



Universidad de Valladolid

CURSO 2014-2015

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

Periodismo y cine: Leni Riefenstahl

Alumno: César Aldecoa Rodríguez

Tutora: Mercedes Miguel Borrás

Segunda Convocatoria

Periodismo y cine: Leni Riefenstahl

Autor

César Aldecoa Rodríguez

Universidad de Valladolid

Tutora

Mercedes Miguel Borrás

Universidad de Valladolid

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en el cine y su relación con el periodismo existente en la Alemania Nazi. El trabajo gira alrededor de una de las primeras cineastas en realizar periodismo a través de la cámara: Leni Riefenstahl. Como método de trabajo para explicar esto, se realiza un análisis fílmico de una de las obras más influyentes en este aspecto, *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935). Con los resultados obtenidos se puede concluir que Hitler utilizó el cine como un medio de comunicación más para transmitir sus ideas y que el cine es otra forma de realizar periodismo y propaganda.

Palabras Claves: Hitler, Leni Riefenstahl, Eisenstein, cine propagandístico

Journalism and cinema: Leni Riefenstahl

Autor

César Aldecoa Rodríguez

Universidad de Valladolid

Tutora

Mercedes Miguel Borrás

Universidad de Valladolid

Abstract

This Final Degree Project focuses on cinema and its relationship with the existing journalism in Nazi Germany. The project takes as its starting point one of the first filmmakers to make journalism through the camera: Leni Riefenstahl. As a working method to explain this, it has been made a film analysis of *Triumph des willens* (*Triumph of the Will*, 1935), one of the most influential works in this area. With the obtained results it is possible to conclude that Hitler used the cinema as a mass media to transmit his ideas and the cinema is another way of realizing journalism and propaganda.

Keywords: Hitler, Leni Riefesntahl, Eisenstein, propagandistic cinema

Índice

1. Introducción	5
1.1 Justificación	5
2. Marco teórico	7
2.1 Biografía	7
2.2 Contexto histórico	11
2.2.1 Goebbels	12
2.3 Los medios de comunicación durante la era nacionalsocialista	14
2.3.1 Radio	15
2.3.2 Televisión.....	16
2.3.3 Prensa escrita	16
2.3.4 Carteles	17
2.3.5 Cine	17
2.4 El cine de Riefenstahl, un cruce entre la iconografía nazi y el formalismo ruso	18
2.4.1 Propaganda nazi	19
2.4.2 Cine soviético	20
2.4.2.1 Formalismo.....	21
2.4.2.1.1 Sergei M. Eisenstein.....	21
2.4.2.1.1 La herencia de Eisenstein	28
2.4.2.2 Realismo	28
2.4.2.3 Formalismo contra Realismo: Eisenstein y Vertov.....	29
2.5 Conclusiones	30
3. Trabajo de campo.....	32
3.1 Plan de trabajo	32
3.1.1 Objetivos e hipótesis	32
3.1.2 Metodología.....	33

3.2 Análisis fílmico: <i>Triumph des willens</i>	35
3.2.1 Datos de la película	36
3.2.2 Contexto histórico	36
3.2.3 Sinopsis argumental	38
3.2.4 Tema e ideas.....	42
3.2.5 Entramado ideológico	42
3.2.6 Acción y tiempo	45
3.2.7 Los personajes	46
3.2.8 Recursos expresivos	47
3.2.9 Estrategias comunicativas y finalidad	51
4. Conclusiones finales	53
5. Bibliografía	56

1. Introducción

1.1 Justificación

El cine se ha convertido en uno de los medios de comunicación más influyentes hoy en día. Como medio audiovisual, transmite un mensaje, a través de las imágenes y el sonido, que no necesariamente debe ser ficción. Existe también el cine periodístico y propagandístico, que tiene una base precursora en la Alemania de Hitler. El líder nazi detectó una ocasión excepcional en la gran pantalla para poder extender sus ideas, mostrando siempre el poderío alemán y el triunfo de su sistema. Por ello, el Führer encargó una serie de documentales y películas a través de los cuales consiguió hacer propaganda a favor de su régimen.

Actualmente, la propaganda política ha tomado algunos de los conceptos realizados por los cineastas de aquella época, entre los que destacan Leni Riefenstahl. Por ello, es conveniente explicar y detectar cómo funcionaba el periodismo antes de la II Guerra Mundial y cómo comenzó esa propaganda en el ámbito político que ha ido evolucionando hasta la existente en este Siglo XXI.

Por estas razones, se ha planteado el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado. Primero, porque es conveniente conocer el impacto de la obra de la cineasta alemana al servicio de Hitler, una comunión que dio lugar a unas obras que, a pesar del paso de los años, continúan siendo referencia en el campo de la propaganda política. También, porque este trabajo dio lugar a un modelo que a través de los años, en el ámbito político, ha sido utilizado para realizar periodismo y propaganda.

Además, el interés personal en conocer el trabajo de la cineasta, protagonista de este proyecto, y sus técnicas narrativas y escenográficas para conseguir esa propaganda perfecta, directa y contundente con la cual consiguió que todos aquellos alemanes de la época quedaran prendados de su líder y lo que este defendía a ultranza. Por todo ello, se ha creído conveniente, en relación con el Periodismo, realizar este análisis

desde las influencias más lejanas, hasta el minucioso trabajo de Leni Riefenstahl al servicio de Adolf Hitler.

Para realizar el trabajo, se utilizó como punto de partida el visionado de la obra documental *Triumph des willens (El triunfo de la voluntad, 1935)* que es protagonista del trabajo de campo completado. Además, como apoyo en el marco teórico se utilizó también una escena de la obra *Bronenósets Potiomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*. Se han utilizado también como fuentes diversos libros y escritos relativos al tema presentes en Internet. Todos ellos pueden ser consultados en el apartado de bibliografía.

La estructura del trabajo consta de seis capítulos. Se comienza con una introducción que da paso al marco teórico para contextualizar el trabajo de campo. Las conclusiones del trabajo sucederán el análisis realizado en el trabajo de campo para encontrar después la bibliografía completa de todo este proyecto y los anexos finales del mismo.

En el marco teórico (capítulo 2) se realiza una contextualización teórica de Leni Riefenstahl y su cine. En el primer apartado se recoge la biografía de la cineasta, desde sus primeros pasos en el mundo del cine hasta sus últimos trabajos. A continuación, en el segundo epígrafe, se contextualiza la situación de los medios de comunicación de la época nazi, analizando cómo funcionaban cada uno de los sectores. Por último, en el tercer epígrafe se estudian las influencias que tuvo Leni Riefenstahl durante el ejercicio de su obra.

Toda vez que se ha contextualizado el sujeto de estudio y todos los datos relativos y de interés, se realiza un trabajo de campo (capítulo 3) tras establecer unos objetivos, enunciar unas hipótesis y plantear la forma en la que se realiza el análisis fílmico, que es la forma de trabajo elegida para desarrollar este proyecto. Una vez obtenidos los resultados, en las conclusiones (capítulo 4) se explican los datos obtenidos, se responden las preguntas elaboradas y confirman o refutan las hipótesis previamente enunciadas. Por último, en la bibliografía (capítulo 5) quedan recogidas todas las fuentes utilizadas para desarrollar este trabajo y con los anexos (capítulo 6) se da por finalizado.

2. Marco teórico

2.1 Biografía

Helene Bertha Amalie Riefenstahl, conocida simplemente como Leni Riefenstahl, nació en Berlín, el 22 de agosto de 1902, en el seno de una familia obrera. Su vocación de joven fue la danza, acercándose a los escenarios, donde más tarde triunfaría. El arte siempre fue la piedra angular de su vida. Una lesión de menisco en la rodilla la privó de triunfar como bailarina, por lo que tuvo que buscar una salida. El golpe del destino fue sencillo. En la visita al doctor, como se explica en el documental biográfico dirigido por Ray Müller, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl (El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl, 1993)*, observó un cartel de una película. En ese momento decidió convertirse en actriz. El D. Arnold Fanck, cineasta alemán y pionero en el subgénero del cine de montaña, fue su padrino; con él se inició en el cine y aprendió a manejar una cámara. Con el DR. Fanck realizó sus primeras actuaciones, primero en *Tragedie im Hause Habsburg (Tragedia en la Casa de Hapsburg, 1924)*; y después en *Der Heilige Berg (La Montaña Sagrada, 1926)*.

Desde muy joven tuvo intensas influencias, en especial de Eisenstein, fundamentalmente con *Bronenósets Potiomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*. Fue este filme el que la hizo decidir, más aún si cabe, que debía dedicar su vida a la escena y la dirección. Tras varios años delante de la cámara, decidió dar un vuelco a su carrera situándose detrás. Su trabajo poco a poco entró en la esfera internacional, incluso estuvo a punto de llegar a Hollywood¹. Su primera película como directora fue en 1932, *Das Blaue Licht (La luz azul)*, por la que fue premiada en la Mostra Venecia con el León de Oro, saltando así al ámbito internacional. Un trabajo que le sirvió para

¹ En el año 1938, Hollywood la invitó para promover 'Olympia', sin embargo la situación y persecución de los judíos en Alemania la perjudicó ya que aunque muchos críticos vieron el documental y lo valoraron como una obra de arte y no un instrumento del régimen nazi, no la apoyaron por la existencia de una liga antinazis en los medios de Estados Unidos.

iniciarse en una tarea documentaria que más tarde explotaría y con la que se consagró definitivamente.

Al igual que la había sucedido con anterioridad, volvió a quedarse prendada de una imagen que le cautivó. Acudió a un mitin de Adolf Hitler en 1932, y decidió ofrecerle sus servicios como cineasta y comunicadora. El líder nazi aceptó conocerla y fascinado por su trabajo, la invitó a realizar una serie de documentales que cambiarían la idea del cine de la época. La Trilogía de Núremberg, formada por: *Der Sieg des Glaubens (La Victoria de la fe, 1933)*, *Triumph des Willens (El Triunfo de la voluntad, 1934)* y *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (Día de la libertad: nuestras Fuerzas Armadas, 1935)*. Con estos documentales consiguió el Premio Nacional de Cinematografía, la Medalla de oro en la Bienal de Venecia y la Medalla de oro en la Exposición Universal de Paris en 1937.

Aunque fue su comienzo, sería uno de sus principales trabajos. Gracias a ello se acercó al régimen nazi, convirtiéndose en un brazo armado del mismo, comenzando un modelo de cine totalmente diferente al realizado hasta la fecha. Su segundo gran triunfo llegó en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. En ellos, grabó un documental de más de cuatro horas de duración, llamado *Olympia (Olympia, 1938)*. Este fue todo un hito cinematográfico, ya que hasta la fecha no se habían filmado ningunas olimpiadas. Pero no solo era un trabajo de divulgación deportiva, sino también de propaganda política. Con ello, Leni Riefenstahl trató de vender el régimen nazi, con un magnífico toque político. El pueblo nazi le reconoció su trabajo, y una vez más en su vida recibió un premio honorífico, el León de Oro en el Festival de Venecia. *Olympia* se dividió en dos partes: *Fest der Völker (Fiesta de las naciones)* y *Fest der Schönheit (Fiesta de la belleza)*, y se estrenó en sesión privada el día del cumpleaños del Führer.

Gracias a este trabajo, la mayor parte de las puertas en la Alemania nazi se le abrieron. Tuvo acceso a las amistades íntimas de Hitler, gozó de excepciones y garantías para realizar su trabajo, al contrario de lo que sucedía con otros cineastas de la época. Se convirtió en la directora de cine oficial del régimen. Pudo triunfar en Hollywood, pero la persecución y exterminio de los judíos en Alemania la perjudicó, ya que en la ciudad estadounidense se vio con recelo que defendiera estas ideas políticas. Sin embargo, las

felicitaciones no faltaron, clasificando el trabajo como una obra de arte y no como una defensa del genocidio.

Cuando finalizó la guerra, las autoridades norteamericanas le detuvieron, le confiscaron sus pertenencias y le impidieron dar continuidad a su trabajo. Leni Riefenstahl siempre defendió que no tenía constancia de lo que sucedía en los campos de concentración, y que había pecado de ingenua. A pesar de ello, no lamentó la muerte de millones de personas. Liberada y encarcelada de nuevo por los franceses, pasó tres meses en un manicomio, con terapias de electroshock para erradicar sus creencias a favor de los nazis que, según sus captores, tenía. Finalmente fue juzgada y declarada no implicada en el partido de Hitler o en cualquiera de sus ramificaciones. Se estipuló que su relación con Hitler y el régimen fue tan solo meramente profesional.

