarse, impondrá toda una nueva cultura justificada por el propio Hitler con las siguientes palabras:

"Todo arte verdadero debe imprimir a sus obras el sello de la belleza. Todo lo sano es auténtico y natural. Todo lo auténtico y natural es bello. Por eso, es nuestro cometido encontrar el valor de la belleza verdadera y no dejarnos engañar por los chismes en parte necios y en parte descarados, de los decadentes literatos que intentan difamar lo natural y bello como cursilería"¹⁴.

Se inicia un período de construcciones de agigantadas proporciones. Se vuelve a retomar el lenguaje clásico para unas esculturas que se ceban en el mito de la raza, el

¹⁴ *Der macht der Bilder*. Film citado.

soldado, en el miembro del partido... mientras que todo lo anterior es objeto de burla y crítica despiadada para terminar siendo calificado todo el arte vanguardista como degenerado.

Ante tal realidad que se instaura, Riefenstahl manifiesta su discrepancia pues conecta con la sensibilidad vanguardista y no con el monolítico lenguaje propuesto por el Estado, ya que en su obra *"por una parte recuperó elementos de la vanguardia, como el montaje; junto con una concepción plástica muy rigurosa y muy clásica. De modo que en Leni Riefenstahl, la grandeza suya, es que combina el rigor geométrico equilibrado de lo neoclásico con la imaginación, la inventiva y el ritmo de la vanguardia a través del montaje. Y eso es una síntesis que nadie más ha superado"*¹⁵. Se inicia, en consecuencia, un tímido distanciamiento.

Por otro lado, un episodio que la alejará más del régimen que confió en su talento para la realización de sus películas, tuvo lugar al comienzo de la guerra. Enviada a Polonia como corresponsal de guerra para filmar la arrolladora apisonadora bélica de la Wehrmacht, regresa horrorizada tras ser testigo de la brutalidad de las tropas con la población civil.

Después de esta experiencia decide volver al mundo de las montañas, buscando con ello alejarse de la guerra y evitar realizar films propagandísticos, para rodar una nueva película: *Tiefland*, la cual no será estrenada hasta después de la guerra. El guión de esta película, ambientada en España, trata sobre los conflictos sociales entre campesinos y latifundistas.

A pesar de ser una película ficticia y desligada de toda intencionalidad política, el descrédito caerá sobre Riefenstahl por un hecho en el que, hasta hoy día, no está claro si existió responsabilidad directa en la realizadora. Riefenstahl, con la minuciosidad que caracterizaba su cine, pretendió rodar el film en España, mas la situación internacional y el ruinoso estado de España tras la guerra civil obligaron a buscar otra solución. Para conseguir extras con aspecto meridional, la productora del film solicita a la Oficina de Trabajo la presencia de gitanos. La petición es aceptada y estos son enviados al rodaje procedentes de un campo de concentración, lo que motivó, al finalizar el conflicto, el más duro de los vetos para Riefenstahl y su cine acusada de colaborar en la política racial del nazismo.

Polémicas aparte, la intención de la realizadora era concentrarse en lo visual y experimentar con la riqueza expresiva del blanco y negro —en una época en la que el uso del color se estaba imponiendo— para captar la atmósfera y el aire que envuelve a personajes y objetos.

Para conseguir esta percepción, basa Leni Riefenstahl su técnica en dos aspectos. En primer lugar, busca un motivo —paisaje o interior, incluso un rostro humano— que intrínsecamente tenga composición pictórica, lo cual, generalmente, tendrá una estrecha relación con la tradición pictórica germana del romanticismo. En segundo lugar, frente a la técnica habitual de usar el diafragma para regular la entrada de luz en las tomas exteriores, lo que se traduce en una excesiva nitidez en las líneas,

¹⁵ R. GUBERN en «La memoria de Leni Riefenstahl». Informe Semanal, 23/11/1991. TVE-1.

Riefenstahl filma con filtros oscuros —de tonalidades fuertes— consiguiendo paisajes oscuros de gran intensidad dramática.

Desgraciadamente, cuando la película estaba casi terminada, concluyó la guerra y todo el material fue llevado a Francia. No corrió mejor suerte Leni Riefenstahl ya que fue arrestada en el Tirol por las fuerzas aliadas y sometida a un proceso de desnazificación en Nüremberg, en el cual se reconoce oficialmente su ausencia de actividad política en apoyo del régimen nazi, por lo que es calificada únicamente de simpatizante. A pesar de que no se le prohíbe trabajar, tras la amarga experiencia de la guerra, Riefenstahl no volverá a rodar ninguna película. Sólo en la década de los 60 vuelve a ponerse tras una cámara para filmar una serie de documentales sobre las tribus nuba de Sudán y para filmar el mundo submarino, iniciándose un nuevo capítulo de su vida.

UN OCASO WAGNERIANO.

La colectiva obra política del III Reich extendió un manto de desolación y ruina por toda Europa, al que trató de camuflar o adornar con una intensa campaña de imposición de una cultura racial que quería hacerse heredera directa del clasicismo griego.

Al unir su talento con un régimen infame, Riefenstahl unió su propia existencia con él; y aunque los jerarcas nazis se suicidaron ante el inminente fracaso del proyecto que representaban o fueron condenados en el Proceso de Nüremberg, la obra, la realización, los hechos, perduraron y Riefenstahl era parte de esos acontecimientos.

Leni Riefenstahl, aquella mujer que no dudó en enfrentarse a la jerarquía nazi con tal de llevar a cabo sus personales ideas acerca de la realización cinematográfica, y a pesar de enfrentarse al mundo entero por querer mostrar la faceta estética del nacionalsocialismo —de manera tan soberbia— alcanzó, únicamente, su propio Ocaso de los Dioses.