

Bruna PINO CALM

NARRACIONES MÁS ALLÁ DEL CANON. EL CASO
DE LENI RIEFENSTAHL

Treball Fi de Carrera
dirigit per
Seber UGARTE CALLEJA

Universitat Abat Oliba CEU
FACULTAT DE CIÈNCIES SOCIALS
Llicenciatura en Publicitat i Relacions Publiques.

2008

El cuerpo humano es la mejor imagen del alma

LUDWIG WITTGENSTEIN

Resumen

El objetivo de este trabajo se articula dentro del análisis estético e histórico de la concepción del cuerpo humano y de su canon a partir de un nexo que relaciona, el Clasicismo Greco-romano y el imaginario del Nazismo. En este sentido, la producción de Leni Riefensthal –la mirada del Nacionalsocialismo– es vital para entender el desarrollo de dicho nexo; y nuestra pretensión ha sido articular un discurso intercomunicativo entre ambos imaginarios.

Resum

L'objectiu d'aquest treball s'articula dins de l'anàlisi estètic e històric de la concepció del cos humà i del seu cànon a partir del nexa que relaciona, el Classicisme Greco-romà i l'imaginari del Nazisme. En aquest sentit, la producció de Leni Riefenstahl –la mirada del Nacionalsocialisme– es vital per entendre el desenvolupament de tal nexa; i la nostra intenció ha estat articular un discurs intercomunicatiu entre ambdós imaginaris.

Abstract

The aim of this work is divided into the historic and aesthetic analysis of the conception of the human body and its canon from the link that relates the Classicism Greco-roman with the imaginary of Nazism. In this sense, the production of Leni Riefenstahl –the look of National Socialism– is vital for understanding the development of this nexus, and our intention is to articulate a communicative discourse between the two imaginary.

Palabras claves / Keywords

Arte – Belleza – Canon griego – Equilibrio – Proporcionalidad – Armonía – Estética
--

Sumario

Introducción	8
1. Por una estética del cuerpo ideal	10
2. El Clasicismo como punto de partida	14
2.1 Siglo de Pericles	15
2.1.1 La belleza absoluta	18
2.2 Etapa helenística	20
2.3 Época romana	21
3. El canon Hitleriano	25
3.1 Hitler como persona y personaje	25
3.2 Contexto histórico: Alemania 1933–1945	28
3.3 Contexto sociocultural: Alemania siglo XX	31
3.3.1 Nietzsche	32
3.3.2 Wagner	33
3.3.3 Las organizaciones ocultistas	36
3.3.3.1 Simbología	37
3.3.4 El credo racial	38
3.3.4.1 La prehistoria de Alemania	39
3.3.5 Capacidad de liderazgo. Propaganda política	40
4. Leni Riefenstahl	42
4.1 El desnudo estético	45
4.2 El cine alemán	48
4.3 Análisis de Olympia I y II	49
4.3.1 Proceso creativo	50
4.3.2 Análisis técnico	58
4.5 La <i>última</i> producción de Leni Riefenstahl	65
Conclusiones	67
Bibliografía	69
Filmografía	70
Webgrafía	71
Anexo	

Introducción

Este trabajo se desarrolla a través del análisis estético e histórico de la concepción del *cuerpo humano ideal* y su canon a partir de un nexo que relaciona, el Clasicismo Greco-romano y el imaginario del Nazismo. En este sentido, la producción de Leni Riefenstahl –la mirada del Nacionalsocialismo– es vital para entender el desarrollo de dicho nexo; y nuestra pretensión, ha sido articular un discurso comunicativo entre ambos imaginarios.

La importancia que la producción de Leni Riefenstahl tiene para el movimiento nacionalsocialista es evidente, ya que pone de manifiesto una arcadia emprendida por el mundo helénico que ha sido reinterpretada por algunos de los movimientos sociopolíticos y estéticos más importantes, tanto de finales del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX.

La obra de Riefenstahl no sólo se construye como un discurso estético, donde la reinterpretación clásica es el principal aliciente de su trabajo, sino que pone sobre la mesa un debate acerca del arte y las políticas. Trata al cuerpo humano como un ideal filosófico y no es, ni será la primera vez, que en clave contemporánea el *canon ideal*, utilizado por el Clasicismo y por el Nazismo, sea reutilizado por el mundo de las políticas, las tendencias, la publicidad o la moda.

Por otro lado, la acotación de este trabajo nace de una pretensión ciertamente compleja en la que la definición y análisis de un estudio, como el propuesto, puede ayudar a determinar algunos de los problemas de representación alrededor del cuerpo más conflictivos. La belleza, la perfección o la Divina Proporción, son algunos de los conceptos que vamos a intentar definir en este escrito y por lo tanto, éstos pueden limitar algunos de los procesos que para la estética occidental se han manifestado a lo largo de la historia de la comunicación visual.

Evidentemente, al tratarse de un período de más de dos mil años, se han ido sucediendo varios acontecimientos que han cambiado las formas de representación del arte y de la estética pero también es cierto, que hasta bien entrado el siglo XX, los artistas siempre mantuvieron –en clave de pasado– un referente muy claro: *la búsqueda de la Belleza*. En estrecha relación con esta máxima el cuerpo humano se convierte en el fundamento esencial de lo bello, factor que condiciona, aún hoy, gran parte de la historia de la representación. El hombre pasa a ser centro de estudio para muchas materias y entorno a él se articulan enunciados que con anterioridad fueron exclusivos de la ciencia, la naturaleza y el *kosmos*.

En primer lugar, para trazar las bases que sustentan el puente entre el Clasicismo y el Nazismo, –siempre desde el punto de vista de la estética del ideal del cuerpo humano–, empezaremos contextualizando de forma histórica por un lado la Grecia Antigua y su romanización; y por otro, la situación de Alemania durante los años de instauración del Tercer Reich. Con ello, nos proponemos interrelacionar ambas épocas a través de sus líneas ideológicas y filosóficas, valores, creencias, conceptos, signos y símbolos definitorios, consiguiendo crear así un esquema de los puntos que definen ambos contextos, ambos imaginarios. El estudio interrelacionado

de ambas estéticas, creemos, nos ha llevado a plantear ciertos nexos conceptuales de vital importancia para occidente; la idea del superhombre o lo bello, son algunas de estas ideas tan productivas.