Esto sigue siendo motivo de controversia, ya que tuvo amplios contactos con Hitler y su círculo íntimo, además de que gran parte de su carrera estuvo ligada al partido Nazi. Incluso fue señalada como amante de Hitler, algo que negó rotundamente, explicando que el Führer la pretendió, pero ella siempre se mantuvo a un lado. En una entrevista en sus últimos años de vida, negó con rotundidad haber tenido una relación con el dictador nazi: "Se ha dicho que fui la amante de Hitler y es falso. Ahora que estoy en la noche de mi vida, puedo decir que no es verdad lo que se ha dicho de mí y de Hitler. La amante de Hitler fue Eva Braun"².

Tras superar una de las peores etapas en su vida personal, avanzó hacia un nuevo proyecto, la fotografía, y en especial, la de un pueblo indígena de África: los Nuba. Con 60 años no dudó en viajar hasta el sur de Sudán, en circunstancias adversas. Tuvo contacto con varias tribus que no habían descubierto al hombre moderno de esa época, logrando que sus fotos dieran la vuelta por todo el mundo. Se integró en ellas y aprendió su lengua, mimetizándose con los indígenas.

² Mora, Rosa (2000). "'No fui amante de Hitler ni pertenecí al partido nazi", afirma la fotógrafa Leni Riefenstahl' en *El País*. <http://elpais.com/diario/2000/10/20/cultura/971992801_850215.html> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Su última época se centró en la vida submarina, fotografiando arrecifes de coral y filmando *'Impresiones bajo el agua'*, que realizó a los 97 años de edad. Su vida se extinguió poco a poco, con muchos problemas de salud. Falleció con 101 primaveras a sus espaldas, en su casa de Poecking, a la orilla del río Danubio, tras una vida llena de éxitos que le trajeron también mucho sufrimiento.

Como nota característica y continua en su obra, Leni Riefenstahl siempre filmó documentales, nunca ficción. Muchas de sus películas se han convertido en indispensables en este género del cine, además de demostrar una vida dedicada a su pasión. Ella misma, en sus propias memorias, lo explica a la perfección con la primera frase: "Siempre anduve a la búsqueda de lo insólito, de lo maravilloso y de los misterios de la vida"(Leni Riefenstahl)³.

Filmografía

A) Como directora

- *Das blaue licht (La luz azul)*, 1932.
- *Der sieg des glaubens (La victoria de la fe)*, 1933.
- *Triumph des willens (El triunfo de la voluntad)*, 1935.
- *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmach (Día de la libertad: Nuestras Fuerzas Armadas)*, 1935.
- *Olympia, parte I y II*, 1938.
- *Tiefeland (Tierras bajas)*, 1954.
- *Impresionen unter wasser (Impresiones bajo el agua)*, 2002.

B) Como actriz

- *Tragoedie im Hause Habsburg (Tragedia en la Casa de Hapsburg)*. Arnold Fanck, 1924.
- *Der heilige berg (La montaña sagrada)*. Arnold Fanck, 1926.
- *Wege zu Kraft und Schönheit (Formas de fuerza y belleza)*. Wilhelm Prager, 1925
- *Der grosse sprung (El gran salto)*. Arnold Fanck, 1927.

³ Riefenstahl, Leni (2013). Leni Riefenstahl: memorias. Lumen.

- *Das schicksal derer von Habsburg. Die tragödie eines kaiserreiches (El destino de los Habsburgo)*. Rudolf Raffé, 1928.
- *Die weisse hölle vom Piz Palü (Prisioneros de la montaña)*. Arnold Fanck, 1929.
- *Stürme über dem Mont Blanc (Tempestad en el Mont Blanc)*. Arnold Fanck, 1930.
- *Der weisse Rausch (El ruido blanco)*. Arnold Fanck, 1931.
- *Das blaue licht (La luz azul)*. Leni Riefenstahl, 1932.
- *S.O.S. Eisberg (SOS Iceberg)*. Arnold Fanck, 1933.
- *Tiefland (Tierras bajas)*. Leni Riefenstahl, 1954.

2.2 Contexto histórico

La obra realizada por Leni Riefenstahl es eminentemente de propaganda política a favor del Régimen nacionalsocialista, además de periodística. Para estudiar su labor, hay que conocer el contexto y los medios de comunicación existentes en esta época histórica. El desarrollo de la propaganda bélica surgió en la Primera Guerra Mundial, en las islas británicas. Los ingleses vieron la importancia que tenía mantener en el pueblo la fe en la victoria, y fueron los primeros en realizar esta práctica. Durante la Revolución Rusa se consolidó de forma definitiva, pues Lenin vio en los medios de comunicación un instrumento perfecto para guiar a las masas, motivarlas y poder controlar su pensamiento, y en especial el cine. Los nazis, conscientes del éxito anglosajón y ruso, trataron de aunar ambas prácticas, para conseguir un instrumento que les permitiera llegar y convencer al pueblo, e imponerles su visión del mundo y estado.

Los nazis fijaron como enemigos a judíos y comunistas, y les desacreditaron con una campaña mediática, en la que trabajaría Leni Riefenstahl. Además, con un mismo mensaje, construyeron la visión de un líder o caudillo omnipresente, como si de un dios se tratase. Los medios de comunicación retransmitían los discursos de Hitler como lo más importante del día y la radio tuvo un papel principal en esto. Existían carteles con el rostro del Führer por las calles, los periódicos exaltaron su imagen y carisma, se remarcaron cada uno de sus éxitos, etc. Los nazis supieron tomar una serie de

influencias y éxitos del pasado, y los aclimataron al momento en el que vivían y sus necesidades. Ahí es donde apareció Riefenstahl, con su obra cinematográfica.

2.2.1 Goebbels

Al frente de todo esto estuvo Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda y Educación Popular. En su cargo durante el régimen nacionalsocialista, su principal objetivo fue ganarse la voluntad de todos los alemanes a favor de Hitler y su partido. Precisamente, fue uno de sus mayores defensores y colaboradores más leales. Goebbels creó una sociedad hipnotizada, monopolizando el aparato mediático alemán y controlando todas las publicaciones y medios de comunicación. Una sociedad carente de opinión personal en la que el Régimen Nazi logró que sus doctrinas se impusieran y estuvieran en las mentes de sus ciudadanos. Leni Riefenstahl también se vio influenciada por sus ideas y su labor, aunque nunca llegara a congeniar personalmente con él, una de las pocas relaciones no satisfactorias que tuvo en los círculos cercanos de Hitler.

Al mando del Ministerio de Propaganda, promulgó en once principios esenciales⁴ que, a día de hoy, continúan vigentes⁵ en las campañas de propaganda o electorales. Estos son los once principios con los que el mandatario alemán cimentó sus triunfos.

1. **Principio de simplificación y del enemigo único.** Adoptar una única idea, un único Símbolo; Individualizar al adversario en un único enemigo.
2. **Principio del método de contagio.** Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo; los adversarios han de constituirse en suma individualizada.

⁴ Los principios de la propaganda. Escolar.net. http://www.escolar.net/MT/archives/2007/03/los_principios.html [Consulta: 23 de mayo de 2015]

⁵ Leni Riefenstahl también se vio influenciada por sus ideas y su labor, aunque nunca llegara a congeniar personalmente con él, en una de las pocas relaciones no satisfactorias que tuvo en los círculos cercanos de Hitler.

3. **Principio de la transposición.** Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. “Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan”.
4. **Principio de la exageración y desfiguración.** Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.
5. **Principio de la vulgarización.** “Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar”.
6. **Principio de orquestación.** “La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentadas una y otra vez desde diferentes perspectivas pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas”. De aquí viene también la famosa frase: “Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad”.
7. **Principio de renovación.** Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que cuando el adversario responda el público esté ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.
8. **Principio de la verosimilitud.** Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sondas o de informaciones fragmentarias.
9. **Principio de la silenciación.** Acallar sobre las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.
10. **Principio de la transfusión.** Por regla general la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo

de odios y prejuicios tradicionales; se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.

11. **Principio de la unanimidad.** Llegar a convencer a mucha gente que se piensa “como todo el mundo”, creando impresión de unanimidad.

En un claro ejemplo de su labor de captación y control, conviene destacar el discurso que realizó el 10 de mayo de 1933, en la Plaza de la Ópera de Berlín. En él condenó las obras escritas por personas perseguidas por el Régimen Nazi como judíos, extranjeros, liberales o pacifistas:

“¡Camaradas! ¡Hombres y mujeres alemanas! La idea de un intelectualismo judío llevado a su paroxismo ha pasado ahora y el triunfo de la revolución alemana ha abierto el camino al genio alemán. En esta hora sombría, hacéis bien en echar a las llamas el mal genio del pasado”⁶.

Esa misma noche, entre militantes del partido y jóvenes estudiantes, se quemaron más de 25.000 libros de los llamados ‘perseguidos’.

2.3 Los medios de comunicación durante la era nacionalsocialista

Una de las características del Partido Nacionalsocialista fue el exhaustivo control que llevaron a cabo en los medios de comunicación. Con Goebbels a la cabeza del ministerio, se cerraron redacciones de medios escritos, se capturaron estudios de radio y todo el material audiovisual pasó por la censura previa. De esta forma, se orquestó un modelo de comunicación al servicio de Hitler en el que estaba presente una propaganda política a favor del Führer.

⁶ Discurso de Joseph Goebbels el 10 de mayo de 1933 en Berlín. Extraído de Der Angriff (El Ataque). http://es.metapedia.org/wiki/Discursos_memorables_de_Goebbels [Consulta: 25 de mayo de 2015]

2.3.1 Radio

Goebbels impulsó la radio en la Alemania Nazi, pues a su llegada al Ministerio, se propuso que el mensaje de Hitler debía estar en cada uno de los hogares del pueblo. La radio era el vehículo idóneo para poder escuchar al líder sin moverse de casa, por su sencillez y bajo coste, ya que la televisión apenas había dado sus primeros pasos. Popularizó la radio, haciendo que cada alemán tuviera un receptor, bajando el precio y dando una publicidad masiva en periódicos, salas de cine y carteles. Se vendieron casi ocho millones de aparatos radiofónicos, marcados con un águila y la esvástica, la llamada 'la radio del pueblo', un modelo Volksempfänger⁷. Una vez que los alemanes tenían este aparato en sus hogares, había que hacer llegar el mensaje. Todas las emisoras estuvieron bajo el control del régimen, los aparatos estaban limitados a la hora de encontrar emisoras no alemanas, de hecho, se prohibió escuchar emisiones extranjeras durante la guerra. Todo lo que se emitía pasaba un control minucioso, bajo los principios del Régimen. Ejemplo de ello fue la música, eliminando todo lo que tuviera origen judío y promoviendo la música alemana.

Con la Segunda Guerra Mundial, el papel de la radio fue capital; del carácter propagandístico que había tenido hasta entonces, se pasó a una crítica mayor, junto con mensajes nacionalistas sobre las victorias, con tintes de exaltación política y triunfalismo, además de música patriota. Fue en ese instante en el que, la audiencia, saturada por los contenidos, dejó de escuchar la radio; la solución de Goebbels sería incrementar el tiempo dedicado a la música ligera. Por el contrario, durante la guerra, se prohibió escuchar cualquier emisora del enemigo, incluso la Gestapo⁸ recibió órdenes de ejecutar a quienes escucharan este tipo de emisiones.

⁷ El diseño de este receptor de radio corrió a cargo de Otto Griessing y se comercializaron desde 1933. Tenían la peculiaridad de que solo podían recibir señal de las emisoras alemanas. Su coste, en comparación con otros receptores de la época, era más o menos la mitad, lo que facilitó que los ciudadanos alemanas pudieran comprarlos.

⁸ La Gestapo fue la policía secreta del Estado Nazi que se encargó de investigar y combatir conductas consideradas peligrosas para el Régimen de Hitler: traición, espionaje, sabotaje, atentados al partido, etc.

