El cuerpo nazi. El cuerpo contenido
La estética del poder en el cine de Leni Riefenstahl

Nayra Sanz Fuentes

E D I T O R I A L T R O T T A

CONTENIDO

Agradecimientos 9
Introducción 13

Primera parte
EL NACIONALSOCIALISMO Y EL CUERPO CONTENIDO

1. La conformación histórica del nacionalsocialismo y el cuerpo contenido 43
2. Cuerpo contenido y Estado contenido en el nacionalsocialismo 67
3. El realismo idealista del cuerpo nazi. La proporción perfecta del cuerpo contenido 105
4. Profilaxis y biocracia nazi del cuerpo contenido 129
5. El cuerpo judío como antimodelo: del desenmascaramiento a la deshumanización a través del cine de propaganda nazi 155

Segunda parte
EL ESTADO CONTENIDO

6. El nacionalsocialismo como Estado contenido. El mito nazi en la sociedad de masas 193
7. El nacionalsocialismo como Estado contenido: disciplina totalitaria 221

Tercera parte
EL CUERPO CONTENIDO EN EL CINE
DE LENI RIEFENSTAHL

8. Panorama del cine nacionalsocialista 253
9. Leni Riefenstahl a partir de su filmografía 273

Epílogo 323
Cronología 333
Bibliografía 349
Índice de nombres 361

INTRODUCCIÓN

Desde que finalizó la Segunda Guerra Mundial, uno de los temas que más bibliografía han generado a lo largo del siglo XX y parte del siglo XXI ha sido tanto la conformación y el desarrollo del régimen nacionalsocialista alemán como las consecuencias que provocó el hecho de que Hitler ascendiese al poder en una Europa que se consideraba civilizada. Desde el final de la contienda, en la que se estima que fallecieron entre cincuenta y cinco y sesenta millones de personas, han sido muchos los sociólogos, filósofos e historiadores que han debatido y teorizado sobre cómo se pudo llegar a dicho momento histórico: si fue parte de la propia evolución de las sociedades modernas capitalistas, si se debió a una situación específica del desarrollo histórico de Alemania, o si fue una vuelta a la barbarie después de un proceso secular de civilización occidental. Durante todas estas décadas se han publicado cantidades ingentes de ensayos y estudios que tratan de entender el modo en que una sociedad tan marcada como la de la Alemania nacionalsocialista pudo desarrollarse durante solo doce años y convertirse, sin embargo, en uno de los momentos que más han determinado la historia contemporánea. Un periodo que, por sus propias condiciones, que conjugaron aspectos arcaicos de sociedades pasadas, como la de la ateniense o la espartana, y tradiciones seculares germanas, unidos con los avances técnicos más evolucionados y con experimentos que violentaban los derechos humanos, dio lugar a un hecho que ya es parte de la historia de la humanidad. Pero no desde una perspectiva aislada, excepcional

o pretérita, sino de una forma que, debido a su magnitud, implicó la puesta en marcha de sistemas complejos de investigación y control que, desde entonces, han influido en muchos ámbitos de nuestras sociedades.

En ese aspecto, la memoria cobra fuerza como una facultad necesaria: no se trata solo de comprender cómo pudo surgir el nazismo, sino también de asumir que las huellas y los mecanismos de las ideologías totalitarias pueden continuar emergiendo. Recordar no es un acto pasivo, sino una forma de resistencia que impide que ciertas lógicas de poder se normalicen o se repitan bajo nuevas apariencias. Este marco de reflexión no pretende agotar desde el inicio todas sus conexiones en relación con la actualidad, sino más bien situar el horizonte desde el cual se abordará la obra de Leni Riefenstahl y su inscripción en el proyecto nacionalsocialista. Las investigaciones históricas no son compartimentos estancos/cerrados: dialogan con el presente y abren preguntas sobre los vínculos entre estética, política y memoria.

Del mismo modo, ha sido también numerosa la bibliografía publicada a partir del trabajo de personajes históricos que, habiendo formado parte del movimiento nacionalsocialista, aportaron propuestas que, una vez generadas, no podían ser obviadas por los investigadores. Entre ellos se encuentra precisamente Leni Riefenstahl (1902-2003), quien en parte de su filmografía elaboró un lenguaje cinematográfico con el que, además de glorificar al sistema nazi, desarrolló todo un conjunto de innovaciones técnicas y narrativas que no solo han entrado dentro de la historia del cine más hegemónico, sino que también se han adaptado a lenguajes audiovisuales contemporáneos que se utilizan tanto en el cine como en la televisión y la publicidad. Han sido muchos los historiadores que se han acercado al estudio de la totalidad de su obra o han analizado en detalle las dos películas que más impacto alcanzaron en la sociedad del momento e incluso en la actualidad, como *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*) (1935) y *Olympia* (*Olimpiada*) (1938). Desde una u otra perspectiva, siempre que se ha traído a colación el trabajo de esta realizadora, se despierta el debate de si es viable la autonomía en el arte y de si es legítima la calificación de «obra maestra» sin la obligación de

cuestionar la temática de la misma; es decir, si dentro de la creación es posible la escisión entre ética y estética.