Tratar de enunciar una hipótesis en el territorio al que nos referimos sería muy osado por nuestra parte, así que hemos optado por preguntarnos en varias direcciones sobre aquellos conceptos y definiciones que han ido surgiendo. Desde el comportamiento estético limitado por las ideas y el poder, hasta la profusión de imaginarios que tienen en la *belleza ideal* su dogma de fé, pasando por cómo estos parámetros influyen en la sociedad occidental, nos hemos adentrado en un campo plástico pero también político y social o económico, sobre los que poder articular una serie de reflexiones multidisciplinares.

1. Por una estética del cuerpo ideal

Nuestro estudio a través de la Historia, empezando por la Antigua Grecia y por el *Clasicismo* –nombre que *impusieron* los romanos– atiende a una delimitación de las definiciones que sobre el *Kanon* clásico,¹ y las proporciones del *cuerpo ideal* se han vertido a lo largo del tiempo. El canon, deviene de un proceso matemático que define al ser humano, por lo menos, en su relación corporal dentro de la Naturaleza como un ente limitado por la métrica y las proporciones. Ser humano o superhombre, a imagen de los dioses, fuera y dentro de toda manifestación filosófica.

El cuerpo humano para el Clasicismo fue objeto de una intensa reflexión ideológica, que nos ha legado dos de los resultados más ilustres del mundo clásico: el atletismo y el desnudo. Según explica Robin Osborne en su libro *La Grecia clásica*,² fue importante el papel que desempeñaba el cuerpo humano en los festejos públicos para el ideal de éste. Grupos de hombres, adultos o jóvenes, se encueraban para representar a su ciudad o tribu en las competiciones atléticas, las carreras de teas, las danzas pírricas o de guerra y los certámenes de belleza masculina. El trabajo agrícola fortalecía la constitución corporal de los ciudadanos más pobres; los más acomodados imitaban sus cuerpos ejercitándose en el gimnasio, desnudos. Se entendía que esta actividad al aire libre era un signo de ser verdaderamente hombre, libre y griego. Al contrario, una vida sedentaria y protegida del sol generaba un cuerpo blando y blanquecido que era un signo negativo asociado con ser bárbaro. La armonía, el equilibrio y la proporción eran algunos de los elementos característicos del arte clásico.

Es importante considerar la filosofía griega ya que la concepción del cuerpo clásico estaba vinculada a los estudios de la ciencia y la filosofía. A diferencia de hoy no existía línea divisoria entre éstas. Los griegos descubrieron que las cosas del mundo estaban ordenadas siguiendo unas leyes. El mundo era un cosmos, no un caos, por lo que un cuerpo no se manifestaba primero de una manera y luego de otra completamente distinta, sino que en su manifestación había cierto orden, según su esencia o naturaleza. Así pues, la filosofía nació con el paso del *mito* al *logos*:

Mito: imaginación, arbitrariedad, caos.

Logos: razón, necesidad, cosmos.

No obstante no hay que creer que la actitud mítica desaparece completamente a partir de una fecha, más bien son unas pocas personas las que viven en el nuevo y revolucionario modo de pensar, y éste poco a poco se va haciendo más universal. Es más, la actitud mítica todavía no ha desaparecido en nuestra época. Desde Tales de Mileto, considerado como el primer filósofo de la historia, pasando por Aristóteles y llegando al período helenístico; el cuerpo humano fue dotado de distinto valor y significación pero siempre en busca de la belleza absoluta. Una belleza dotada de

¹ N. del A. *KANON*: Término que se utiliza para definir el conjunto de proporciones ideales para la representación perfecta del ser humano.

² OSBORNE, Robin. *La Grecia Clásica*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 160.

un gran valor que irá desvirtuándose con el paso del tiempo y en la que profundizaremos en el siguiente punto.

El Clasicismo muere con la entrada a la Edad Media que se sitúa en el año 476 d.C. con la caída del Imperio romano de Occidente. Evidentemente hubieron siglos de transición, que algunos teóricos llamaron Antigüedad Tardía. Económicamente se sustituyó el método de producción esclavista por el feudal. En lo social, se pasó del concepto de ciudadanía romana a la definición de los estamentos medievales. En política, se descompusieron las estructuras centralizadas dando paso a una dispersión del poder. Y en lo ideológico y cultural, se sustituyó la cultura clásica por las culturas teocéntricas Cristiana (en Occidente) e Islámica (en Oriente). El arte medieval tuvo un carácter básicamente funcional. No existía el concepto del arte como fin en sí mismo o de la belleza como único objetivo del artista. En reacción a todo esto surgió el Renacimiento.

El Renacimiento, fue un movimiento cultural comprendido entre los siglos XV y XVI en Europa Occidental. El nombre *Renacimiento* fue escogido porque se retomaron los elementos de la cultura clásica romana. Se planteó una nueva forma de ver el mundo y al ser humano, recuperando el interés por las artes, la política y las ciencias.

Los artesanos se reunían en gremios conservando los medios de producción, disfrutaban de una cierta garantía de libertad de trabajo, que no tenían en la Edad Media, y producían objetos con fines sociales. Es decir que el artesano estableció un vínculo entre su obra y la utilidad que ésta encerraba. Dicho de otra forma, tenía conciencia del valor de uso.

Sin embargo, a finales del siglo XV empezó la transición de un modo de producción artesanal a un modo capitalista. Se personalizaron los contratos con el comanditario hecho que provocó un aumento considerable en el precio de las obras. Éste se establecía en función del renombre y del talento de los maestros que se disputaban los príncipes, las ciudades como Roma, Florencia o París, o el Papa.

Los supuestos históricos que permitieron desarrollar el estilo renacentista se remontaban al siglo XIV cuando, con el Humanismo, progresó un ideal individualista de la cultura y un profundo interés por la literatura clásica, que acabó por dirigir la atención sobre los restos monumentales de la Grecia clásica. La relación entre la razón y la sensibilidad aparecieron así en toda su ambigüedad. El hombre era quien tomaba las riendas del acto creativo, a la vez como artista y como objeto.

El arte tenía por objeto la Naturaleza, el Hombre o Dios. Las matemáticas, la geometría o la aritmética constituyeron, para el Quattrocento, el medio para poder aplicar este principio. Se trataba de la mimesis de la naturaleza, y el método matemático constituía el medio para hacerlo. El principio de imitación consistía en rendir homenaje a Dios imitando su obra, la Naturaleza o el Hombre. Eso permitía acceder a la belleza y resume la estética del Renacimiento.