2.3.2 Televisión

En lo que se refiere a la televisión, el Régimen Nazi trató de impulsar este medio, pero la guerra y el alto coste de producción imposibilitaron la llegada a los hogares. Tan solo existían en lugares públicos, por lo que el fracaso nazi con la televisión fue patente. El objetivo que perseguía era transmitir la fuerza del Régimen nacionalsocialista, imprimir una imagen de una Alemania todopoderosa liderada por Hitler con una idea adoctrinadora. En 1935 se anunció el primer servicio regular de televisión, que emitía tres días de la semana con un horario fijo. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la televisión y su llegada a las casas de la sociedad alemana no pudo completarse, aunque el servicio de emisiones regulares sí duró hasta 1944.

2.3.3 Prensa escrita

La prensa escrita siempre fue un brazo más en la estructura propagandística del Régimen. Sin embargo, no tuvo tanta importancia como la radio y cine. Desde la llegada de Hitler al poder, la prensa escrita cayó bajo el control del Régimen, como casi todos los medios de comunicación. En ese contexto, muchos periódicos fueron cerrados y periodistas perseguidos. También existieron otros con algo más de libertad, para dar pluralidad al compendio que formó la prensa. Poco a poco, el Régimen se hizo con el control, con Max Amann⁹ a la cabeza. Se creó un imperio periodístico, controlado minuciosamente, con cientos de publicaciones.

Amann se encargaba de editar obras y periódicos del partido, convirtiendo la prensa del momento en un elemento puramente propagandístico, la información que ofrecían los diarios era muy escasa en comparación con la propaganda pura y el entretenimiento. Eso sí, la censura fue vital, ya que todas las publicaciones y libros existentes tenían que superarla para determinar si eran válidos y eliminar cualquier comentario que atentara contra el Régimen Nazi.

⁹ Amann era presidente de la Cámara de Prensa, órgano que se encargaba de la industria editorial, jefe del Reich para la Prensa del Partido y director de la compañía editora del partido nazi.

Como ejemplo más significativo del papel que jugó la prensa escrita está *Der Stürmer* ('El atacante'), que focalizó su labor en la propaganda antijudía, señalando a los hebreos como el mal a perseguir. Realizó caricaturas antisemitas, ofensivas y 'atacantes', que desprestigiaron a este colectivo, y sirvieron como arma, nuevamente, de los nazis. Toda la prensa del momento perseguía este objetivo.

2.3.4 Carteles

Antes de la Primera Guerra Mundial, los carteles tenían un mero fin comercial. Con la llegada del conflicto armado, surgieron los carteles de guerra, algo que dio un giro en el Régimen Nazi, pues la evolución en la técnica de artes gráficas dio lugar a un nuevo instrumento. Se utilizó como propaganda, llegando a un gran público sin invertir muchos recursos. Se situaban en lugares estratégicos de las ciudades, con el punto idóneo de estética y técnica. Goebbels supo aprovechar este medio con maestría. El lenguaje era claro y directo, con frases sencillas, pero llamativas al mismo tiempo en el que se resumía a la perfección la ideología. La estética estaba muy cuidada, pues buscaba impactar y convencer a la vez: motivos y composiciones del romanticismo, los colores nacionales (rojo, blanco y negro) como constante llamada patriótica. El mensaje subliminal, junto con la facilidad para llegar a la fibra psicológica del pueblo, jugaba también un papel primordial. El objetivo era el mismo, clamar contra la maldad de los judíos, ensalzar la figura de Hitler, demostrar la bonanza del imperio alemán, etc.

2.3.5 Cine

En el cine, no solo existió censura previa, sino también manipulación, pues todos los contenidos cinematográficos debían ser a favor del Régimen y contener mensajes que ensalzaran la figura de Hitler, lo que había logrado, y el fanatismo hacia él. Por ello, el cine era meramente propagandístico, un trabajo que Leni Riefenstahl llevó hasta el máximo, erigiéndose como la mejor cineasta de la Alemania nazi, a pesar de que, como ella misma afirmaba, no defendía las ideas promovidas por el Führer. Goebbels, en su tarea de mantener todos los medios de comunicación al servicio del Régimen,

nacionalizó la industria del cine alemán y controló toda película que se filmó en esta época. Así, además de la obra de Leni Riefenstahl, existieron filmes como *Der Ewige Jude* (*El judío eterno*, 1940), dirigida por Fritz Hippler¹⁰, por orden expresa del Ministro de Propaganda, en la que se mostraba a los judíos como parásitos de la sociedad, en contraste con los alemanes, presentados como hombres trabajadores, de valores y superiores.

El cine, junto a la radio, fue el mejor instrumento propagandístico del Régimen, en el que Goebbels encontró la vía perfecta para llegar, con sencillez y calado, al pueblo alemán. Por ello, el desprecio al cine de autor, al pasar todo por el control estatal, y el carácter popular de las producciones (Monterde y Torreiro, 1997), son dos de los rasgos que se evidencian en la producción cinematográfica nazi. Goebbels quería una industria cinematográfica sólida, que defendiera las ideas del Régimen, pero también con potencial artístico y taquillero (De España, 2000).

2.4 El cine de Riefenstahl, un cruce entre la iconografía nazi y el formalismo ruso

Leni Riefenstahl, como cineasta que fue, recibió la influencia de otros directores, adoptando determinados rasgos y convirtiéndolos en propios. Así, a partir de su visión de la obra de Eisenstein, *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*), cambió su idea de cine y se inició en la tarea de directora. Pero, como comunicadora y propagandista del Régimen Nazi, también tuvo que seguir una serie de criterios e ideas que perseguía el partido de Hitler, con Goebbels a la cabeza. Por ello, conviene estudiar tanto las claves de la propaganda alemana, como las diferentes corrientes de pensamiento y técnica existentes en el mundo del cine.

¹⁰ Cineasta alemán que rodó películas al servicio del Ministerio de Propaganda y Joseph Goebbels. Entre sus obras más famosas destacan *Der Ewige Jude* (*El Judío eterno*, 1940), *Der Westwall* (*El muro este*, 1939) o *Feldzug in Poland* (*La campaña en Polonia*, 1939).

2.4.1 Propaganda nazi

Los soviéticos fueron los primeros en percatarse que la propaganda era un medio a explotar con mucho éxito, en el que podían lograr las artes visuales por encima de lo escrito, en una sociedad en la que gran parte era analfabeta. Pero, el caso más claro de los medios de comunicación de masas al servicio político es el del Régimen Nazi. Con Goebbels a la cabeza, la propaganda nazi se basó en una serie de rasgos que se repitieron (Caldevilla, 2004).

El líder como un mito, la iconografía, las acciones y gestos, el lenguaje y el odio al judío se convirtieron en unas señas de identidad propias que marcaron la propaganda que se realizó en diferentes medios al servicio de Hitler.

El culto al líder

La actividad política de Hitler se vio reforzada por su carisma y personalidad de caudillo supremo, de líder de todos los alemanes. Se popularizó su simple imagen, pues estuvo presente en cada acto, por mayor o menor que fuese su importancia. Con esto, la identificación entre el pueblo alemán y su Führer fue cada vez más cercana.

Iconografía

Alemania necesitaba contagiar a su pueblo de sus propios actos, de sus honores y símbolos. Y para unir al pueblo bajo estos ritos característicos de los nazis, utilizó el cine como vía para propagarlos. Un ejemplo claro de esto es el desfile de Nuremberg. Las películas también servían como discriminación de la raza inferior, la judía, pues se castigaban las relaciones sexuales entre arios y hebreos. Toda propaganda estaba bajo la misma fórmula de divulgar el poder absoluto del estado alemán, y era habitual que, ya fuera por el medio visual o escrito, apareciera una frase famosa: *“Ein Reich, Ein Volks, Ein Führer!”* (“¡Un Imperio, un Pueblo, un Caudillo!”). Las tradiciones fueron explotadas y consolidadas.

Señas de identidad

El brazo derecho con la palma extendida, la esvástica o las letras rúnicas¹¹ aparecieron en muchas de las vías propagandísticas, además de en otras señas propias del Régimen Nazi que no fueron de tan fácil calado en la sociedad. Aparecieron en desfiles, carteles, banderas y canciones.

Lenguaje

Expresiones que no habían sido utilizadas hasta la fecha y que se repetían, sobre todo, en discursos de grandes mandatarios. Nuevo Imperio, raza, superioridad racial, limpieza étnica, Führer, III Reich; son algunos de los conceptos que la sociedad alemana recibía a diario.

Enemigo racial

Alemania entró en crisis tras el armisticio que puso fin a la I Guerra Mundial, por lo que era necesario culpar a alguien del mal germano. Los judíos, conocidos por su poder y dinero, tenían todas las papeletas para ser los elegidos, por lo que el Régimen Nazi centró su atención en el odio antisemita. Lo alemán era bueno, lo judío era inferior y despreciable. Fue una propaganda oscura o negra, que clamaba contra los hebreos y a la vez unía al pueblo alemán en torno a un enemigo común. Este fue uno de los éxitos de la política y propaganda racial, encontrar en los judíos un chivo expiatorio perfecto.

2.4.2 Cine soviético

Tras la revolución soviética, la explosión cultural fue enorme, creándose numerosos grupos que, por lo general, defendían los mismos conceptos. Sin embargo, no todos estaban de acuerdo en el camino que debían seguir hasta llegar al destino final. Por ello, fueron surgiendo diferentes puntos de vista. Frente al formalismo, que se explicará en las próximas líneas, hubo quienes se apoyaron en una postura totalmente opuesta, el realismo. Enfrentadas en sus aspectos formales, partían de la misma idea, y

¹¹ Signos externos de la ideología nazi que se popularizaron en algunas de las organizaciones. Un ejemplo es la letra 'Sig' (ψ, empleada en singular por las Juventudes Hitlerianas o las S.S.

como veremos, se complementaban, aunque sus dos máximos exponentes, Eisenstein y Vertov, jamás lo admitieran.

2.4.2.1 Formalismo

El origen del formalismo ruso data de antes de la revolución, surgió entre 1915 y 1916 en las actividades del Círculo lingüístico de Moscú y en la sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOJAZ). Su nacimiento está en estas reuniones, que fueron condenadas más tarde por el régimen de Stalin por su falta de contenido social, obligando a sus miembros al exilio o la práctica en secreto de estas obras artísticas. Los formalistas, entre los que destacan Boris Eikhermbaum y Yury Tynianov, rechazaban el arte como una aproximación bella y estética de la realidad. En lo que se refiere al cine, la materia prima y principal categoría por la que se considera arte no es la realidad, sino la técnica que transforma esta realidad en una representación de la misma. La técnica es el elemento esencial, no la realidad, es lo que depura lo más básico y lo transforma en algo que merece ser visto. La manipulación del director, con un fin creativo, es un arte que reproduce la realidad. Sin embargo, nunca se debe reproducir de forma totalmente exacta, puesto se convertiría en un realismo, algo que lo que difieren totalmente.

2.4.2.1.1 Sergei M. Eisenstein

“No soy un realista; soy un materialista, pues es la materia la que nos proporciona la base de las sensaciones. Me alejo del realismo para ir a la realidad” (Eisenstein)¹². Con esta frase se describía Sergei M. Eisenstein (1898-1948), una de las principales influencias que Leni Riefenstahl tuvo antes de comenzar su carrera detrás de las cámaras. Como se explicó previamente, fue una película del cineasta ruso, *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925), la que la empujó de forma definitiva.

Eisenstein se levantó contra el realismo, pues para él era algo circunstancial de la imagen. Lo que le interesaba era cómo el espectador se situaba ante la imagen, los valores que transmitía y los sentimientos que evocaba. Por ello, el mayor valor de la

¹² Montiel, A. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos. Páginas 42-43.

obra de Eisenstein recae en el tratamiento que tiene de la imagen y el montaje. Planteó el uso combinado de diferentes planos que, en conjunto, producían una reacción emocional en el espectador, de tal manera que diera lugar a una sensibilización sobre el tema tratado. Esto lo consiguió a través de su montaje de atracciones, también conocido como ‘teoría de los excitantes estéticos’. El cineasta ruso nunca perdía de vista al espectador, pues su objetivo final era conseguir una respuesta emocional. Así, cada uno de los dispositivos estéticos del filme debía de estar previsto para controlar sus emociones como reflejos condicionados. El propio Eisenstein lo explicaba en uno de sus escritos teóricos:

“La atracción es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final” (Eisenstein, 1923).