El presente ensayo, a pesar de que incluye o recurre a gran parte de estas cuestiones, no pretende aportar una nueva visión sobre el debate de cómo pudo llegar a acontecer el nacionalsocialismo, ni sobre la propia obra de esta realizadora; no busca ampliar datos de su biografía, ni reavivar la discusión sobre si estuvo o no vinculada con el régimen del NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán). A su vez, tampoco es un estudio sobre el cine alemán nazi de la época. Como indica el título del libro, *El cuerpo nazi. El cuerpo contenido* se plantea como un análisis del proceso de configuración social y política del cuerpo ejemplificado a partir de las imágenes más emblemáticas de la cineasta Leni Riefenstahl. Es decir, lo que pretendo es analizar cómo estas películas, en especial *El triunfo de la voluntad* y *Olimpiada*, retrataron un cuerpo individual y social que fue exclusivo del régimen nazi y que los nacionalsocialistas pretendieron implantar como la única posibilidad de «verdad» de ese «hombre nuevo». Un cuerpo al que, por su singularidad, como se verá más adelante, se le ha dado en este estudio el término de *cuerpo contenido* en su individualidad, y de *Estado contenido* como realidad construida a partir de las instituciones que se generaron en dicha sociedad.

Este ensayo busca así profundizar en el modo en que se puede configurar el cuerpo en nuestras sociedades contemporáneas y cómo queda representado a través de la imagen. Para ello, debido a la complejidad y amplitud del tema, he optado por analizar uno de los periodos más abstrusos de la historia reciente, en el que, además, la fijación y obsesión por el cuerpo, tanto individual como colectivo, tuvo un papel protagonista, tal y como lo dejó reflejado en su obra Leni Riefenstahl. Ha sido de enorme interés poder ahondar en esta realidad para tratar de comprender, por un lado, la evolución histórica del cuerpo en la sociedad, en especial en un entorno en el que el poder del mecanismo político se aplicó de un modo totalitario, convirtiéndose, de hecho, en una de las metas prioritarias del Partido. Y, por otro, en vista de la importancia que tiene reflexionar sobre un periodo algunas de cuyas dinámicas, por muy criticado y aborrecido que haya sido, se han

introducido de forma tentacular en las sociedades actuales. Una de ellas está relacionada con la construcción de la imagen, en la que el «producto» se presenta como real con unos fines ideológicos o publicitarios específicos, cuando en realidad se trata de un ideal; es lo que en este ensayo he denominado «realismo idealista».

A pesar de que durante el régimen nazi se llegaron a producir entre 1100 y 1200 películas de los géneros más diversos, se ha optado por estudiar en profundidad dos filmes de Riefenstahl debido a sus características propias. Porque es cierto que ambos recogen acontecimientos claves que sucedieron durante el régimen, como son los congresos de Núremberg —las concentraciones anuales del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán— y las Olimpiadas de 1936, lo que hizo que se exhibieran como documentales. No obstante, el nivel de construcción de los mismos implica preguntarse cuánto de «verdad» hay en ellos. Esas imágenes, que se presentaron como un material alejado de la ficción, como si fuesen el reflejo mismo de la realidad, fueron sin embargo alteradas, no solo en montaje, sonido y estructura, como cualquier otra producción, sino también en la elección de aquello que, por conveniencia ideológica, debía o no aparecer en la pantalla. Si por algo se definió el régimen nazi fue por determinar qué era válido y qué no lo era dentro de su Estado. Todo aquello que fuese pernicioso para el «hombre nuevo», para el *cuerpo nazi*, para el *cuerpo contenido*, debía ser eliminado, como si su sola visión perjudicase a la sociedad. Por ello impuso una serie de normativas sobre la creación, e hizo sentir al artista que tenía las mismas capacidades que un *cirujano*, ya que a partir de ese momento la tarea del creador debía ser similar a la de *un médico al servicio de la nación*: la de definir un tipo ideal y realizarlo. Casi nunca la imaginería nazi presentaba juntos el «cuerpo racialmente sano del pueblo» con el del enemigo; ninguna parte «débil y carcomida» del pueblo debía mancillar la imagen, tal y como señala Éric Michaud.