Lo bello estaba ligado a la armonía y era definido como “conveniencia razonable”. El ámbito estético todavía debía, para confirmar su “plena autonomía”, liberarse de las tutelas de la ciencia, de la religión y de la moral. Del Teocentrismo medieval se pasó al antropocentrismo renacentista. Para el desnudo total se recurría a la representación de algún tema mitológico pagano, por lo demás todo eran desnudos parciales. (Ver anexo)

Durante la segunda mitad del siglo XVI empezó la decadencia del Renacimiento, que cayó en un rígido formalismo, y tras el Manierismo dejó paso al Barroco. El Barroco abarcó, aproximadamente, desde el año 1600 hasta el 1750. Surgió en Italia y se irradió hacia la mayor parte de Europa Occidental. El término *barroco* es una traducción francesa de la palabra portuguesa *barroco* que significa "perla en forma de r", o "joya falsa". Una palabra antigua similar, "barlocco" o "brillocco", se usó en el dialecto romano con el mismo sentido. Fue después cuando acogió el significado de recargado, desmesurado e irracional en sentido despectivo con la intención de subrayar la diferencia entre el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación del Barroco y la racionalidad más clara y sobria de la Ilustración.

El Renacimiento ayudó a la solución parcial de las cuestiones, ya mencionadas, relativas a la condición del artista y la idea de creación. Pero legó a la posteridad nuevos temas de preocupación, cuyo tratamiento provocó, a mediados del siglo XVIII, la eclosión estética como reflexión científica y filosófica.

El debate filosófico abierto por René Descartes a principios del siglo XVII, que habla sobre la afirmación de un sujeto autónomo, capaz de pensar el mundo y de pensarse a sí mismo *en calidad de sujeto pensante*, constituyó uno de los momentos decisivos de la génesis de la estética moderna. *Pienso, luego existo*. Yo dudo = yo pienso = yo existo. Esta intuición del autor, que abarca la identidad entre estos tres momentos, desencadenó una verdadera búsqueda de certezas a través de la elaboración de nociones *claras y distintas*. Según Descartes, la reflexión estética empieza en cuanto es posible establecer una relación entre lo que es placentero para los sentidos y lo que le gusta al alma; entre cuerpo y alma.

Al mismo tiempo, Thomas Hobbes, que formaba parte del grupo de los empiristas, afirmaba que *la experiencia sensible condiciona el conocimiento racional*.

En este mismo siglo XVIII nace el Neoclasicismo, *el nuevo Clasicismo*. Éste recobró de nuevo el equilibrio, la claridad y la sencillez de los prototipos clásicos siendo la expresión estética del movimiento cultural de la “Ilustración o siglo de las luces”. Ésta corriente dominó el pensamiento intelectual de toda Europa, en especial Francia e Inglaterra. En esa época todo se reducía a la razón y lo que ella no admitía no podía ser creído. La razón vino a sustituir el papel de la religión como organizadora de la existencia del hombre por una ética laica que ordenó desde entonces las relaciones humanas y llevó a un concepto deísta de la verdad. Todo lo desprovisto de armonía, todo lo desequilibrado y asimétrico, todo lo desproporcionado y exagerado se consideraba monstruoso en estética. Pero la gran diferencia con la Antigüedad griega, que heredaron de la romanización, fue la consideración de que la originalidad era un defecto. Se estimaba que se podían

lograr obras maestras con receta, imitando lo mejor de los autores Greco-romanos. El academicismo imperaba en el terreno artístico y sofocaba toda creatividad.

El principal criterio que se siguió fue el del *buen gusto*; se excluía lo imperfecto, lo feo, lo decadente, lo oscuro, las pasiones desatadas y la muerte. No se contaba con los criterios estéticos del pueblo de modo que la realidad que se ofrecía era mejor de lo que la realidad era, era estilizada. Definitivamente, el *idealismo* imperaba en esa época, y eso, exigía una recuperación del canon del ideal Greco-romano.

La instauración de un ámbito estético autónomo suscitó la cuestión crucial de saber si una obra era bella en sí misma, si correspondía a un ideal de belleza o bien a la idea, “necesariamente” subjetiva, que cada uno tenía de belleza. En consecuencia, la elección de una obra de arte ya no dependía únicamente de motivaciones económicas sino de su belleza.

En toda la estatuaria neoclásica el desnudo tuvo una notable presencia como deseo de rodear las obras de una cierta intemporalidad.

Pasado el Neoclasicismo ya no ha habido ninguna recuperación del canon clásico tan marcada. Aunque el canon, y en eso vamos a centrarnos en esta investigación, nunca ha desaparecido. Es más, sobrevivió e imperó en estética dentro de movimientos artísticos totalmente opuestos o aparentemente opuestos.

Un ejemplo de ello fue la Alemania del siglo XX. *El Tercer Reich*, como ya veremos más detenidamente en el punto tres, acogió algunas influencias del canon Greco-romano. Éste mismo término, “Tercer Reich”, demuestra la adoración hacia la era romana durante el Nazismo ya que nació de la cuenta del Sacro Imperio romano germánico como el primer Reich o Imperio, el Imperio alemán de 1871 como el segundo y a su propio régimen como el tercero.

Alemania, el país más culto de Europa volvió la mirada hacia un pasado mítico y legendario de grandeza para encontrar el consuelo que necesitaba tras la derrota y humillación de 1918. En esa época en Alemania triunfaba el Expresionismo como movimiento artístico, sin embargo, cuenta Robert Hughes en *El impacto de lo nuevo* que Hitler odiaba el Expresionismo *como cosa de judíos*. Aunque algunos nazis destacados como Albert Speer intentaron disuadirlo en los años treinta de que algunos aspectos del expresionismo como el recurso del paisaje primordial, el gusto por los temas campesinos y la visión animista de la naturaleza, típico de las sociedades primitivas, podrían serle de mucha utilidad al partido, Hitler ni siquiera quiso oír hablar del tema. De modo que los expresionistas fueron a parar al exilio o los campos.³

Inspirada en los modelos de la Antigüedad, el desnudo masculino representó el ideal de la raza aria: fraternidad, disciplina, obediencia, impassibilidad y valor. A la vez que reflejó la obsesión nacionalsocialista por la raza y la etnobiología. La ideología nazi se aproximó a la cultura helenística griega a través de la idealización de un cuerpo

³ HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000. p. 48.

musculoso, viril y atlético, que quedó representado en la propaganda del Reich y personificado en la figura del soldado. La idea del cuerpo perfecto o ideal además iba unida al pensamiento del cuerpo que surge tras una *limpieza* progresiva de todos los cuerpos que no sirven. Esto suponía que, antes del nacimiento del cuerpo nuevo, primero había que destruir al viejo, el que no servía. El cuerpo para los nazis además de ser *limpio y perfecto*, debía pertenecer al gobierno; de aquí surgió la obligación de estar sano.