Eisenstein jugaba con esos planos, que llamaba ‘unidades moleculares’, para conseguir diferentes reacciones enfocadas a un determinado efecto temático. Esto quiere decir que, según el montaje de las acciones que construía, podía obtener una respuesta u otra, en función del objetivo final. Un cine intelectual, una síntesis entre el documental mismo y lo emocional.

Otro aspecto de vital importancia que Eisenstein desarrolló en su obra fue el uso que dio a lo natural. Defendía que la imagen en movimiento era artificial, apenas tenía potencialidades creativas, emocionales y propagandísticas. Todo lo contrario, ya que su significado ideológico, su verdad, tan solo podía obtenerse mediante el uso de la imagen natural en un filme creativo. Mediante el uso artístico de la imagen, la realidad ganaba todas sus potencialidades para poder transmitir un mensaje a la sociedad, y en este caso, el espectador. Eisenstein busca con la imagen estática llegar a la emoción y así a la tesis final. La yuxtaposición de dos planos cinematográficos da lugar a una

nueva dimensión, a un nuevo significado. Esto lo relacionaba con los jeroglíficos, pues dos símbolos diferentes, conjugados en conjunto, dan lugar a un nuevo significado.

Cabe explicar esta yuxtaposición, dos tomas seguidas, en vez de buscar la continuidad en la narración, pretenden encontrar ese choque que provoque una idea en el espectador. Dos tomas no son la suma, sino el producto. Y es, precisamente, el significado ideológico otro de los aspectos que heredó Leni Riefenstahl, pues Eisenstein utilizó buena parte de su obra para transmitir y defender la ideología que su país, la URSS, tenía en aquel momento. El componente político de sus películas, realizadas para la propaganda oficial, demuestra la importancia que concedieron al cine, por primera vez en la historia, los mandatarios de un régimen. Idéntica situación sucedió con Leni y Hitler, pues el líder Nazi le prestó gran importancia a este aspecto, configurando el cine de Riefenstahl como uno de los principales canales de propaganda ideológica.

Otro de los parámetros que hereda la cineasta del régimen Nazi más tarde es la grabación de grandes multitudes, Eisenstein realizó un cine de masas, sin protagonistas individuales, para que los personajes expresaran los sentimientos que el espectador puede recibir. Creía que esto sólo era posible en la URSS pues no había muchos más países donde pudieran salir impunemente a la calle dos o tres mil personas a un desfile o mitin.

Teoría del montaje de atracciones

Eisenstein siempre creyó que el montaje tenía un poder superior al utilizado hasta su fecha, pensaba que podía utilizar esta herramienta en el cine para crear secuencias que hasta entonces no se habían realizado, y esa era la idea fundamental en la que se basaba para conjuntar mensajes. La teoría del montaje de atracciones se resume en un principio básico: “La suma de dos tomas es diferente a la suma del sentido de cada una

de ellas” (Eisenstein)¹³. Esta es la idea principal en la que trabajó Eisenstein y que, a lo largo de la historia del cine, ha servido como piedra angular de generaciones venideras.

El cineasta entendía que el plano constituye la unidad narrativa básica en el cine, y su significado se complementa con el significado del plano que lo antecede o lo sucede en la secuencia. Es decir, en el proceso de edición pueden sucederse los planos, pero su trasfondo está relacionado con el contexto. Su significado, su expresión, depende del compendio de planos y no se entienden por separado. Partiendo de esta premisa, que es el primer nivel de la teoría de atracciones, se pueden entender los siguientes pasos.

Es necesario, en el montaje, obtener una continuidad que busque un significado en la escena. Por ello, en el momento de elegir los planos, Eisenstein se fijaba en el contexto de los mismos, que expresen una misma acción y que presenten una serie de rasgos complementarios: miradas, gestos, ángulo, expresiones, movimientos, etc. Combinando de forma exacta y correcta los planos, Eisenstein logró un brillante montaje, que ha servido como base en el formalismo. El espectador debe ser sometido a estímulos psicológicos a través de estos mecanismos de montaje para conseguir una respuesta emotiva. Se arrancan fragmentos del medio ambiente, de su realidad, para conquistar al espectador. Eisenstein, en uno de sus escritos, explica de forma clara esta base de sus ideas:

“La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el

¹³ Frase con la que Eisenstein explica una de las bases de sus teorías. Cada toma tiene un significado, pero juntos, agolpándose uno sobre otro en la pantalla, toman el verdadero propósito que persiguen. Estas escenas se atraen dramáticamente a las siguientes, como si de moléculas (fotogramas) de los cuerpos en Física se tratase.

cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final” (Eisenstein, 1923)¹⁴.

En resumidas cuentas, la capacidad expresiva de una obra cinematográfica, no depende tanto del contenido o del argumento, sino de la planificación de cada escena y las reacciones logradas a través de las asociaciones que el director crea. Estas asociaciones, que tienen su valor propio de forma individual, interaccionan con los sentidos del espectador para conseguir esta respuesta.

Métodos de montaje

En uno de sus escritos, en los que explicó sus teorías e ideas, desgranó los tipos de montaje, en cinco categorías, para la unión de fragmentos o escenas¹⁵.

- I. Montaje Métrico. Basado en la longitud de los fragmentos según una fórmula equivalente a un compás musical. El funcionamiento consiste en repetir estos compases y obtener tensión por acelerar de forma mecánica al acortar los fragmentos.
- II. Montaje Rítmico. Basado en la longitud de los fragmentos según el contenido y el movimiento del encuadre. La longitud difiere del montaje métrico debido a estos dos aspectos.
- III. Montaje Tonal. Continúa la idea del montaje Rítmico, pero intervienen más factores: luz, sombras, movimiento del encuadre, posición de los objetos, etc. Mediante la unión de todos ellos se consigue un tono general.
- IV. Montaje Armónico o Polifónico. Es un grado mayor del montaje Tonal. Se basa en el cálculo colectivo de todas las atracciones de los planos que forman parte.

¹⁴ Eisenstein, S. M. (1999): El montaje de atracciones (1923), en *El Sentido del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, página 169.

¹⁵ Eisenstein, S. M. (1999): *Métodos de montaje* (1929) en *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, página 72.

- V. Montaje Intelectual. Es un montaje de sonidos y armonías de forma intelectual. Desde lo más básico, hasta lo más complejo. Es la conciencia reflexiva y está destinado a producir un conflicto entre los sentimientos y la razón.

Las escalinatas de Odessa

Estas teorías se pueden defender perfectamente en una de las secuencias capitales de Eisenstein: 'Las escalinatas de Odessa', del filme *Bronenósets Potiomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*. La escena es muy visual y recordada en la historia del cine. Una madre, que lleva su hijo en un coche de bebé, es asesinada en lo alto de las escaleras de Odessa, debido a que le alcanza una bala en el fragor de un tiroteo entre los cosacos y el pueblo. El coche de bebé, sin nadie que pueda frenarlo, cae escaleras abajo.



En estas dos imágenes se puede observar el coche de bebé cayendo por las escaleras en dos tomas diferentes, en un ejemplo de la descomposición de la escena que realiza Eisenstein¹⁶.

Eisenstein realizó una rápida superposición de planos, en los que se muestran repetidas veces el mismo suceso. Esta superposición crea un efecto visceral, alargando y destacando la escena, demostrando la violencia y crudeza de las tropas. Se puede observar esto en expresiones mostradas de forma repetida, como el grito de una mujer al ver a su hijo caer abatido ante el fuego enemigo. El objetivo es repetir el mensaje hasta conseguir persuadir y convencer. Tanto es así que, convertida en una de

¹⁶ Capturas propias de la película.

las obras históricas del cine, ha sido homenajeada y repetida en diversos medios¹⁷. A pesar de ello, lejos de homenajes y repeticiones, su valor artístico no ha podido ser igualado, y ese es precisamente uno de los triunfos de Eisenstein.



En la primera imagen se ve el coche de bebé cayendo escaleras abajo. En la segunda imagen, la verdadera lucha, con la gente escapando del lugar mientras son acribillados.¹⁸

Con su idea de montaje, siempre defendió la importancia del espectador, pues este toma parte directamente en el proceso de creación de una película. Las imágenes, escenas o secuencias, por sí solas, no tienen un sentido global, sino que es la mente del espectador la que crea ese significado. Con su poder de recepción e interpretación, construye y desarrolla la imagen en su mente, pero también conforma una conciencia individual, social e ideológica. El cineasta ruso, en uno de sus textos en los que explicó el concepto del montaje de atracciones, lo relata de forma muy sencilla:

“La tarea de todo tipo de teatro es la formación del espectador hacia una dirección deseada. Una atracción en el teatro es un momento agresivo; aquel que influye al espectador en sus sentidos y en su mente. A través de éstos, se intenta transmitir el contenido ideal de la obra en la percepción del espectador,

¹⁷ Cineastas de renombre han homenajeado esta escena, como Francis Ford Coppola en *The Godfather* (*El Padrino*, 1972), Brian de Palma en *The untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) o Woody Allen en *Bananas* (*Bananas*, 1971).

¹⁸ Imágenes extraídas <https://las1000nochesyuna.wordpress.com/2012/05/16/354/> y <http://www.claqueta.es/1929-silente/el-acorazado-potemkin-bronenosets-potyomkin.html>. (Consulta realizada el 10/06/2015)

entiéndanse éstos como contenidos netamente ideológicos” (Eisenstein, 1923)¹⁹.

En resumidas cuentas, el espectador es parte vital de la obra, pues son las atracciones las que están en constante relación con él, y su reacción, la que da significado al mensaje.

2.4.2.1.1 La herencia de Eisenstein

Una vez explicados los rasgos principales del cine de Eisenstein, es conveniente señalar cuales fueron aquellos que Leni Riefenstahl tomó como propios para el desarrollo de su obra. Para ello, se diferencian entre rasgos formales o técnicos, y rasgos temáticos.

En lo que se refiere al estilo, la cineasta alemana dio continuidad a la técnica de montaje realizada por Eisenstein. Desarrolló también un montaje de atracciones mediante el cual conseguía obtener unas reacciones muy trabajadas en el espectador gracias a la sucesión de planos estrechamente relacionados. Además, con esto daba un papel fundamental al espectador, al igual que sucede con el cine del director ruso. El montaje de atracciones es la mayor influencia que tuvo el cineasta ruso sobre su homóloga alemana, pues Leni Riefenstahl fue otra defensora a ultranza de las técnicas de montaje para conseguir mostrar la realidad.

Respecto a los temas utilizados por la directora, originales de Eisenstein, destacan el papel principal que le dan ambos a las grandes masas, a las que muestran con todo lujo de detalles y como si fueran tanto o más importantes que protagonistas con nombres propios. También, el significado ideológico que encierra el filme, siempre buscando más allá de lo que aparenta ser a primera vista.

2.4.2.2 Realismo

Uno de los principales exponentes del realismo en el cine ruso fue Dziga Vertov, pseudónimo de Philip Kaufman que significa ‘peonza giratoria’ en ucraniano, amigo de

¹⁹ Sergei Eisenstein, *Montage der Attraktionen*, 1923, en: Oskana Bulgakova, *Sergei Eisenstein: Das dynamische Quadrat*, Philip Reclam Verlag, 1988. Página 11.

Eisenstein y con quien protagonizó un sinnúmero de polémicas por sus respectivos trabajos. Vertov era un revolucionario y vanguardista, que atacó duramente el cine de ficción, al que catalogó de 'cine-mentira'; creía en la realidad como materia prima del cine y debía ser correctamente organizada para su exposición. Fue el creador del 'cine-ojo', teoría basada en que la cámara debe ser como un ojo que recoja la realidad de forma objetiva y fidedigna, pero que también busca la espontaneidad. Buscar el cine en su esencia, huyendo del teatro y la literatura. Incluso, en ocasiones, grabó sin preparación anterior, pues esto sería influir en la realidad, modificándola. Una de sus máximas, en las que basó sus trabajos, es que la cámara capta mejor la realidad que el propio ojo humano. Se ayudó también del montaje, para unir esta realidad, pero sin intentar influir en la emotividad del público. Según Vertov, el montaje lleva la percepción a las cosas.

