

El ideal de masculinidad en el cine de Leni Riefenstahl

Liliana Delgado
Universidad de Buenos Aires

“La política es el arte más elevado y comprensivo que haya [...]. Y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. [Siendo] la tarea del arte y del artista formar, modelar, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano”.
J. Goebbels, 1933

El arte en los regímenes totalitarios, lejos de ser enemigo natural, se constituyó en uno de sus aliados más fecundos. El maridaje dio a luz creaciones con sello propio: el de la *estética fascista*, capaz de diseñar las masas y transformar a los jefes en una todopoderosa e hipnótica figura de poder masculino. Ante la amplitud del tema me detendré en lo que a mi juicio constituye uno de sus componentes hegemónicos: el *ideal de masculinidad*, exaltado y exagerado por los cruces entre la política y el arte. La experiencia estética se vincula inevitablemente con la histórica, y desde ambas los totalitarismos han entretendido una trama indiscernible entre ficción y realidad. El nacionalsocialismo es su ejemplo más contundente.

La materia prima que dio origen a este trabajo corresponde a dos obras de la producción fílmica y fotográfica “documentales” de la cineasta alemana del nazismo Leni Riefenstahl (Berlín, 1902-2003): el film *El triunfo de la voluntad* (1935) y la serie de fotografías *The last of the Nuba* (1960) tomadas a una tribu del Sudán meridional, respectivamente.

¿Cómo interpretar hoy la obra de esta cineasta? Ante la oportunidad de abrir preguntas que toda obra de arte ofrece lo propio de la tarea crítica, justamente, es su actividad de reconstrucción sentidos. Sobre esto mucho saben porque mucho lo han pensado dos filósofas: Susan Sontag y Hannah Arendt; con ellas dialogo a lo largo de la ponencia sobre la obra de L. Riefenstahl. Pretendo a su vez que ellas tres conversen entre sí, en la medida de lo posible ¿De qué hablan? El totalitarismo es la cuestión central; la estética fascista, su máscara. No obstante, sólo dos de ellas -las intelectuales- lo saben, lo piensan y lo escriben; “la artista” lo ignora, sólo habla de arte. Está convencida de la misión redentora de la creación artística; así lo cree ella y así también se lo hicieron creer sus apologistas en los años 60. L. Riefenstahl no es lo suficientemente intelectual como para comprender los acontecimientos políticos e históricos que vivió; tiene la firme convicción de haber encarnado durante toda su vida, y valga la paradoja, al superhombre en versión “feminista”.

En cuanto a las filósofas, en uno de sus artículos Susan Sontag analiza la obra de L. Riefenstahl¹ guiada por la convicción de que su principal sentido reside en la propaganda del Tercer Reich. Gracias al desdén por parte de la cineasta de lo real en nombre del ideal, el

¹ Susan Sontag; ob.cit.

arte propagandista se enmascara bajo los ideales del nacionalsocialismo: el culto a la belleza; la resistencia al dolor en la sumisión de sus títeres uniformados; la exaltación de lo monumental en la obediencia de las masas al héroe. Valores propios de la cultura patriarcal que impregnan la trama de una estética capaz de producir un documento (la imagen) indiferenciable de la propaganda. Estética que, por lo mismo, es la razón para que la realidad se haya construido y deba, a la postre, reemplazarla.

Por otra parte H. Arendt² casi 15 años antes, en un minucioso análisis de los totalitarismos nazifascista y comunista, alude también a la propaganda y a su contracara irremplazable: *la masa*. Los gobiernos totalitarios, nos dice, a diferencia de las dictaduras gobiernan con el apoyo de las masas. Éstas existen cuando los individuos no pueden ser integrados a ninguna organización basada en el interés común. La apatía constituye su requisito; la imaginación, su condición de posibilidad para que opere la ilusión totalitaria, a saber: el dominio permanente de cada individuo en cada una de las esferas de la vida. Por eso las masas sólo pueden existir si descreen de la realidad de la propia experiencia, es cuando la línea divisoria entre realidad y ficción ha quedado definitivamente enturbiada. La propaganda totalitaria aísla a las masas desraizadas en la tranquilidad de un mundo imaginario; las protege así de las interminables amenazas de la vida real. Se trata de un mundo donde reina una insania artificialmente fabricada, nutrida de una ficción central: la conspiración mundial judía, en el caso de la propaganda nazi.