Se entiende así que las películas de Riefenstahl estaban condicionadas por estos parámetros y presentaban una sociedad como si se tratase de una «verdad» sobre la que no se había realizado modificación alguna. Ese mundo que se había filmado en las celebraciones nacionalsocialistas era el que pertenecía al «hombre

nuevo», al *cuerpo contenido*, y por tanto solo hacía falta seguir emulándolo y reproduciéndolo. Es fundamentalmente por esta razón por lo que se ha considerado estos filmes como los más pertinentes para estudiar la conformación del cuerpo nazi. Además, habría que señalar que, como ejemplo radicalmente opuesto a este cuerpo ideal, se encontraban otros cuerpos que fueron denostados y despreciados: el del judío y el de los considerados discapacitados, también conocidos como la «raza degenerada». Las películas que recurren a algunas fórmulas cinematográficas similares, pero con fines diferentes a los de Leni Riefenstahl, son *Opfer der Vergangenheit* (*Víctimas del pasado*) (1937), de Gernot Bock-Stieber y Kurt Botner, y *Der ewige Jude* (*El judío eterno*) (1940), de Fritz Hippler[1]. De una forma cercana a la cineasta, aunque con un estilo y una calidad artística considerablemente menores, estos tres realizadores, como es característico de las creaciones de propaganda, presentaron el mundo de las personas con discapacidad y de los judíos a través de imágenes de estilo supuestamente documental y con una narrativa que el espectador tomaba como verdadera, lo que le incitaba a actuar en consecuencia con ella[2].

Por tanto, son dos los conceptos centrales de estudio de este ensayo: el cuerpo —y por extensión la sociedad: donde está inserto ese cuerpo— y la imagen, que en este libro se encuentran intrínsecamente relacionados, de manera que donde comienza a analizarse uno también se estará analizando el otro. Es evidente, por el propio paso del tiempo y los cambios que este genera, que para el espectador contemporáneo, mucha de la simbología tanto propagandística como social expuesta en los filmes de Riefenstahl, que en su momento contó con una profunda incidencia en la ideología y en el comportamiento de los ciudadanos, ha ido perdiendo la densidad de su significado y de sus matices con el paso de

1. Esta última se analiza *infra*, pp. 164-178.

2. Es importante recordar que estas películas se visionaban en la década de 1930, unos cuarenta años después de la aparición del cine, por lo que cuando se hablaba de «documental», la palabra estaba estrechamente vinculada al concepto de «verdad». Sería en esos mismos años cuando tales términos se pusieron en entredicho a partir de escritos como los *Postulados del documental* (1939-1944), de John Grierson.

las décadas. Por ese motivo, y para llegar a repensar en profundidad la importancia que tuvo el cuerpo como sistema de poder en este periodo, se hace inevitable contextualizar los planteamientos ideológicos desde varios ámbitos que, por su propia naturaleza, están vinculados: *desde una perspectiva histórica, desde una perspectiva legal, desde una perspectiva política y desde una perspectiva estética*. Lo que pretendo desde el punto de vista metodológico es hacer un ejercicio de composición de lugar y de contextualización, de análisis de la imagen, a través de las diferentes características que conforman el cuerpo y por medio de la representación que se hace de él.

Para comprender con mayor claridad lo que se propone, y a modo de ejemplo de esta metodología con la que se pretende apreciar en el detalle de la imagen las grandes diferencias que existen entre una composición u otra dependiendo de su momento histórico, resulta interesante traer a colación —a pesar de la gran diferencia de tiempo que hay entre ambos periodos históricos: el siglo XVI frente el siglo XX— dos cuadros que Daniel Arasse analiza en *La carne, la gracia, lo sublime*[3], con los que se puede llegar a comprender el proceso de cambio que se estaba produciendo en las relaciones sociales de principios del siglo XVI y cómo estas afectaban directamente al cuerpo y su representación: la *Venus dormida* (1507-1510), de Giorgione, y la *Venus de Urbino* (1538), de Tiziano (figs. 2 y 3). La interpretación que realizo de ellas recoge en gran medida la teoría sociológica que planteó Norbert Elias sobre el desarrollo de la civilización europea, que es un referente clave para esta investigación: cómo las relaciones sociales, construidas a partir de la interacción de factores sociales, políticos y económicos, condicionan las costumbres y, por extensión, la configuración y la relación que se mantiene con el cuerpo. Es decir, cómo en este caso en concreto la «misma realidad» —el cuerpo de la Venus, que en ambos cuadros parece prácticamente el mismo, en su disposición y proporciones— varía por la correlación

3. Artículo en J.-J. Courtine, A. Corbin y G. Vigarello (dirs,), *Historia del cuerpo* [2005], trad. de A. Martorell y M. Rubio, Taurus, Madrid, 2005, t. I, pp. 395-499.

Figura 2: *Venus dormida* (*ca*. 1507-1510), de Giorgione.