Alberto Ruiz de Samaniego afirma que, según dijo Hitler, la política fue como una gran *obra de arte total* capaz de hacer eterna la impronta cultural de la raza aria.⁴ Un *teatro total* en el que vida y representación se fusionan; en el que realidad y ficción son lo mismo. El sueño siniestro de los nacionalsocialistas fue hacer un mundo más bello a través de la pureza y el sacrificio. Un sacrificio que implicó un genocidio terrible y una feroz guerra. Y es que Hitler vio claras las vinculaciones entre estética y política.

Con todo este complejo contexto sociocultural, y otras influencias que veremos detalladamente, *Leni Riefenstahl* trabajó por una estética del cuerpo ideal.

2. El Clasicismo como punto de partida

Arte clásico y cultura clásica, son los nombres con que se designan las creaciones intelectuales de la Antigüedad clásica o Greco-romana. Aunque distintas, la Antigua Grecia y la Antigua Roma están fuertemente identificadas entre sí. Sus artes y cultura fueron consideradas en el período del Renacimiento como *clásicas*, es decir, dignas de imitación, de *mimesis*. Y asimismo sucede, en general, durante siglos. De aquí que se considere un período de revitalización cultural. Precisamente, *Classicus* en latín significa perteneciente a una clase superior respecto de una inferior. Una clase que debe tomarse como modelo a imitar por ser de calidad superior.

Los límites temporales del Clasicismo son imprecisos. Algunos consideran que tuvo lugar desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo V d.C.; otros, terminando en el siglo III d.C. pues desde el siglo IV d.C. consideraría la hegemonía cultural del Cristianismo; o bien también, comenzando en el III milenio a.C. incluyendo así la civilización minoica y la civilización micénica. En cualquier caso, para nuestro proyecto nos centraremos en la etapa griega conocida como *siglo de Pericles*, de mediados del siglo V a.C. a mediados del siglo IV a.C. ya que se considera que en ese momento se realizó un cambio en la representación del cuerpo humano. Si colocamos a los *Kuroi*, figuras desnudas masculinas del siglo VI a.C., en un hipotético orden cronológico, podemos ver como las transiciones se fueron haciendo más suaves. Se fueron absorbiendo los detalles que habían ido quedando como notas decorativas hasta llegar al *cuerpo humano perfecto*, una figura de mármol de la Acrópolis conocida como el *Efebo* de Critios realizada en el año 480 a.C. Aunque hay dudas de que fuese la primera del cambio, es la única encontrada. (Ver anexo)

⁴ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. "La estética nazi. El poder como escenografía", incluido en el libro: *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. [Consultado: 19 de junio de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.solromo.com/art-otros/esna-cuho.htm>

Asimismo, delimitaremos la etapa romana desde los últimos siglos de la República Romana, siglo II a.C. hasta el siglo III d.C. considerando la hegemonía cultural cristiana como otro cambio en la apreciación del cuerpo humano. Entre un período y otro, también contemplaremos, la conocida etapa helenística, puente y condensación de ambas.

Es importante, antes de empezar, remarcar la idea de que las palabras forman parte de la historia. Tienen su propia historia, y sus asociaciones son una parte muy importante de su significado, sobre todo porque sus efectos son inconscientemente sentidos. Lenguaje y pensamiento se diluyen, e interactúan el uno sobre el otro. Es prácticamente imposible traducir un vocablo de manera que produzca exactamente la misma impresión en un *forastero*. Y sin lugar a duda cualquiera de los que lea esta tesis, incluso nosotros, es forastero de la Antigüedad clásica.

Veamos algunas palabras que nos pueden interesar. *Dike*, se traduce hoy como *Justicia* y sin embargo su significado antiguo no tenía ningún contenido moral. *Dike* era, simple y llanamente, el camino que habitualmente sigue la conducta. Otro término; *Areté*, traducido como *virtud*. En la Antigüedad se aplicaba como término relativo, no absoluto. Es decir, era una palabra que necesitaba de otra para ser absoluta. La *areté* de los atletas, de los zapateros, etc. Completa en su significado sería una “eficacia” o “habilidad”.

El *Cosmos* es un vocablo intraducible que combinaba las ideas de orden, correspondencia y belleza. *Theos*, traducido como *dios*. En su momento se usaba en sentido predicativo, no nominativo. Es diferente decir; *Dios es amor*, *Dios es bueno*, que; impresionados por las cosas de la vida y la naturaleza, esto es un *dios*. O, el amor es *dios*.

Sería perfecto poder penetrar hasta los supuestos inconscientes de la época en que vivieron los griegos estudiando la manera como, filósofos, poetas, oradores, etc., usaban sus palabras en diversidad de contextos y situaciones. Sin embargo, sería otro trabajo a parte y muy complejo. De modo que lo mejor que podemos hacer es permanecer con la mente transparente al alma, abierta a sentir a través del arte Greco-romano todo lo que había en él, destruyendo creencias y actitudes actuales que nos limiten. Y es que las palabras tienen fecha de nacimiento y tan sólo siendo conscientes de ello podemos ser lo más fieles a una visión mundial e histórica de la vida, del ser humano y su ideal del cuerpo.

Nuestro material de estudio serán primordialmente las esculturas porque los condicionantes de los diferentes soportes (el cuadro limitado por las dos dimensiones, y los moldes cerámicos limitados por su función decorativa o práctica) pueden hacer variar las representaciones figurativas desobedeciendo a una reglamentación puramente canónica.

2.1 Siglo de Pericles

Antes del 500 a.C., como ya hemos apuntado anteriormente, la estatuaria griega era arcaica, frontal, poco expresiva o hierática, fría, rígida, sin anatomía de los

músculos, gruesos contornos y grandes superficies. A partir de entonces fue tomando un carácter propio y abandonó definitivamente los patrones orientales egipcios dando paso a cierto dinamismo; que cobró forma en las representaciones de atletas en plena acción.