Ese mundo imaginario compone al fascismo y su estética con la fuerza del mito, la historia es apenas su escenario simbólicamente sostenido –a mi criterio- en un ideal de masculinidad, tal como nos lo legara occidente. Lo confirman sus imágenes del poder, de la fuerza física, de la dominación; por eso fascina y por eso mismo, también, hipnotiza. Ya Freud lo había adelantado en 1921³ -y antes Le Bon- cuando examina el alma colectiva; sus conclusiones se ajustan certeramente a la producción de L. Riefenstahl. Aquí percibimos un fascismo potencial del cine puesto en obra para configurar la masa fascista al modo descrito por Freud: un ser colectivo creado gracias a la identificación, el enamoramiento y la hipnosis ejercida por un Jefe, líder y salvador, es decir: El Hombre.

➤ ¿Quién fue Leni Riefenstahl?

Me interesa destacar que tal ideal de masculinidad le es propio no sólo a la estética nazifascista sino además, y originariamente, a la propia cineasta. Su historia de vida lo testimonia: una fuerte inclinación como joven alpinista por las alturas, por la naturaleza monumental; su tendencia a sentirse inmersa en un mundo de ensueño para luego despertar ante la destrucción de sus ideales, y ser perseguida a causa de ellos⁴.

Advierto que ese irracionalismo nebuloso junto con la metáfora de la montaña pura, los olímpicos de arriba y el sucio valle de los de abajo, constituyen el suelo nutricio para el ideal masculino de L. Riefenstahl y de su obra. Desde muy joven, tras una breve carrera como bailarina protagonizó películas de montaña dirigidas por Arnold Fanck, autor de epopeyas alpinas, para luego pasar a la dirección cinematográfica.

En su primera película como directora, *La luz azul* (1932), describe la vida de Junta, una extraña muchacha primitiva de las montañas, que vive en un mundo de ensueño. Proscrita de la aldea, a diferencia de otros jóvenes aldeanos, puede llegar a la misteriosa luz azul que irradia la cumbre del monte Cristal. Finalmente la muchacha muere no por la imposibilidad

²H. Arendt; ob.cit

³ S. Freud; ob.cit.

⁴ L. Riefenstahl; ob.cit

de alcanzar la meta sino a causa del espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos.

Estas películas de montaña vistas hoy en retrospectiva parecen una antología de sentimientos protonazis, basadas como están en alegorías sobre los oscuros temas del anhelo, la pureza y la muerte que Fanck había tratado por encima. Más tarde los trabajos de la cineasta completan la metáfora de su antecesor al hallar la concreción de esa meta en el culto al Führer. Y no es que el arte fuera subordinado a las necesidades de la política, algo que ocurre tanto en dictaduras de derecha como de izquierda; lo curioso en la relación entre ambas bajo el nacionalsocialismo es que la política se apropia de la retórica del arte en su última fase romántica. Por eso mi elección de las palabras de Goebbels sobre políticos y artistas como epígrafe de este escrito⁵

Cabe destacar que cuatro de las seis películas dirigidas por L. Riefenstahl se trataron de documentales encargados y financiados por el gobierno nazi; fue la única cineasta –por sus estrechas relaciones con Hitler, Goebbels y los jefes nazis– librada de responsabilidades ante la Oficina de Cine del Ministerio de Propaganda. Hizo cuatro películas con argumento no ficticio, no dos como lo afirma ella y lo repiten también quien tratan de exonerarla.