Con estas teorías, dentro del grupo Kinoki²⁰, Vertov realizó una serie de documentales llamados Kino-Pravda, o Cine-Verdad. En este marco realizó una de sus obras más significativas, *Chelovieks Kinoapparatom (El hombre de la cámara, 1929)*. El filme muestra a un operador de cámara que graba la realidad, durante el día y la noche, en una ciudad. La cámara es la protagonista y se encuentra en lugares inaccesibles para el ser humano, es omnipresente y omnisciente. En la película hay un dominio perfecto del montaje, a pesar de que las secuencias apenas guardan relación unas con otras. Incluso es considerada como el primer videoclip de la historia (Jiménez, 2013).

2.4.2.3 Formalismo contra Realismo: Eisenstein y Vertov

Una de las principales diferencias entre ambos radica en que Eisenstein estaba enamorado del montaje, mientras que Vertov tenía su idilio con la cámara y su capacidad de transmitir la realidad tal cual la percibía, aunque, como se ha explicado anteriormente, no rehuía el uso del montaje.

²⁰ Grupo de formalistas formado junto a su hermano, Mikhaïl Kaufman y su mujer, Yelizaveta Svilov. Editaban manifiestos con sus teorías, además de dar rienda suelta a su obra.

Las polémicas fueron una nota protagonista en las carreras de estos dos cineastas, pues las críticas llovían de uno a otro. Sin embargo, lo que llama la atención es cómo, quizá sin saberlo y mucho menos queriéndolo, cada uno utiliza conatos de las teorías del otro. Jean Luc Godard explica muy bien esta idea:

“Vertov fue eclipsado por Eisenstein. Por momentos, Eisenstein creyó ser el inventor del montaje, cuando en realidad lo que estaba inventando eran ángulos de cámara y al mismo tiempo, Vertov estaba inventando la edición (...) Ellos crearon todo esto pues tenían en común las revueltas sociales tras la revolución rusa, (...) pero siempre negaron la importancia del otro. Hoy nos damos cuenta que en realidad estos dos tipos eran como las dos manos de un mismo cuerpo, pero el cuerpo no funcionó y las manos nunca trabajaron en conjunto”²¹.

2.5 Conclusiones

Una vez finalizado el contexto o marco teórico, se pueden obtener una serie de ideas que parten como la base previa al análisis fílmico que se desarrollará en el siguiente capítulo.

Lo primero es conocer las influencias que tuvo Leni Riefenstahl como directora y que aparecerán como rasgos comunes en su obra y la de Eisenstein, su principal ‘mentor’ en técnicas de montaje y elección de temas²². También, una vez estudiada su bibliografía, se puede conocer de una mejor forma su trayectoria como directora.

Otro aspecto básico a tener en cuenta es la situación que vivían los medios de comunicación durante la estancia en el poder de Adolf Hitler y Goebbels en el ministerio encargado de controlar el periodismo y la propaganda de la época. El poder del Régimen Nazi controló todos los medios de comunicación y los puso al servicio de sus intereses propios, realizando a través de ellos propaganda política en busca de un

²¹ Jean Luc Godard, en una entrevista con Robert Phillip Kolker, revista ‘Sight and Sound’, Vol. 42, nº3, 1973.

²² Estos aspectos heredados por Leni Riefenstahl se explican con exactitud en el punto 2.4.2.1.1

beneficio propio. Esto se explica también con el desarrollo del documental que será analizado.

En definitiva, a través de este marco teórico se obtiene una contextualización de los medios de comunicación y de la obra de Leni Riefenstahl, además de conocer a la perfección cuáles fueron sus influencias y sus modos de trabajo que se analizarán en el siguiente capítulo.

3. Trabajo de campo

3.1 Plan de trabajo

En el siguiente apartado se establecen las bases del trabajo de campo, además de enunciar dos hipótesis que sirven como marco general del análisis tras el estudio teórico previo. En resumidas cuentas, se establece un plan de trabajo y una metodología, con el objetivo de validar o refutar las hipótesis planteadas, y poder obtener unas conclusiones básicas sobre el análisis realizado.

3.1.1 Objetivos e hipótesis

En este Trabajo de Fin de Grado, toda vez que se ha completado el marco teórico con toda la contextualización que se ha creído pertinente, se realiza un completo análisis de una de las obras de Leni Riefenstahl, protagonista del presente proyecto. El documental escogido ha sido *Triumph des willens (El triunfo de la voluntad, 1935)* por su importancia histórica, periodística y propagandística.

El objetivo principal de este trabajo es analizar esta obra en concreto para poder demostrar cómo a través del cine la cineasta alemana logró realizar periodismo y propaganda política.

Y es mediante el análisis, primero de sus influencias, realizado en el marco teórico, y después de su obra, con el que se puede obtener los resultados esperados.

Para apoyar el análisis, se han planteado una serie de preguntas previas relativas al estudio del documental.

¿Consigue Leni Riefenstahl el objetivo que persigue con este documental encargado por Hitler?

¿Representa fielmente la realidad de Alemania o es una realidad 'edulcorada' por la directora?

¿Es una vía asequible y funcional para la propaganda política?

Una vez situados los objetivos, y haberse planteado unas preguntas de apoyo para el análisis, que serán respondidas tras completarse el mismo; es necesario formular unas hipótesis que serán refutadas o confirmadas, en relación con el trabajo de campo y el marco teórico previo.

Primera hipótesis. A través del cine, y en concreto de su obra *Triumph des willens (El triunfo de la voluntad, 1935)*, Leni Riefenstahl realizó una labor propagandística a favor del Régimen Nazi.

Con el análisis se obtendrán unos resultados para poder confirmar o refutar esta hipótesis, que es considerada el marco general del presente Trabajo de Fin de Grado. A través del cine, conseguir realizar periodismo y propaganda; este es el dilema central.

Segunda hipótesis. Leni Riefenstahl realizó una crónica periodística de la Alemania Nazi de la época desmedida y totalmente influenciada por el Partido de Hitler gracias a su conocimiento de la técnica y el montaje.

La cineasta alemana era una fiel defensora del montaje, como se ha explicado en el marco teórico, y se defiende que es a través de esta técnica cómo consigue retratar una Alemania poderosa, orgullosa de sí misma, por encargo de Hitler.

3.1.2 Metodología

Después de haberse planteado los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado, y con la finalidad de poder confirmar o refutar las hipótesis planteadas y responder a las preguntas de apoyo realizadas, se realiza el siguiente trabajo de campo que consta de un exhaustivo análisis a una de las obras más significativas de Leni Riefesntahl, protagonista principal de este estudio. Por ello, se escogió *Triumph des willens (El triunfo de la voluntad, 1935)*, por ser uno de los documentales que la cineasta alemana realizó al servicio del Régimen Nazi.

Primero, se sentaron las bases del análisis, estableciendo los parámetros que debían ser respondidos tras el visionado el documental. Para seleccionar estos parámetros, se

estudió varios tipos de análisis realizados por diversos autores²³, además de los consejos tomados por la profesora Mercedes Miguel Borrás, tutora de este proyecto. Una vez que la plantilla fue completada, solo restaba ir respondiendo de forma completa y analítica cada uno de los campos.

Los criterios de selección para establecer los campos de análisis se basan en la importancia de los mismos en referencia a los objetivos perseguidos. Por ello, se desestimaron una serie de conceptos de análisis que se consideraron innecesarios por su poca importancia en este aspecto. Detalles técnicos o conceptos abstractos que no ayudaban a encontrar el significado e ideología del documental y que, en un trabajo más técnico a la hora de analizar una película, sí podrían haber sido incluidos.

En referencia a las imágenes que acompañan el análisis, se ha considerado importante acompañar con material visual determinados puntos para completar y facilitar la comprensión de los datos analizados.

Con todo ello, se realiza un completo análisis del documental con el fin de conocer de una mejor forma la obra y todos sus detalles, para así poder obtener unas conclusiones que respondan las hipótesis antes planteadas.

²³ Para realizar la plantilla de trabajo se utilizó análisis fílmicos planteados por Francisco Javier Gómez Tarín, Javier Marzal Felici y Manuel Vázquez de la Fuente.

3.2 Análisis fílmico: *Triumph des willens*

Seguidamente, se realiza un análisis a la obra de Leni Riefenstahl, *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935), documental que se utiliza como estudio para desarrollar las ideas anteriormente planteadas y verificar o no las hipótesis. Se han tomado como puntos de análisis aquellos conceptos que resultan más importantes a la hora de comentar el valor propagandístico y periodístico del cine de Leni Riefenstahl.

Elaboramos un análisis desde el texto y el contexto siguiendo dos fases.

Una primera descriptiva, en la que damos cuenta de los aspectos técnicos el contexto histórico y la sinopsis argumental.

Una segunda analítica, en la que se estudia el tema, las ideas, el entramado ideológico, los personajes, los recursos expresivos, las estrategias comunicativas y la finalidad que nos ponen en conexión los signos para otorgarles sentido, conduciéndonos hacia la ideología.

La ficha de análisis escogida es la siguiente.

- 1- Datos de la película
- 2- Contexto histórico
- 3- Sinopsis argumental
- 4- Temas e ideas
- 5- Entramado ideológico
- 6- Acciones y tiempo
- 7- Los personajes
- 8- Recursos expresivos
- 9- Estrategias comunicativas y finalidad

3.2.1 Datos de la película

Ficha técnico-artística

Título de la película: *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad).

Directora: Leni Riefenstahl.

Guion: Leni Riefenstahl y Walter Ruttmann.

Productora: Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP.

Fotografía: Albert Kling, Arthur Schwertfeger, Franz Koch, Franz Weihmayr, Hans Gottschalk, Herbert Kebelmann, Herbert Kutschbach, Karl Attenberger, Karl Wellert, Károly Vass, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Sepp Allgeier, Siegfried Weimann, Vlada Majic, Walter Frentz, Walter Riml, Werner Bohne, Werner Hundhausen y Willy Zielke.

Montaje: Leni Riefenstahl.

Distribuidora: Phocea Films

Música: Herbert Windt y Richard Wagner.

Efectos especiales: Ernst Kunstmann

Datos técnicos

Duración: 114 minutos.

Fecha y lugar de estreno: 28 de marzo de 1935, Alemania.

Género: documental propagandístico.

3.2.2 Contexto histórico

El Quinto Congreso del Día del Partido Nazi tuvo lugar en 1934 en Núremberg, la segunda edición en esta ciudad de forma oficial. Previamente, entre 1927 y 1929 se había celebrado en *Luitpoldhain* de Núremberg, pero sin haber sido catalogada como 'la ciudad del Día del Partido'. Desde ese instante, se escribió un nexo muy cercano entre el Partido Nazi y la villa alemana. Una de las principales razones por las que fue designada es por su situación geográfica, en el centro de Alemania, además de contar con excelentes comunicaciones.

La propia película sitúa el contexto. “20 años después de la primera guerra mundial, 16 años después del sufrimiento alemán, 19 meses después del comienzo del renacer alemán, Adolf Hitler vuela de nuevo a Núremberg para pasar revista a sus fieles seguidores”, reza al principio en un rótulo, para situar en un tiempo exacto la visita del Fürher a la ciudad germana.

Este congreso fue el segundo de la Alemania nazi de Hitler, después de que en enero de 1933 Hitler fuera nombrado Canciller alemán. En las posteriores elecciones alcanzó el poder en el Parlamento para después aprobar una ley que impusiera la dictadura y el control total del Partido Nazi sobre Alemania. Con el objetivo de imponerse en dichas elecciones, Hitler prohibió cualquier tipo de propaganda electoral del Partido Comunista, además de sus publicaciones. El mismo destino sufrieron los periódicos del Partido Socialdemócrata, en febrero de ese mismo año, durante la campaña, la sede del Parlamento fue incendiada y se culpó a un comunista llamado Marinus van der Lubbe, que fue condenado a muerte. Hitler ganó las elecciones y con ellas obtuvo plenos poderes para cambiar la constitución y erigirse como Fürher, aunque tuviera a mandatarios por encima de él. Desde ese instante, comenzaron a legislarse las primeras leyes antisemitas, y en mayo cobró vida la Gestapo.