Figura 3: *Venus de Urbino* (1538), de Tiziano.

entre los elementos simbólicos que lo rodean y que permite una interpretación nueva del mundo. Por ello, lo que interesa al exponer este ejemplo no es tanto la representación del propio cuerpo, sino la actitud que el espectador coetáneo mantendría ante los matices de ambos lienzos frente al espectador contemporáneo, y mostrar así la importancia y la necesidad, igual que en la obra de Leni Riefenstahl, de realizar una contextualización histórica de las obras para entender las finas connotaciones que comportan.

Así, a pesar de que estos dos lienzos, realizados con una diferencia temporal de treinta años, pueden parecer similares a primera vista, están cargados de diferencias sustanciales, no tanto estilísticas —que también—, sino de relación entre el cuerpo desnudo y su entorno —como se verá, un estado muy recurrente en el nacionalsocialismo dentro de las obras de arte—. En los inicios del siglo XVI, cuando comenzaba en Occidente el proceso de urbanidad y el desarrollo de las sociedades cortesanas frente a las caballerescas, la sexualidad de Europa central era, por lo general, un tema reservado al ámbito íntimo del matrimonio, en el cual, a pesar de la religión, el hombre debía sentirse estimulado físicamente hacia su mujer con el fin de fomentar la reproducción. El cuerpo todavía no había sufrido la imposición de tener que cubrirse durante las relaciones al ser el placer sexual mutuo, conforme a las teorías médicas del momento, una parte consustancial de la posible reproducción. Hasta ese momento, la sexualidad quedaba relegada tan solo al espacio privado, por lo que imágenes similares a la *Venus dormida* de Giorgione se representaban en espacios muy reservados, como solía ser la tapa interior de los baúles de ajuar que la esposa llevaba a la habitación del esposo. Funcionaban como un método de inspiración, a la vez que para fomentar la vieja creencia del «engendramiento a través de la imagen», en términos de Michaud.

Giorgione fue el primero en sacar ese tipo de representación de dicho ámbito y trasladarla al lienzo de gran formato, lo que ha sido considerado por muchos historiadores como el nacimiento del arte moderno. Pero fue prudente al hacerlo, ya que, a pesar de presentar cierta sensualidad en el cuerpo femenino, lo hizo de tal manera que el espectador no tenía por qué sentirse avergonzado al contemplar el cuadro. Por un lado, recurrió a un nombre mitoló-

gico como el de «Venus», con lo que distanciaba la identificación directa de quien miraba la imagen de su propio contexto: lo que se estaba observando no pertenecía a su tiempo histórico, sino a un espacio divino y, por ello, sagrado y atemporal. A su vez, la representó dormida, de tal manera que, en mitad de sus sueños, la Venus no se sentía observada por el ojo ajeno, ni se ofrecía a ningún transeúnte; cualquier mirada respetuosa debía entenderlo de este modo. Por último, la representó en un espacio natural y bucólico, alejado del mundanal ruido; un lugar aparentemente idílico lejos de la población, que solo se percibe distante en el horizonte.

Poco tiempo después sería Tiziano quien finalizaría el cuadro pintando el cielo, ya que Giorgione murió dejándolo inacabado. Así, el pintor del Véneto, absorbido y tal vez obsesionado con esta imagen, se basó en el cuadro para realizar su *Venus de Urbino*, una obra en la que, sin embargo, introdujo modificaciones sustanciales que en su tiempo insinuaron un mundo totalmente diferente e incluso antagónico al de Giorgione. La *Venus de Urbino*, a pesar de que tenía casi las mismas proporciones corporales que la *Venus dormida*, ya no se encontraba en un espacio abierto y bucólico, sino en un entorno cerrado y palaciego. El personaje del cuadro había cambiado de estado y se encontraba con los ojos abiertos mirando insinuante hacia el frente, por lo que tenía plena conciencia de su desnudez; un hecho que se veía reforzado por la presencia de las mujeres del fondo que, a través del punto de fuga, remarcaban como contraste sus vestimentas. Los colores también se habían modificado: mientras que Giorgione había recurrido a los tonos fríos del verde y el azul, dando lugar a un ambiente sosegado y tranquilo, Tiziano había subrayado los contrastes del negro y la intensidad de las tonalidades rojas, que tienden a generar sensaciones de mayor tensión. La realidad que había representado Tiziano era, por tanto, mundana, pero muy atractiva y sensual, algo que inevitablemente generó debates sobre si representaba una alegoría del matrimonio o era el mundo erótico de una cortesana. En muy pocos años, la disposición de dos cuerpos prácticamente idénticos había cambiado de forma radical, y la simbología de su entorno exponía formas muy diferentes de entender las relaciones sociales y la sexualidad.