En 1933, recién llegado al poder Hitler le encarga a L. Riefenstahl, no a un documentalista del partido, la filmación del primer congreso del nacionalsocialismo: *La victoria de la fe*. La misma artista realizará tres documentales más para el régimen: *El triunfo de la voluntad* (1935), sobre el segundo congreso del partido, al que me dedicaré especialmente; *Día de la Libertad: Nuestro ejército* (1935), de 18 minutos de duración, muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer; y el cuarto, *Olimpia I (Festival del pueblo)* y *II (Festival de la belleza)* (1936-38) sobre los Juegos Olímpicos. Producción oficial, estrenada en 1938 para los festejos en Berlín de los 49 años de Hitler.

El ideal de belleza apolínea está especialmente resaltado en *Olimpia*. En él los nazis traslucen su deseo de hacer renacer el esplendor greco-romano; legado cultural aprovechado y apropiado para fines propagandísticos. La última película de la realizadora fue *Tierra baja* (1941-1944), finalizada en 1954. Al igual que en *La luz azul* opone la corrupción de la tierra baja, el valle, a la pureza de la montaña y la protagonista, encarnada por la misma directora, es una bella proscrita. Muchos afirman que usó gitanos de campos de concentración para representar a los villanos.

La fuerza viril, el más genuino rasgo de la concepción estética nazi, impregna también la obra fotográfica y de grabaciones fílmicas de la Riefenstahl sobre los Nuba en los años 60. Este pueblo ejemplifica su ideal de belleza corporal por su complexión atlética apolínea greco-latina. Además su autora se sintió fuertemente atraída por una tribu que “no padecía enfermedades”⁶.

No obstante, el arte bajo el nacionalsocialismo representa una variante especial del arte totalitario. En la ex URSS, por ejemplo, se tendía a reforzar una moralidad utópica. En cambio lo propio del arte nazi concierne a una estética utópica, fuertemente centrada en lo masculino: la perfección física del cuerpo viril representada tanto en la fuerza vital del atleta o la precisión militar de los soldados como en el culto a la belleza o el fetichismo del valor. Todos ellos combinan un ideal de masculinidad cuyo erotismo también es ideal; no es un dato menor que a pintores y escultores se les prohibiera mostrar imperfecciones corporales. En sentido técnico, sus desnudos son pornográficos porque tienen la perfección de la fantasía.

⁵ Ver epígrafe.

⁶ Ray Müller; 1993.

➤ Cine “documental”:

Como ya señalé, *El triunfo de la voluntad* (1935) “documenta” el Segundo Congreso del Partido Nacional Socialista. El propio Hitler la describió como “una glorificación totalmente única e incomparable del poder y la belleza de nuestro movimiento”. No obstante ¿cómo reconstruir hoy *El triunfo de la voluntad*? Es innegable que toda experiencia estética se vincula con la histórica gracias a la tarea crítica y sus análisis. Entonces, si esto es así, las escenas de la película nos incorporan irremediabilmente en el acontecimiento del arte al mismo tiempo que nos abren a una experiencia histórica y estética por fuera de la mera reconstrucción.

Tal como lo relatara en un librito acerca de la producción del film, la misma L. Riefenstahl tomó parte en la organización del mitin, concebido desde el principio como el decorado de una película; los preparativos del congreso se hicieron junto con los de las cámaras. El mitin se celebró entre el 4 y el 10 de septiembre; la directora cuenta que comenzó a trabajar en mayo, planeando la película secuencia tras secuencia y supervisando la construcción de elaborados puentes, torres y rieles para las treinta y dos cámaras, manejadas por camarógrafos con uniformes de los SA durante toda la filmación.

El triunfo de la Voluntad, falto de narrativa, comienza con un texto escrito que anuncia el mitin como la culminación redentora de la historia alemana. No tiene comentario porque no lo necesita. Representa una transformación bien lograda y radical de la realidad; ya la manera de planear el Congreso, en 1934, quedó parcialmente determinada por la decisión de producirla. El acontecimiento histórico serviría de escenario a una película que luego habría de presentarse como un auténtico documental.