Apenas un año más tarde, en junio de 1934, en la conocida como ‘la noche de los cuchillos largos’²⁴, fue descabezada la cúpula de la SA. En agosto de 1934, falleció Hindenburg, Presidente de la República de Weimar, y Hitler pudo erigirse, de forma definitiva, como el mandatario de Alemania, jefe de Estado, comandante de las fuerzas armadas, Fürher indiscutible del III Reich. De esta forma, el 5 de septiembre de 1934, fecha en la que comenzó el Quinto Congreso de Núremberg, Hitler llegó a la ciudad germana como líder indiscutible, adorado y venerado por su pueblo y con la oportunidad perfecta para encargar el documental a Leni Riefenstahl para impresionar a toda Alemania y al mundo exterior.

²⁴ Purga que tuvo lugar entre el 30 de junio y el 2 de julio de 1934. El Partido Nazi llevó a cabo una serie de asesinatos que acabaron con la cúpula dirigente de la SA y su líder, Ernst Röhm.

3.2.3 Sinopsis argumental

El documental se centra en el Quinto Congreso del Partido Nazi de 1934 en Núremberg. Comienza con la ciudad alemana, desde las alturas, demostrando su perfección y magnificencia. Adolf Hitler llega al aeropuerto, aclamado como un líder todopoderoso, con la gente poblando los alrededores y saludando con el brazo extendido, en el característico gesto nazi. Marcha hasta el hotel, con una comitiva de coches que desfilan en su recorrido. Hitler se deja ver como un líder cercano, afín a las masas, saludando. En su camino, le entregan flores, saluda a niños, sonrío a su pueblo que se amontona en los alrededores de la carretera. La ciudad de Núremberg aparece engalanada para la ocasión, con todo tipo de signos nazis en sus calles: banderas, esvásticas.

El desfile hasta el hotel continúa, paso por paso, recreándose en cada gesto que el Führer realiza con cualquiera de los presentes. Los balcones de las casas están llenos, la gente saluda desde ellos, la ciudad de Núremberg está feliz por tener a su ídolo tan cerca. El hotel se encuentra totalmente engalanado para recibir a Hitler, repleto de banderas y esvásticas, con el clásico 'Heil Hitler' visible para darle la bienvenida. También le esperan las SS, en un perfecto orden. No cesan los saludos, pues la gente sigue aclamando a su líder, mientras este va entrando en el edificio. Durante la noche, los alemanes continúan acampados a las puertas del hotel, con luces y música.

A las afueras hay un campamento de las juventudes hitlerianas y las juventudes alemanas que está en continuo movimiento; unos se lavan, preparan sus trajes, se acicalan, se peinan y afeitan, incluso, de la misma forma que lo hace su líder; otros preparan la comida. El ambiente es totalmente festivo, pues se organizan juegos de lucha, la gente aparece feliz, contenta y disfrutando del momento. La comida se reparte y todos comen en compañía y alegría.

Por la mañana, un desfile de agricultores, ataviados con los trajes clásicos, avanza orgulloso enseñando su cosecha al Führer, que amablemente responde con buenos gestos y saludos. Hitler saluda también a los miembros de la guardia, pasándoles

revista, sonriente acercándose al milímetro. Incluso hace bromas con algunos de ellos, antes de marcharse saludando.

Tras estos prolegómenos, en el salón de congresos del partido Nazi, se da el pistoletazo de salida al Congreso del Sexto día del Partido Nazi. Los aplausos y alabanzas a Hitler son una constante, mientras que una serie de mandatarios²⁵ realizan sus discursos individuales en las que, cada uno de ellos, acude a la rama política que ocupa.

A continuación, se presenta el servicio obrero, con 50.000 hombres, para que Hitler pase revista. El orden es total, todos respondiendo a la vez a su líder, indicándole de dónde proceden, demostrando la enormidad de Alemania y su poder como Imperio. También explican qué han construido, pantanos, arenas, autovías. Todo el acto sigue su protocolo y finaliza con un discurso de Hitler en el que defiende que el trabajo físico no será considerado inferior. Terminan marchando en un desfile acompañado de música y cánticos.

Durante la noche de este segundo día tiene lugar la concentración nocturna de la milicia nazi (SA), con Viktor Lutze, el Jefe del Estado Mayor de la Milicia. El éxtasis y la alegría de los milicianos se extienden cuando, tras un breve discurso, Lutze baja de su escenario para saludar a sus camaradas, formándose una marea humana. Todos quieren saludarle. La fiesta continúa con fuegos artificiales.

A la mañana siguiente sucede lo mismo en la concentración de las Juventudes Hitlerianas. Con un estadio completamente abarrotado, el sonido crece cuando aparece Hitler en el recinto, situándose en la parte más alta, donde es más fácil verle, y acompañado por Baldur Von Schirach, Líder de las Juventudes del Reich. En su

²⁵ Rudolf Hess, lugarteniente del Führer, se encarga de abrir el congreso. Hablan Adolf Wagner, Ministro de Interior; Alfred Rosenberg, Ministro del Reich para los territorios del este anexionados; Otto Dietrich, Jefe de Prensa del Ministerio de Comunicación y Propaganda; Fritz Todt, Supervisor General de Autopistas y Construcciones y Ministro de Armamento y Municiones; Fritz Reinhardt, Secretario de Estado en el Ministerio de Economía; Richard-Walther Darré, Líder Agrícola, Jefe de la Oficina Central de Competencia y Colonización; Julius Streicher, Editor de 'Der Stürmer'; Robert Ley, Jefe del Frente Obrero Alemán; Hans Frank, Ministro de Justicia; Joseph Goebbels, Ministro de Comunicación y Propaganda; Konstantin Hierl, Jefe del Servicio Obrero Alemán.

discurso, el Führer destaca que el futuro de Alemania está presente ante sus ojos, consiguiendo una aclamada ovación y que los jóvenes allí presentes le guarden una mayor fidelidad. Los desfiles y visitas del caudillo prosiguen, siempre acompañado por los respectivos líderes de cada grupo. Pasa revista a la caballería, donde sin embargo no enuncia su habitual discurso.

De nuevo durante la noche, comienza la reunión de los líderes políticos. Antes, hay un enorme desfile de banderas y luces, repleto de símbolos nazis, con todos los espectadores realizando el saludo hitleriano a su paso. Se recuerda, entonces, lo sucedido el año anterior, en el que fue el primer congreso del partido con Hitler al mando. El Führer hace un llamamiento a la identidad y fidelidad del pueblo alemán, que ha tenido que superar muchas penurias hasta llegar al éxito del momento. En su discurso exhibe el poder alemán, que persistirá mientras cualquiera de ellos pueda dar un solo aliento. La exaltación y emotividad de Hitler se reflejan en sus gestos y palabras, alejado de los micrófonos, expresando en viva voz su convencimiento en el imperialismo alemán.

Hitler pasa revista a las SS y SA, pero antes se produce un memorial al recientemente fallecido Presidente del Reich, Paul Von Hindenburg. Todas las tropas permanecen en orden, en clima de recuerdo y homenaje, acompañado de una música mucho más tenue y rítmica. Tras este momento de silencio y respeto, llega el juramento de las SS y SA a Hitler, acompañado del habitual desfile. El orden es total y el movimiento sincronizado. Culmina con un nuevo discurso de Hitler y el saludo del caudillo a los líderes militares, que portan los símbolos nazis con banderas y estandartes. Más tarde, es el turno del pase de revista a las organizaciones paramilitares, que reciben a Hitler entre vítores y saludos, agolpándose incluso en las ventanas de los edificios.

Los desfiles continúan, siguiendo un riguroso protocolo y acompañados de tambores y trompetas. Viktor Lutze, jefe de las SA, encabeza el paseo de la Guardia de Honor. Aparecen también los estandartes de guerra, y otros mandatarios como Julius Streicher, Eric Raeder o Hermann Göring. Un paseo continuo en el que la nota característica es el saludo constante, sin bajar el brazo, de aquellos que caminan a lo

largo de la ciudad. Todo tipo de tropas van pasando ante los ojos de Hitler, en una demostración del potencial militar de su Alemania. Pero no está reservado solo a las agrupaciones militares, también aparece el servicio obrero, portando sus palas al hombro. Uno de los grupos que más interés despierta es la guardia personal de Hitler, que llega al sonido de la *'Bandenweiler Marsch'*, la marcha favorita del Führer (así lo indica un rótulo), recibida con vítores, a la vez que muestran la enseña personal del caudillo. Justo detrás, hace acto de presencia la guardia negra.

El congreso finaliza con la ceremonia de clausura, en el Palacio de Congresos de Núremberg. Entre un ruido ensordecedor, Hitler aparece acompañado de unas pocas personas, mientras que la gente se agolpa en los laterales del camino del Führer. Justo después de su llegada, arriban los portadores de los estandartes y de la bandera de sangre, todo acompañado de una melódica música que les guía el paso. Rudolf Hess, lugarteniente del caudillo, es quien se encarga de presentar al caudillo. Tras una breve pausa, en la que los presentes guardan silencio, Hitler comienza su último discurso en este sexto Día del Partido Nazi. Destaca el crecimiento del movimiento nacionalsocialista, desde su creación con siete miembros, hasta el momento presente en el que se ha convertido en el primer y último poder de Alemania, algo que desde su nacimiento tuvo claro. Reafirma su liderazgo, que es justo al portar una sangre superior; y la supremacía del Partido Nazi en una Alemania que es feliz al saber que tendrá una figura constante en lo alto del poder. También, lleva a examen a todos los miembros del movimiento, pues aquellos "dañinos" deben ser extirpados y eliminados. Un discurso que finaliza al grito de larga vida para Alemania y el nazismo²⁶.

El congreso finaliza con el himno del Partido Nacionalsocialista, considerado el himno extraoficial de Alemania, y el enarbolado de banderas. Con una última visión del símbolo nazi, mientras se escucha a los presentes cantar, miles de personas que han ocupado la villa alemana durante estos últimos días, comienzan a abandonarla, desfilando al unísono y sin perder el orden y la coordinación.

²⁶ Se explica este discurso porque se considera importante y destacable al ser el último del Congreso y en el que existe una mayor exaltación de poder por parte de Hitler.

3.2.4 Tema e ideas

El Partido Nazi llegaba a su segundo año en el poder en Alemania y Hitler vio en este evento una ocasión sinigual para transmitir su visión de la nación y que quería que el resto tuvieran. Por ello, lo primero que debía tratar era su propia imagen. El documental parte de una serie de ideas o conceptos que va desarrollando, siempre en busca de su objetivo principal, que es presentar a Hitler como un Dios, que llega desde las alturas, y baja a la tierra para encontrarse con el resto de los 'mortales'.



Hitler, en su llegada a la sede del partido, es recibido entre vítores como un Dios.²⁷

3.2.5 Entramado ideológico

En una ocasión tan señalada como fue el Congreso del Partido Nazi, y con una cineasta como Leni Riefenstahl, nada podía quedar para el azar en el documental. Por ello, el entramado ideológico que existe detrás, está cuidadosamente estudiado y perfectamente encontrado.

²⁷ Imagen extraída de <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/cine/el-triunfo-de-la-voluntad-6/view> (Consulta realizada el 20/06/2015).

Carácter divino

Leni Riefesntahl crea una imagen de Hitler como un Dios, un mito adorado y venerado por todos. Esto se desarrolla en el ámbito público y en el privado. Todos los signos señalan hacia su carácter divino y, paradójicamente, humano.

Ámbito público. Desde las primeras imágenes, con la llegada de avión, Hitler aparece como un dios, un ser superior que a su aterrizaje es idolatrado como tal. A su vez, los saludos que realiza el Fürher al pueblo son signos que demuestran que piensa en él, que les tiene en cuenta y quiere agradar. En los numerosos discursos y desfiles se muestra una Alemania unida por su líder, una Alemania que se encuentra deseosa por ver de cerca a Hitler. Él lo sabe y se presenta como una persona cercana, lejos de esa 'divinización', cualquier persona puede verle o incluso saludarle personalmente. Con estos acercamientos, queda demostrado que es un hombre más.

Ámbito privado. Otro signo clave, con el que se refuerza la postura del líder divino ante las masas, es cuando Hitler se encuentra en su hotel, descansando y después saludando desde el balcón. Mientras, el pueblo alemán espera a pie de calle, con música y vítores. Todo un culto a la persona del Fürher, perfectamente retratado con las imágenes que toma Leni Riefenstahl, los planos generales en los que se observa toda la muchedumbre, y los primeros planos de la emoción de cada uno de los presentes.