Este dinamismo se alcanzó cambiando la posición de la escultura. Ésta pasó a apoyarse totalmente sobre una pierna, dejando la otra libre y ligeramente flexionada, con lo que la cadera del lado opuesto aparecía más elevada, al igual que el hombro de ese mismo lado estaba a menor altura que el contrario, lo que daba lugar a que la figura describiera una ligera curva y contra curva. Una “S” en su recorrido vertical. Ésta colocación se denominó *contrapposto*.⁵

Para los escultores de la siguiente generación a Critios, ésa gracia, basada en el ritmo que provenía de una subida de la pierna derecha y su naturalidad, fueron un defecto. O al menos un peligro. Fue como si previesen la belleza frívola que tuvo sus inicios en el arte helenístico del que trataremos posteriormente.

Pero a pesar de lo que pensábamos antes de investigar, no existía un único *canon*, sino varias propuestas siempre dinámicas. Propuestas como las de Mirón, artista de la expresión del movimiento a través del equilibrio inestable; las de Fidias, con su idealismo glorioso; las de Praxíteles, con su atemperada y mórbida sensualidad; las de Scopas, con su obsesión trágica; las de Lisipo, con su acento en el naturalismo y la espacialidad, etc. (Ver anexo)

De entre estas proposiciones, destacó la de Policleto porque simbolizó muy bien el espíritu canónico griego, además de que fue el único que hizo un tratado al respecto que, precisamente, dio nombre a éste convencionalismo artístico; el *canon clásico*. Fue aproximadamente en el tercer cuarto del siglo V a.C. cuando, en un intento de consecución del ideal de belleza, Policleto escribió el célebre tratado de escultura. Apoyándose sobre el conocimiento matemático y geométrico de los filósofos pitagóricos, llegó a la elaboración de un canon de proporciones aplicado al cuerpo humano. Éste estaba basado en la exacta relación mensurable entre todas las partes del cuerpo entre sí y de todas ellas con el conjunto. Sin embargo, el texto de Policleto no ha llegado hasta nosotros aunque tenemos noticias de él gracias a un pasaje de la obra del físico Galeno, siglo II d.C.⁶

Por lo que recoge Galeno, Crisipo podría ser conocedor del tratado de Policleto con detalle, pero éste no especificó si el contenido del tratado se limitaba solamente a una explicación detallada de la teoría, o si defendía además otras concepciones

⁵ N. del A. *CONTRAPPOSTO* es un término italiano que designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana.

⁶ N. del A. Siglo III a.C.; dos siglos después de la creación del canon por Policleto, Crisipo escribe lo siguiente: Así pues, el argumento de Zenón es adecuado. Y la enfermedad del alma es muy parecida a la indisposición del cuerpo. La enfermedad del cuerpo se dice que es la falta de proporción entre el calor y el frío, de lo seco y de lo húmedo. (...) La salud en el cuerpo es un tipo de unión y proporción de las cosas citadas. (...) Creo que la salud del cuerpo es la mejor conjunción de las cosas dichas. (...) No se dice eso del cuerpo fuera de lugar, porque el equilibrio o desequilibrio en lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco es salud o enfermedad, y el equilibrio en los nervios o el desequilibrio es fuerza o debilidad, buen tono o atonía; y el equilibrio o desequilibrio en los miembros es belleza o fealdad. (Ver texto original en anexo)

canónicas como por ejemplo indicando el proceso de materialización de la escultura, las causas *conformativas* anatómicas o las *aspectivas*, o incluso la valoración del mismo Policleto de su trabajo y de sus intenciones. De todos estos conceptos hablaremos con detalle más adelante.

El que Crisipo sólo aludiera al texto Policleto como mera información de proporciones fue lo que condujo al error de la reductibilidad de un canon a una teoría de proporciones, como si estas dos palabras fueran sinónimas. Es muy probable que no hubiese sido necesaria una escultura tan revolucionaria en otros muchos aspectos, para simplemente ilustrar una nueva teoría proporcional. Porque aunque es reconocida la dedicación de los griegos en la búsqueda y estudio de las proporciones objetivas, más o menos idealizadas, es importante remarcar que su entrega estuvo concentrada en la intención de alcanzar la belleza absoluta. Por primera vez, se buscó la belleza de la forma humana completa, sin sustituir su cabeza por la de un animal. La belleza humana pasó a ser considerada semejante a la belleza de los dioses, y éstos pasaron a ser representados plásticamente no como seres híbridos sino como los hombres y mujeres mejor conformados, pero no de forma real, sino idealmente. Asimismo los filósofos dirigieron sus pensamientos hacia la vida humana. Anunció el filósofo Protágoras que *el hombre es la medida de todas las cosas*.

El canon que creó Policleto fue el de las siete cabezas. En la representación del cuerpo ideal era necesario, según el autor, que la cabeza fuera la séptima parte de la altura total de la figura. El pie dos veces la longitud de la palma de la mano, mientras la pierna, desde el pie a la rodilla, debería medir seis palmos, y la misma medida habría también entre la rodilla y el centro del abdomen. Para demostrar la exactitud de su canon esculpió varias estatuas que nos han llegado en numerosas copias romanas. Entre las más destacadas encontramos; el *Canon*, la norma o la regla, que dio nombre a su teoría del *canon*, valga la redundancia. Y el *Doríforo*, el portador de lanza, un joven, completamente desnudo, que lleva con desenvoltura una ligera lanza en la mano. (Ver anexo)

En todos los cánones, las obras canónicas pueden entenderse como modelos tanto de la concepción proporcional, a la que estamos habituados, como de otras como comentábamos antes. Antonio Bautista Durán, Doctor en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, contempla una clasificación de las distintas novedades de concepción y artísticas, basada en el estudio de las obras de varios autores del siglo de Pericles. Ésta nos ayudará a entender la complejidad que engloba el canon.

En primer lugar, menciona la *novedad observativa*, que según el estudio, consistió en un mayor análisis anatómico de la estática y la dinámica del cuerpo con la formulación de una pose anatómica arquetípica y nueva; el ya mencionado *contrapposto*. Se trataba de una posición que aparentaba la vida y el movimiento natural. Una construcción artificial ya que terminó siendo una fórmula que hizo convencional, siempre de la misma forma, ese movimiento.

En segundo lugar, la *novedad confirmativa*; pues se basaron en un naturalismo de formas puras y simplificadas que reflejaban las tensiones musculares para potenciar

también la sensación de vida. Un mecanismo igualmente artificial para lograr esa apariencia vital.

En tercer lugar, la *novedad aspectiva*; que introducía la visión perspectiva de un único punto de vista, con las correcciones eurítmicas para los escorzos, y la visión menos cuadrada o, como otros llamaron, de bulto redondo para la escultura. Con ello se consiguió una *impresión retiniana* de la obra más natural.