Se trata de una gran producción cinematográfica que entrecruza el arte y por ende: la belleza, con la política y por tanto: la moral; ambas fundidas en una concepción estética tributaria del ideal masculino, componente clave, insisto, del imaginario nazi. En el film mito e historia, ficción y realidad, estética y ética son tan poco diferenciables como el documento de la propaganda. En palabras de S. Sontag: “la historia se vuelve teatro”. Con este legado, entonces, en *El triunfo de la voluntad* el documento (la imagen) más que un registro de la realidad, es una razón para que la realidad se construya y sea reemplazada por los fetiches de la dramaturgia fascista. Al igual que un personaje borgeano, el traidor-héroe Fergus Kirpatrick⁷ cuando representa en la ficción lo que Julio César o Lincoln encarnaron en la historia, en el film Hitler y “Hitler”, historia y ficción, se entremezclan en tupida trama al punto de tornarse indiscernibles.

¿Cómo distinguir entonces el documental de la propaganda, la historia del mito o la realidad de la ficción? Es precisamente el arte quien rompe estas viejas escisiones, en especial las que separan realidad de ficción. Curiosamente en los bordes de la representación *lo irrepresentable* traspasa las dicotomías establecidas y por algún punto de fuga las hace converger y confundir hacia un horizonte remoto. Es allí donde realidad y ficción se mezclan en un límite y una apertura a la vez. Pareciera que tal límite es más definido en el conocimiento y en la política, mucho menos en el arte, encargado como está de entretener la trama de “eso otro” que escapa precisamente al discurso científico o político. Es el libre juego de la creación artística el que abre paso tanto a la ficción de la realidad como a su inseparable cómplice: la realidad de la ficción.

En el cuento Borges nos avisa de las intrusiones de la ficción en la realidad: la partida se juega entre la política y el arte, el teatro es el escenario. En la película L. Riefenstahl entremezcla la política con el arte al punto de presentarnos la ficción como realidad, mientras la historia es el escenario. A ella sólo le interesa el mito. En *El triunfo de la*

⁷ J.L.Borges; ob.cit.

Voluntad emplea las extensas panorámicas atestadas de figuras, con primeros planos que aíslan una sola pasión en gentes agrupadas y reagrupadas de modo uniforme, buscando la coreografía perfecta para expresar su lealtad al Jefe.

Cuando Freud⁸ analiza la esencia del alma colectiva afirma que los lazos afectivos son la condición de posibilidad para que la masa mantenga su cohesión. Estos lazos operan por identificación, que es la forma de enlace más primitiva, y requiere la presencia visible -o invisible- de un jefe. Así, lo propio de las masas humanas corresponde a su necesidad de ser dominada por un poder ilimitado. El caudillo es el temido padre primitivo, es el ideal de la masa. Las imágenes de *El triunfo de la voluntad* parecen dar testimonio de la tesis freudiana: una multitud una e indivisa, hipnotizada, dándose por entero a un objeto, el Führer, quien ha ocupado el lugar del ideal del yo, en palabras de Freud.

Sin embargo tanto su creadora como sus apologistas hablan de esta película como si fuera un documental independiente, convencidos de que el artista debe, a cualquier precio, permanecer fuera del mundo material. No está demás recordar que la interpretación de obras y hacedores también tiene su historia; en el caso de L. Riefenstahl fue desnazificada a partir de los años 60 y sus apologistas la rehabilitaron en nombre del *cinéma vérité*, quedando así por encima de la historia. También los tribunales la exoneraron, luego de varios interrogatorios iniciados en 1948 hasta el veredicto final, cuatro años después, según el cual no hubo “ninguna actividad política en apoyo del régimen que merezca castigo”

➤ Los Nuba.