El orden perfecto

El orden guarda un papel fundamental, pues en todo momento se ve que la organización es vital, ya sea en los desfiles, discursos o simplemente en los quehaceres del pueblo antes de recibir la visita de Hitler. Cada persona tiene su función y no se sale un ápice de ella. Esto no es más que una metáfora de la Alemania de la época, y del resultado del trabajo del Partido Nazi. La relación entre el poder y el propio pueblo es perfecta, dado que cada persona tiene asignada una tarea y disfruta con ella; y así es como consiguen una Alemania próspera, llena de riquezas y con la población disfrutando de su trabajo.

Exaltación del poder

En cada uno de los discursos que realiza Hitler, se produce una exaltación del poder de Alemania, una celebración de los éxitos logrados en el pasado reciente. Con sus palabras, cuidadosamente escogidas para cada ocasión, dependiendo del público, el Führer conseguía hipnotizar a las masas, arrancando los aplausos y los vítores, con unos mensajes que defienden el papel de cada uno de los sectores presentes en el congreso, ya sean obreros, militares o los más jóvenes.

Desfiles

Uno de los principales temas, que es utilizado una y otra vez que sirven como nexo de unión con el resto de conceptos, son los desfiles. En una reunión de este calibre, esperada por todo el país para tener unos días de cercanía con los que llevan el poder, se producen un alto número de desfiles por las calles. Desde el que protagoniza el propio Hitler, hasta el último en el que se presentan todos los servicios militares y obreros; pasando por la comitiva de las juventudes hitlerianas, siempre con el máximo orden, organización y sincronía. Precisamente, a todos estos jóvenes que van apareciendo, se les presenta como casi hombres, prestos y dispuestos para defender a su patria cuando esta les necesite

Discursos

Los discursos de Hitler, y los máximos mandatarios del Partido Nazi, son otra de las ideas que más utiliza Leni Riefenstahl en su trabajo. Con ellos, el líder alemán defiende el triunfo de un sistema político, el de una Alemania nueva bajo su mando. Comunica, una y otra vez, el poderío que ha ganado el pueblo alemán con su tutela, y con el movimiento nacionalsocialista, que es el único válido para continuar en el futuro. Además, es el propio Hitler el que destaca el papel del ciudadano alemán de a pie de calle, que es trabajador, voluntarioso, obrero, sacrificado por su país. Con esto, no hace otra cosa que conseguir la lealtad de todos los rincones de Alemania.

En resumidas cuentas, el documental realiza una exaltación del poder alemán, del Imperio Nazi, pero lo hace defendiendo todas sus virtudes, resaltando su bonanza, sus

riquezas y el éxito conseguido tras la I Guerra Mundial. Además, consigue elevar hasta la categoría de Dios a Hitler, que aparece como un ser superior que se preocupa por su pueblo, les tiene en cuenta y se acerca a ellos todo lo que puede. Alemania queda retratada como una nación poderosa, en la que todos tienen su grano de arena que aportar, con una fuerza militar envidiable y recursos suficientes para continuar creciendo. Es, sin lugar a dudas, el triunfo del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán.

3.2.6 Acción y tiempo

El principal rasgo del documental, en referencia al tiempo, es la descomposición de la acción que lleva a cabo Leni Riefenstahl. De un evento que podría ser una escena sencilla, la cineasta alemana crea una escena compleja, descomponiendo la acción en diferentes planos, siguiendo el ejemplo realizado por Eisenstein en 'las escalinatas de Odessa', del filme *Bronenósets Potiomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*. De esta forma dilata el tiempo, descomponiendo el espacio y fragmentando la acción en cada uno de los planos que muestra. Para analizarlo de forma práctica con un ejemplo, en el desfile inicial de Hitler al bajar del avión, dirección a su hotel, se puede observar como la directora retrata la marcha de la comitiva del Führer, pero se detiene a mostrar detalles del público, como expresiones de admiración y felicitaciones, o una madre acercando a su hijo para que Hitler le pueda saludar. Así, de un desfile que podría ocupar un breve espacio de tiempo, con la descomposición de la acción y el montaje, Leni Riefenstahl consigue una mayor expresividad y transmitir su mensaje a la perfección. Esto sucede en cada uno de los actos en los que Hitler hace acto de presencia. En sus discursos se muestra, además de sus expresivas palabras y gestos, la respuesta del público, con saludos, sonrisas e incluso alguna lágrima de emoción.

El documental muestra el congreso del Partido Nazi, en todos sus actos y celebraciones. Algo que es complicado de seguir es el día o el momento en el que suceden los diferentes eventos, pero esto apenas tiene importancia debido a que lo verdaderamente importante, la trama principal, no es cuándo sucede cada discurso, sino qué transmite y cómo lo transmite. De ahí el acierto de la directora a la hora de

descomponer cada ocasión especial y darle más importancia de la que tendría si solo se filmara y reprodujera desde un solo perfil.

3.2.7 Los personajes

A continuación se realiza un análisis de los personajes. Al ser un documental, no existe una gran personificación más allá del protagonista absoluto, Adolf Hitler. Se destaca, además, uno de sus hombres más cercanos, el resto de líderes políticos en un análisis global y el pueblo alemán presente durante el congreso.

Adolf Hitler

Se trata del protagonista principal de la obra, estrechamente conectado con el tema. Él mismo encargó que se realizara el documental, por lo que la directora busca darle el papel principal y entorno a él van sucediéndose las escenas. Se presenta, desde el primer momento, como el líder total de Alemania, además de tener un reflejo divino que le aúpa más al papel estelar del filme. Sus principales acciones suceden durante los discursos, en los que se muestra expresivo, con un tono alto que ningún otro personaje alcanza durante toda la obra. Todo gira alrededor de él, por lo que tiene controlado cada movimiento que realiza. Además, Leni Riefenstahl juega a la perfección con el montaje para realizar contrastes con Hitler y el resto de personajes. También funciona como conductor de la trama, pues el documental sigue todo su camino durante el congreso; es decir, los diferentes eventos van apareciendo siempre con Hitler en escena. Su principal función es la de convertir su voluntad, en la voluntad de todo su pueblo.

Joseph Goebbels

Su papel es de personaje secundario. Dentro de los políticos y líderes que aparecen en el documental, sería el segundo protagonista, varios escalones por debajo de la verdadera 'estrella' de la obra. Sus discursos son mucho menos enérgicos, cortos e intrascendentes que los de los del Führer. En sus apariciones, siempre da paso a Hitler o aparece a su lado como uno de sus más fieles seguidores. Se presenta como la mano derecha del caudillo alemán y actúa como catalizador, dando siempre entrada a

Hitler. Está conectado con el tema, pero no es el que crea el conflicto ni desarrolla el tema, pues ese papel recae sobre el líder nazi.

Pueblo alemán

Se considera un grupo de personajes a la población que abarrotaba la ciudad de Núremberg. Aparece representado como personas deseosas de ver, aunque sea tan solo un segundo, a Hitler. Se considera a este grupo como secundario dentro de la trama. Dan continuidad y profundidad al mensaje, pues sin los sentimientos de felicidad y alegría no conseguiría transmitir que Hitler es el líder supremo y todos le veneran. Leni Riefenstahl realiza un gran número de planos individuales a personas sin nombre, como una familia que se encuentra asomada a una ventana para poder saludar a la comitiva liderada por Hitler. Vienen caracterizados por la total sumisión a su idolatrado líder, su amor por Alemania. Su función es la de transmitir, al espectador, el impacto de Hitler y la sensación de felicidad y bonanza que produce el líder nazi. Participan en el desarrollo del conflicto, pues tienen el papel de mostrar sus reacciones para conseguir un mayor impacto y repercusión.

Líderes políticos

Son personajes secundarios, pero un escalón por debajo de Goebbels. Se suceden sus intervenciones, en desfiles y discursos, siempre con un tono inferior al de Hitler, que era quien debía llegar al clímax cada vez que tomaba la palabra. La función de este grupo político es de catalizador, dar continuidad a la trama. Para entender mejor su función se analiza el caso de la reunión de las Juventudes Hitlerianas, en la que aparece el representante o líder, acompañado de Hitler y al que da paso tras unas primeras palabras. Dan continuidad al desarrollo de la trama a través de sus intervenciones.

3.2.8 Recursos expresivos

A lo largo del filme se pueden encontrar una serie de recursos que aparecen repetidos en varias ocasiones. Cada variable, como así se han identificado, persigue un objetivo propio, integrado dentro de la finalidad general del propio documental. A

continuación, se estudian los variables encontrados y el papel que ocupa cada uno dentro de la obra de Leni Riefenstahl.

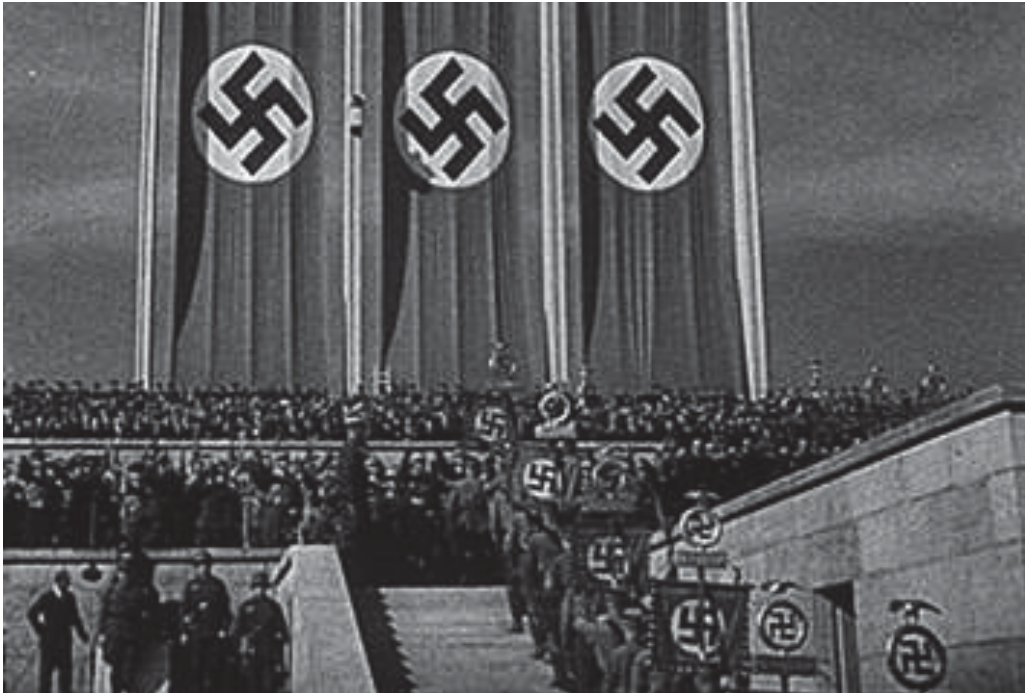
Música

Además de los propios sonidos de tambores y trompetas, característicos de los desfiles que se producen durante el congreso; Leni Riefenstahl, acompañada de sus dos técnicos de música²⁸, introduce sonidos que amenizan y completan el mensaje del documental. Un claro ejemplo está en la introducción, escena en la que Hitler aparece en el avión, bajando desde las alturas para descender hasta la tierra. Suenan en ese momento trompetas, como las que avisan de la llegada del esperado líder. La música, perfectamente seleccionada, sirve como hilo conductor del documental y evita perder la atención del espectador, incluso cuando parece no suceder nada, pues existen momentos que podrían estar vacíos, por así decirlo, si solo se escuchara el sonido ambiente. Ejemplo de este último detalle, cuando el Führer se acerca a saludar a miembros de un regimiento militar, tras pasar revista; el líder alemán estrecha su mano con algunos de ellos, notándose el rostro de felicidad por haber estado tan cerca del que es su 'dios', sonando en ese instante música de alegre, como de cornetas.

Banderas y simbología nazi

La ciudad de Núremberg se encuentra totalmente engalanada, repleta de todo tipo de símbolos nazis, banderas, estandartes e insignias. En el documental, la directora muestra con brillantes estos símbolos, remarcando el poderío alemán. Aparecen en los desfiles y discursos, acompañando siempre a Hitler. Destacar, también, la existencia de un distintivo propio de cada grupo, militar u obrero, que el Führer va visitando.

²⁸ Hebert Windt y Richard Wagner.