Y finalmente menciona la *innovación proporcional*; que se apoyó en las relaciones fraccionarias de todas las partes entre sí y con el todo. Que aunque no sabemos todavía si el modelo sería geométrico o aritmético, la tradición desde Vitruvio que trataremos a su debido tiempo, se inclina por éste último.

Es incuestionable que los matemáticos griegos, probablemente ya en el tiempo de Platón, habían descubierto la *regla Áurea* ya que la teoría de las proporciones encontró la división en razones extremas y céntricas. Es decir, la división de una línea en dos partes, de tal forma que la parte más grande esta en proporción igual entre la línea más pequeña y la línea entera. (Ver anexo)

Pero como ya hemos apuntado anteriormente, junto con la evolución de teorías matemáticas y filosóficas,⁷ acerca del canon de belleza se observa también un cambio en los modelos elegidos. Se buscaba algo más; la expresión de los sentimientos del alma reflejados en el cuerpo.

2.1.1 La belleza absoluta

¿Cómo es posible el cálculo matemático y proporcional del alma, si *teóricamente* es invisible?

El ideal del arte antiguo fue reflejar el alma a través del movimiento del rostro y del cuerpo. Por tanto la esencia del arte, sugirió Sócrates, no estaba en exclusiva en imitar lo visible sino en representar el alma que expresaba algo de la vida. Veían una relación entre la estructura de las formas sensibles, su melodía, su ritmo, sus proporciones y el *ethos*⁸ del alma. En esto radica, a nuestro entender, la gran diferencia entre el Clasicismo antiguo y todas sus reconstrucciones futuras.

De todos los ideales que pueden captarse, solo la belleza tiene el privilegio de ser claramente perceptible y en todos sus aspectos encantadora. La esencia de *lo bello* se encuentra en cosas muy distintas. Dijo Platón en *El Banquete*.⁹

⁷ N. del A. Es imposible datar de forma exacta las corrientes filosóficas de la época puesto que algunas se superponen, otras se complementan y muchas, las dos cosas a la vez. Aún así al final del trabajo disponen de una línea cronológica aproximada. (Ver anexo)

⁸ N. del A. *ETHOS* en el arte es el estatismo emocional, entendido como contrario del pathos, el dinamismo emocional. El *ethos* forma parte del canon griego desde la época arcaica hasta la pre helenística, siendo su mayor expresión la época clásica.

⁹ PLATÓN. *El Banquete o del amor*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid, 1871. [Consultado: 8 de enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>

Limitémonos a la admiración de un hermoso cuerpo humano, si abrimos los ojos a esta contemplación resultará clara la idea de que la belleza de un cuerpo es hermana de la belleza de otro. Ambos son distintos, pero el motivo por el cual todos los cuerpos son esencialmente bellos es uno y el mismo. Si pudiéramos ver este motivo en sí, dejaríamos de lado el excesivo amor por un solo cuerpo determinado y nos entregaríamos a la admiración por la belleza física como tal. Llegaríamos a ser amantes de todos los cuerpos bellos.

Empero, filósofo escéptico, quien también reflexionó sobre la belleza, pronto llegó a la noción de que la belleza moral e intelectual superaba tanto en valor a la belleza física, que, incluso en un cuerpo poco atractivo, un alma bella lograba despertar amor y cariño. En el orden de la belleza espiritual, según los filósofos de la Grecia Antigua, el amante de lo bello llegaba a contemplar la belleza de los actos morales y de las leyes que los regían, y aún más, la belleza de las aptitudes que alcanzaban hasta la misma *verdad*. Así, súbitamente, se descubría una belleza de carácter prodigioso, una belleza que fue en rigor el objeto de todas las aspiraciones de los griegos. Una belleza eterna que no conocía ni nacimiento ni muerte, que no crecía ni disminuía; una belleza absoluta que no era bella por un lado y fea desde otro, bella para estos pero no para aquellos. Una belleza que no era la belleza de un rostro o de cualquier forma física, ni como la belleza de un acto o de un conocimiento, ni como la propiedad de un ser por accidente genético. Una belleza absoluta; que consistía en sí y por sí, singular y eterna, y por la cual todas las bellas cosas eran bellas, porque participaban en ella de tan singular manera, que su aparición y su desaparición en lo bello no producía crecimiento, ni disminución, ni cambio.

Lo bello en la tierra, según la filosofía griega, resplandecía en las formas percederas, que lo reflejaban de manera cambiante o imperfecta. De modo que quien había apagado en su interior el amor al ideal eterno, corría tras las bellas formas como si fuesen la belleza y buscaba un deleite antinatural. Quien, por el contrario, recordaba la visión celeste, al descubrir un bello rostro o un cuerpo bello, empezaba a vibrar de emoción y experimentaba una imitación de la sensación de antes; clavaba la mirada en la forma bella y la adoraba como a un dios. De hecho, obtenía la percepción sensible de lo percedero y el presentimiento espiritual del ideal. Y a la vez, lograba el deseo por lo mortal y el impulso hacia lo eterno.

Pero ¿Qué es lo bello en sí? Platón en la *República*¹⁰ lo identificó con lo bueno, entendiendo lo bueno como lo que convenía en todo caso. Y por ello, como tal era aceptado de manera objetiva por la inteligencia. La bondad suma se extendía por encima de todo. Dicho de otra manera; si su forma perceptible coincidía con el ideal intelectual que suponíamos aspiraba, entonces era bello y perfecto. Para cada cosa, la forma arquetípica que trataba de realizar era eterna y absolutamente conveniente; en la medida en que la cosa se aproximaba a su modelo eterno, era bella; en la medida en que, por ser percedera, difería de él, perdía en belleza.

¹⁰ PLATÓN. *La República*. [Consultado: 12 de enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.paginasobrefilosofia.com/html/prerepub.html>

¿Cuál es la relación proporcional entre belleza, alma y cuerpo?

El arte se halla, proporcionalmente, en la misma relación con respecto a la ciencia, que los fenómenos sensibles con respecto al ser ideal. En cada uno de los cuatro escalones del conjunto se halla belleza, si bien en formas distintas naturalmente.