El libro *The last of the Nuba*⁹ compuesto de 126 espléndidas fotografías en color, nos muestra a los altivos nuba, semejantes a dioses, emblemas de la perfección física, con grandes cabezas bien formadas, parcialmente afeitadas, rostros expresivos y cuerpos musculosos, depilados y decorados con cicatrices. Embadurnados con una ceniza blanquecina sagrada, los hombres meditan o luchan entre sí en las áridas pendientes del Sudán meridional. Estas tomas fotográficas constituyeron el último paso necesario para la rehabilitación de su autora, no obstante al examínarselas cuidadosamente se ve la continuidad con su obra nazi. El sesgo particular de la creadora se revela en la elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada uno posee una lira) y hermoso por tener una complexión atlética rara en otras tribus africanas. Dotados como están de un sentido más poderoso en cuanto a relaciones espirituales y religiosas que de asuntos mundanos y materiales, su principal actividad es ceremonial. Es un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la civilización. Versión fascista de la antigua idea del “noble salvaje” de la que se diferencia por su desprecio a todo lo que sea reflexivo, crítico y pluralista.

Los nuba son negros, no arios, sin embargo el retrato que de ellos hace L. Riefenstahl evoca algunos de los temas más generales de la ideología nazi al marcar el contraste entre: lo limpio y lo impuro; lo físico y lo mental; lo gozoso y el sentido crítico. Justamente una de las principales acusaciones de los nazis a los judíos era la de ser portadores de un destructivo y corrupto “espíritu crítico”. Goebbels prohibió oficialmente la crítica de arte porque tenía rasgos típicamente judíos: poner la cabeza por encima del corazón, al individuo por encima de la comunidad, al intelecto por encima del sentimiento.

En *Los Nuba* L. Riefenstahl no parece haber modificado mucho las ideas de sus documentales nazis al presentarlos como símbolos unificadores de la cultura comunal: exhibición de la destreza y el valor en la victoria del más fuerte sobre el débil. Su retrato de

⁸S. Freud, S.; ob.cit.

⁹ Cfr. S. Sontag, p. 81

los nuba va más lejos que sus películas al resaltar tanto un aspecto del ideal fascista: el de una sociedad donde las mujeres son simplemente criadoras y ayudantes. Excluidas de todas las funciones ceremoniales por representar una amenaza a la integridad y la fuerza de los hombres. Desde el punto de vista “espiritual” nuba el contacto con las mujeres es profano. Lo erótico femenino siempre está presente como tentación y la respuesta más heroica es la represión del impulso sexual. Los matrimonios nuba celebran espléndidos funerales, no tiene ceremonias ni festín por tratarse de un pueblo que “contempla la muerte tan solo como cuestión del destino, que no se resiste ni lucha contra ella”.¹⁰ Curiosa similitud con la ideología del nazismo quienes infunden en sus masas una concepción determinista de la realidad.

Precisamente las masas totalitarias, ganadas a su vez por la propaganda, huyen de la realidad porque no aceptan su carácter fortuito. Prefieren refugiarse en la ficción y explicar los hechos mediante aplicaciones de “leyes universales” porque no se tolera lo arbitrario, lo accidental, lo azaroso. En definitiva, lo que el poder totalitario no soporta es el carácter imprevisible de la creatividad humana.

Bibliografía

Sontag, Susan (2007), “Fascinante fascismo”. En *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, De Bolsillo.

Arendt, Hannah (2001), *Los orígenes del totalitarismo*, México D.F., Taurus.

Freud, Sigmund (1982), *Psicología de las masas y análisis del Yo*. En *Obras Completas*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.

Riefenstahl, Leni (1991), *Memorias*, Barcelona, Ed. Lumen.

Borges, Jorge Luis (1986), “Tema del traidor y del héroe”. En *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé

Material filmico y fotográfico

Leni Riefenstahl (1935), *El Triunfo de la Voluntad*.

Leni Riefenstahl (1962), *Los Nuba*.

Ray Müller (1993), “Die Macht der Bilder, Leni Riefenstahl” (“El poder de la imagen” - entrevista).

¹⁰ Cfr. S.Sontag, p. 102