*Simbología nazi que aparece durante el documental.*²⁹

Orden y coordinación

En todo momento, el documental sigue un orden definido, no hay nada que se salga de su sitio. Leni Riefenstahl recurre a esto para demostrar que Alemania está unida entorno a su líder, y que todo está bajo control, todo funciona según lo previsto. Ya sea cuando las tropas esperan a pasar revista, o cuando se preparan para acudir al lugar de reunión, cada persona tiene una función asignada y nada hace perder esa coordinación grupal que existe. No hay ni un solo instante que no esté programado, pero ya no solo en los eventos del congreso, sino el propio documental, que sigue un fino esquema, ordenado, para conseguir el objetivo.

²⁹ Imagen extraída de <http://labitacoradehobsbawm.blogspot.com.es/2010/05/el-triunfo-de-la-voluntad-riefenstahl.html> (Consulta realizada el 20/06/2015).



Escena en la que se puede observar el perfecto orden que guardan las tropas a la llegada de Hitler.³⁰

Discursos y desfiles

Son el principal foco del documental. Durante el congreso, se suceden sobre todo los desfiles, militares, obreros y de los agricultores. Todos quieren aparecer, con sus mejores galas, delante de Hitler. La exaltación de poderío y grandeza es continua con estos desfiles, siempre acompañados de música. En cuanto a los discursos, Hitler cuida mucho sus palabras, y siempre consigue impresionar a aquellos a los que se dirige. Como nota común, el Führer señala una y otra vez a sus oyentes como los más poderosos, los que deben seguir con el crecimiento de Alemania. Leni Riefenstahl se para a enseñar con todo lujo de detalles estas circunstancias, retratando la reacción tanto de aquellos que escuchan al líder nazi, como la propia satisfacción que tiene al terminar. Son, sin duda, el principal foco de la obra estudiada.

³⁰ Imagen extraída de <http://www.ojocritico.com/criticas/el-triunfo-de-la-voluntad/> (Consulta realizada el 20/06/2015)



Desfile de tropas que caminan con el saludo hacia Hitler.³¹

3.2.9 Estrategias comunicativas y finalidad

El Régimen Nazi se basaba en un Estado autoritario, en el que todo estaba bajo control del poder del Partido Nacionalsocialista. Los medios de comunicación no eran menos, y sufrían un control total y censura previa. De hecho, Goebbels manejaba todos los medios a través de su ministerio. La propaganda, como forma comunicativa y de persuasión, era una de las principales armas de los nazis para extender su ideología e intereses; y en el cine ocurría lo mismo. Convertido en un elemento propagandístico, Hitler vio una oportunidad perfecta en el medio audiovisual para continuar guiando a su pueblo según sus propios intereses.

Encargado por el Führer a Leni Riefenstahl, *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) no es más que uno de los máximos exponentes de la propaganda audiovisual del Régimen Nazi. Su principal objetivo no es otro que realizar una exaltación del poder de Alemania y, a través de un medio tan sencillo de seguir como

³¹ Captura propia del documental.

el cine, llegar hasta todos los rincones de su pueblo. El propio título de la obra da una sencilla pista para entender esto: la voluntad de Hitler triunfa. Convencer a los alemanes que con su líder todopoderoso, pero a la vez cercano, han prosperado y prosperarán en el futuro; y que solo con él, además, es posible prosperar.

Para conseguir este objetivo, utiliza una estrategia comunicativa muy sencilla. A través de los símbolos más importantes del país, su propia simbología ideológica, el espectador queda sorprendido y rodeado de toda la celebración del congreso. Se van sucediendo uno tras otro, en discursos o desfiles, creando un dinamismo logrado a través del cuidadoso montaje de la directora. Con la recreación en los discursos y la reacción de los oyentes, Leni Riefenstahl consigue convencer al espectador, dejándole prendado de aquello que dice Hitler. No existe otra realidad que no sea todo el poder del Partido Nazi en este congreso, la exaltación es continua; y los alemanes, que por aquel entonces podían no estar de acuerdo con su nuevo gobierno, aceptan y veneran a su líder. La repetición de una serie de conceptos ayuda a reforzar la postura que busca el documental. Es a través de las banderas, los desfiles, la música o las expresiones de felicidad, como se consigue que el pueblo alemán, a quien iba destinado este documental en primera instancia, quede enamorado de su líder y de todo lo que ha hecho por Alemania.

Por todas estas razones, se puede afirmar que la principal finalidad del documental es guiar a las masas en dos conceptos: el poder del Partido Nazi encarnado en Hitler, con su divinización; y el poder de Alemania, que solo podrá seguir creciendo si toda la nación apoya a su líder y toma su lugar, como lo hace cada una de las personas que aparecen en el documental. Una propaganda estudiada y cuidada, destinada a convencer y adoctrinar a las masas a favor del Imperio Alemán conducido por Hitler.

4. Conclusiones finales

En el presente Trabajo de Fin de Grado se buscaba averiguar si a través del cine es posible realizar periodismo y propaganda. Para ello, se escogió a la cineasta Leni Riefenstahl como sujeto de análisis y su obra, en particular el documental *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935). A través de este filme, se desarrolló un completo análisis, toda vez que se había situado a la cineasta alemana y todo su contexto cercano, desde la situación de los medios de comunicación en la Alemania Nazi del momento en el que desarrolló el documental, hasta las influencias que tuvo a lo largo de su carrera y que se encuentran perfectamente inscritas en el desarrollo de la obra seleccionada.

Una vez obtenido respuesta a todos los parámetros seleccionados para el análisis fílmico, se puede concluir en que la primera hipótesis planteada (a través del cine, y en concreto de su obra *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935), Leni Riefenstahl realizó una labor propagandística a favor del Régimen Nazi) se cumple.

Hitler encargó a la cineasta que realizara este documental tras observar su pasado como directora. Más allá del valor artístico que pudiera tener, el objetivo principal del filme era convertir la voluntad del Führer en la voluntad de su pueblo. Por ello, Leni Riefenstahl planteó un uso del montaje y la técnica encaminado a mostrar la realidad que Hitler quería. Su montaje de las escenas, que recuerda al utilizado por Eisenstein, muestra las sensaciones y atracciones idóneas para conseguir esto. Además, la ocasión elegida, el Congreso del Partido Nazi, sirve para realizar una exaltación del poderío alemán, centrándose una y otra vez en los victoriosos discursos del líder nazi y los vítores de felicidad y euforia del pueblo en respuesta a su caudillo.

Respecto al valor periodístico de la obra, la segunda hipótesis (Leni Riefenstahl realizó una crónica periodística de la Alemania Nazi de la época desmedida y totalmente influenciada por el Partido de Hitler gracias a su conocimiento de la técnica y el montaje) también se cumple.

Esta conclusión se obtiene tras observar el documental y afirmar que se trata de una crónica del Congreso del Partido Nazi, pero siempre enfocada a mostrar la realidad que el propio Partido Nazi, con Hitler a la cabeza, quería. La utilización del montaje, como sucedía con la anterior hipótesis, cambia toda realidad a una nueva, la que el Führer quería transmitir. Se trata de periodismo, pero al servicio del Régimen alemán, como estaban el resto de medios de comunicación y que se han explicado en el apartado del marco teórico.

Otro de los objetivos de este proyecto era poder responder a las preguntas de apoyo del análisis planteadas en el apartado de los objetivos e hipótesis.

Respecto a la primera cuestión, Leni Riefesntahl consigue totalmente su objetivo. Y esto se puede explicar en tiempo pasado y presente. En la época del documental, toda la Alemania Nazi se encontraba unida por y para su líder, y este tipo de iniciativas lograba sembrar aún más el germen nacionalsocialista y erigir a Hitler como un líder inalcanzable, todopoderoso y con tintes divinos. Mientras que en tiempo presente, el espectador queda prendado de toda la parafernalia del congreso, de la emoción del pueblo alemán y el poderío que tenía el Régimen Nazi en su momento.

La segunda cuestión, que apoyaba la segunda hipótesis, se responde con esa realidad parcialmente modificada a través del montaje técnico. Leni Riefesntahl logra con esas escenas en las que combina los líderes alemanes, con la reacción del pueblo y personas sin nombres propios en momentos puntuales que la realidad que se muestra sea la de una Alemania con un poder infinito, superior al de cualquier pueblo y sin ningún tipo de grieta en su nación.

Por último, esta forma de propaganda política, al igual que sucedió con otros medios de comunicación como la radio o la televisión, es una vía totalmente funcional para el partido que se encuentra en el poder. Reforzar su situación de liderazgo y erigir a quien lleva el mando como un dios supremo es una manera de conseguir 'manejar el rebaño', que correspondería al pueblo alemán, al gusto del 'pastor', en este caso Hitler.

Como conclusión final, se puede afirmar que esta obra, el trabajo de Leni Riefenstahl al servicio del Régimen Nazi, y el del resto de directores que trabajaron bajo la batuta de Hitler y Goebbels; son una exaltación del poderío alemán y la divinización de Hitler, utilizado para conseguir uno de los mayores objetivos del Partido Nacionalsocialista, convencer a cada uno de los alemanes de que el modelo nazi era el idóneo para conseguir que su nación prosperara y evolucionara hacia un futuro mejor. Con esta propaganda política, la Alemania Nazi consiguió unir a todo el pueblo bajo el amparo de Hitler. Este análisis, también, muestra cómo a través del cine es posible realizar periodismo, con crónicas de cada época, y propaganda, con reivindicaciones políticas.

5. Bibliografía

Bronenósets Potiomkin (El acorazado Potemkin. Dir. Sergei M. Eisenstein). 1925.

Triumph des willens (El triunfo de la voluntad. Dir. Leni Riefenstahl). 1935.

Mora, Rosa (2000). "No fui amante de Hitler ni pertenecí al partido nazi", afirma la fotógrafa Leni Riefenstahl' en *El País*. http://elpais.com/diario/2000/10/20/cultura/971992801_850215.html [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Riefenstahl, Leni (2013). *Leni Riefenstahl: memorias*. Lumen.

Los principios de la propaganda. Escolar.net. http://www.escolar.net/MT/archives/2007/03/los_principios.html [Consulta: 23 de mayo de 2015]

Discurso de Joseph Goebbels el 10 de mayo de 1933 en Berlín. Extraído de *Der Angriff (El Ataque)*. http://es.metapedia.org/wiki/Discursos_memorables_de_Goebbels [Consulta: 25 de mayo de 2015]

Montiel, A. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos. Páginas 42-43.

Eisenstein, S.M. (1990). *Reflexiones de un cineasta; prólogo, edición y notas de Román Gubern*. Barcelona: Lumen. Páginas 217-220.

Eisenstein, S. M. (1999): *El montaje de atracciones (1923)*, en *El Sentido del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, página 169.

Eisenstein, S. M. (1999): *Métodos de montaje (1929)* en *La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, página 72.

Sergei Eisenstein, *Montage der Attraktionen, 1923*, en: Oskana Bulgakova, *Sergei Eisenstein: Das dynamische Quadrat*, Philip Reclam Verlag, 1988. Página 11.

Jiménez, B. (2013). "Retrospectiva: El hombre de la cámara (1929)" en *Objetivo Cine*. <http://www.objetivocine.es/retrospectiva-el-hombre-de-la-camara-1929/> [Consulta: 27 de mayo de 2015]

Jean Luc Godard, en una entrevista con Robert Phillip Kolker, revista 'Sight and Sound', Vol. 42, nº3, 1973.

Monterde, J. E. Torreiro, C. (1997). *Historia General del Cine*, vol. VII, Europa y Asia (1929.1945). Página 195.

De España, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel.

De España, R. (2001). "El cine nazi: temas y personajes" en *Historia Contemporánea*, número 22, páginas 151-178.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento*. Paidós. Páginas 122-128.

Caldevilla Domínguez, D. (2004). 'La propaganda audiovisual como generadora de nuevos símbolos y arquetipos ideológicos', en Muro Munilla, M.A. (coord.) *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (10. 2002. Logroño). Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla. 297-313

Vázquez de la Fuente, M. (2010). *Análisis Fílmico e Interpretación: Epistemología de los modos de significación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gómez Tarín, F. J. Marzal Felizi, J. Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Texto realizado bajo el auspicio del Proyecto de investigación *Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recurso expresivos y narrativos en el discurso fílmico*. Castellón: Universitat Jaume I.