Es un hecho cierto que las ciencias comprenden las matemáticas y se fundamentan en ellas. Precisamente los filósofos de la Antigua Grecia reflexionaron acerca de la relación entre belleza y ciencia. Algunos se plantearon si para la ciencia matemática existían o no arquetipos o ideales autónomos, objetivos, eternos; con la consecuencia de que la verdad matemática en uno, sería entonces la imitación exacta de las relaciones matemáticas en sí. Otros decían que si las estructuras primarias cualitativamente diferentes eran múltiples, su origen tenía que basarse en dos principios: un principio de pluralidad, por el cual una forma era distinta a otra, y un principio de unidad, por el cual cada cosa era ella misma. El principio de *lo mismo* o de *lo igual* determinaba la idea a ser *lo que es*; el principio de *lo desigual* era todo lo demás; *lo indeterminado*, *lo indefinido*. Por lo tanto, cada arquetipo suponía una síntesis de *lo indeterminado* y *lo definido*, de *lo otro* y de lo que determinaba *la unidad* e igualdad. La primera forma de pluralidad era la cantidad: dos. En geometría dos puntos determinan la primera línea. Y para la teoría de la proporción, la dualidad produce inmediatamente la relación de *lo doble* a *lo sencillo*.

De modo que *lo bello* y *lo sólido* se consideraba que nacían de la mezcla de *lo indeterminado* y *lo determinado*, *lo infinito* y *lo limitado*. La idea del producto de una mezcla de términos opuestos, que en si eran indeterminados, trajo consigo el concepto de proporción y por consiguiente, en el mundo de la música, el de acorde; ambos conceptos se basaban en el número que determinaba y medía la proporción. Según Platón, las partes componentes del cuerpo, mezcladas de manera adecuada, producían salud. La mezcla de tonos altos y bajos, la música. El calor y el frío, las estaciones. De forma que *lo indeterminado* quedaba sustituido por algo determinado gracias a la medida, la simetría o relación mutua y la proporción. Si en la composición faltaran simetría y proporción los componentes volverían a *lo indefinido* y no quedaría nada, sino una aglomeración caótica. La esencia de *lo bueno* tenía pues su origen en la esencia de la belleza.

La buena mezcla, según el mismo Platón, no se efectuaba según una medida arbitraria, sino de acuerdo con una norma objetiva, según una proporción que era verdaderamente adecuada en relación con el verdadero ideal. Por consiguiente, *lo bueno* se fundamentaba en *lo verdadero*. *Era entonces imposible definir los componentes del cuerpo sin los tres conceptos de simetría, belleza y verdad.*

2.2 Etapa Helenística

El *Apolo del Tiber* de estilo de Fidias, fue el instante del equilibrio; un equilibrio físico entre la fuerza y la gracia, un equilibrio estilístico entre el naturalismo y el ideal, un equilibrio espiritual entre el viejo culto del dios y la nueva filosofía, en la que no se le reconoce a ese culto otro valor que el de un ejercicio poético. Y de estos tres, el último no ha vuelto a lograrse jamás. Asimismo el *Hermes* de Paraxiteles representa

el último triunfo del concepto griego de integridad. Y Lisipo se considera el último gran nombre en escultura griega. Éste, inventó una nueva proporción; la cabeza más pequeña, las piernas más largas, y el cuerpo más esbelto. A su vez, creó la *Postura de acción detenida* y defendió la libertad técnica. Ciertamente es que a él le funcionó porque tenía algo especial, una integridad interior que no tuvieron sus sucesores. De modo que el resultado fue la aparición de tipos especializados; unos más esbeltos, otros más musculosos, etc. Luego en el arte helenístico sus productos fueron una especie de moneda simbólica, que aún hoy se acepta por basarse en aquellos tesoros del espíritu acumulados durante los siglos V y IV a.C.

Es en este momento cuando se considera que aparecen las figuras representativas del arte griego a nivel rutinario, y empieza el período helenístico. Un período limitado cronológicamente por dos importantes acontecimientos políticos. Se inició tras la muerte de Alejandro Magno en el año 323 a.C. y terminó después del suicidio de la última soberana helenística, Cleopatra VII de Egipto, y su amante Marco Antonio, al ser derrotados en la batalla de Accio en el año 30 a.C.

Durante esta etapa hubo una gran demanda en obras de arquitectura, escultura y pintura, debido en parte a la prosperidad económica de la época y a la competencia que los reyes tenían entre sí por su afán de embellecer sus ciudades. *Lo griego* era lo importante entre la gente culta y de la aristocracia, y en este concepto se educaba a los hijos. El arte helenístico triunfó y se extendió por todo el universo helénico, y aunque siguiendo distintas escuelas, existió siempre un estilo de creación común.

La escultura helenística incorporó innovaciones como el estudio de los ropajes, de la transparencia en los vestidos y la flexibilidad en las actitudes. Se buscaba sobre todo la expresividad y la atmósfera. El artista buscaba más plasmar el carácter de su modelo y no tanto la exactitud de los rasgos representados. Se exploraron temas como el dolor, el sueño o la vejez. Así, el *Fauno Barberini* representa a un sátiro dormido, con la pose relajada y la cara ansiosa, tal vez víctima de las pesadillas. *Laocoonte y sus hijos*, atenazado por las serpientes, tratando desesperadamente de escapar de ellas, sin mirar siquiera a sus hijos moribundos. (Ver anexo)

Una de estas escuelas de escultura muy conocida fue la llamada “barroco pergamiano” con sede en la ciudad de Pérgamo. El punto máximo de este estilo fue alcanzado en el friso del Altar de Pérgamo donde se plasmó una Gigantomaquia, es decir, una lucha de los dioses contra los gigantes. Los detalles en los pliegues de los mantos, en los cabellos, en los dibujos del calzado, las expresiones de los dioses y los gigantes, manifestaron lo que se ha llamado *estilo barroco* de la escultura griega que se basó en la fuerza de los detalles, la expresión de los sentimientos de forma exagerada, las expresiones patéticas y los escorzos, así como en la violencia de los movimientos y el hiperrealismo anatómico. (Ver anexo)

2.3 *Época romana*

Los romanos fueron los principales herederos del arte griego helenístico. Asimismo, a través de las conquistas, contactaron con otras muchas culturas desarrolladas en Oriente, principalmente con Mesopotamia y Egipto. Hasta entonces la evolución del

arte romano había sido a partir del arte etrusco, cuando los enviados por Roma llegaron a Siria, tuvieron ocasión de contemplar las ciudades griegas llenas de obras de arte.

La escultura en la antigua Roma es original en el espíritu de su finalidad, pero en ella pesan mucho las aportaciones formales etruscas y griegas helenísticas, siendo de hecho buena parte de la producción escultórica romana copia de originales griegos. Siracusa, un lugar avanzado de la civilización griega en la isla de Sicilia, fue minuciosamente saqueada y la mayoría de sus esculturas helenísticas fueron llevadas a Roma, donde reemplazaron a las antiguas de estilo tradicional etrusco. Después de que Grecia fuera conquistada en el año 146 a.C., los artistas griegos se establecieron en Roma y muchos de ellos empezaron a producir copias de esculturas griegas que eran populares en Roma.

Pero lo que llegó de Grecia a manos de los romanos fueron las pretendidas intenciones de belleza y armonía que Policleto escribió en el *Canon* por lo que todo canon que se formulase posteriormente debió inclinarse a lograr esos objetivos y no otros. Éste error de reductibilidad, del que ya hemos hablado, influyó en autores romanos como Vitruvio y en otros de períodos posteriores como Leonardo da Vinci e incluso en el modulator de Le Corbusier, un canon contemporáneo. (Ver anexo)

Como hemos visto anteriormente, la canonización de esos valores universales para la representación artística de la figura humana es más compleja que una teoría de proporciones, y debe responder a diferentes componentes del canon para poderlo reconocer como tal. Sin embargo, y a partir de Policleto, esos valores o componentes canónicos se consideraron generalmente resueltos en el arte posterior. Salvo el arte medieval que tuvo algunas variantes canónicas por tener otros objetivos, en el arte romano, en el Renacimiento, en el Barroco, en el Neoclasicismo, etc., pervivieron camufladas las mismas soluciones canónicas clásicas. La tradición clásica surgida de Grecia dominó periódicamente el arte del mundo occidental hasta finales del siglo XIX.

De modo que la tradición canónica que inauguró la Grecia clásica con Policleto, Mirón, Fidias, etc., fue heredada inmediatamente por la cultura romana que desarrolló una tradición copística de las obras griegas. Lo que nos demuestra, nada más empezar, la inmediata aceptación y difusión del canon clásico. Precisamente conocemos la figura del Doríforo de Policleto gracias a que se realizaron muchas copias romanas del mismo.

El documento que mejor nos acerca a esta influencia son los diez libros que forman *De Architectura Libri Decem* de Vitruvio, siglo I a.C., que intentan condensar todo el conocimiento que había acumulado la arquitectura romana, conteniendo implícitamente las concepciones clásicas. Dentro de este extenso tratado se incluía, de forma marginal, la consideración canónica de la representación humana, puesto que ésta se consideraba únicamente, por ser la base y medida de los edificios. El libro no trataba el tema figurativo ya que sus objetivos eran más generales por tratar principalmente la arquitectura. Además de que las opiniones de Vitruvio, según los estudiosos del tema, ofrecen más su visión personal que una objetiva muestra de los

conocimientos totales canónicos figurativos de uso corriente en la Grecia clásica hasta su época. Sin embargo, el hincapié que hizo sobre determinados aspectos proporcionales figurativos, que él mismo pudo no llegar a comprender del todo, fueron a su vez cuestiones que se retomaron aceptándose como genuinamente clásicas, cuando por un lado Vitruvio no era un artista figurativo, ni cronológicamente perteneció a ese momento histórico. No debemos pues ni sobre valorarla como en el Renacimiento ni rechazarla por sus limitaciones. Una buena prueba de todo esto es que ni Vitruvio ni su obra tuvieron tanta trascendencia en la Antigüedad romana cuando apareció, como la que tuvo por su carácter arqueológico en el Renacimiento, y sólo a partir del siglo XV es cuando comenzó a revalorizarse.

No es la única obra sobre teoría canónica figurativa que se escribió en la Antigüedad, si bien en esa época se escribía poco sobre este tema, y la teoría canónica era más una cuestión que se aprendía en los talleres; sino que es la única obra escrita que se ha conservado y por tanto de que pudo disponerse posteriormente. Es la única fuente que podía consultarse.

Si la obra de Crisipo estuvo disponible para Galeno hacia el siglo II d.C., lo estaría sin duda también para Vitruvio en el siglo I a.C. Sin embargo, Vitruvio no recoge en la bibliografía de su libro *De Architectura* ninguna obra de Crisipo, y esto plantea la incógnita sobre cuál fue la fuente de sus referencias al canon. No obstante, Vitruvio sí nombra en la lista de los tratados consultados a Filón Bizantino quien sí sabemos que citó a Policleto en una frase que presumimos perteneció al Canon. Esta frase aparece recogida en su *Belopoeica* IV. 1.49, 20. Siglo III a.C., un trabajo que versa sobre el arte de la guerra y la construcción de catapultas.

Muchos, aunque comenzaron la construcción de armas de igual tamaño y se sirvieron del mismo sistema de reglas y de los mismos tipos de madera y de las mismas cantidades de hierro, sin cambiar su peso, hicieron máquinas que, por una parte, lanzaban lejos sus misiles, y que, por otra, llegaban con retraso con respecto a lo que se había previsto. Y cuando se les preguntaba que por qué ocurría esto, no sabían decir la causa. De tal modo es apropiado decir al presunto ingeniero lo que decía Policleto el escultor. Porque decía que el Bien, por pequeño que sea, resulta a través de muchos números. Y del mismo modo y en el caso de nuestro arte, ocurre que, una pequeña desviación en alguna parte repetida cada vez en los detalles de la construcción de la máquina, conduce a un gran error final acumulado.

La aportación canónica que realizó Vitruvio, es la de un modelo proporcional aritmético, más romano que griego, abierto a la variedad de tipos, es decir, admitiendo la pluralidad de cánones proporcionales que determinaba las dimensiones de las partes del cuerpo en relación al conjunto, bajo la forma de fracciones simples. Era un modelo difícil de aplicar, y se podía caer en la tentación de ver en él simplemente una ilustración abstracta y teórica del origen del sistema métrico romano.¹¹ Veamos a modo de resumen a través de sus propias palabras, traducidas del latín, cual fue su aportación:

¹¹ CHASTEL, A. y KLEIN, R. *Pomponio Gaurico. Sobre la escultura*. Madrid: Ed. Akal, 1989, p. 97.

Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte, que su rostro desde la barba hasta lo alto de la frente y raíz del pelo es la décima parte de su altura. Otro tanto es la palma de la mano desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo largo. Toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice o coronilla es la octava parte del hombre. Lo mismo es por detrás, desde la nuca hasta lo alto. De lo alto del pecho hasta la raíz del pelo es la sexta parte; hasta la coronilla la cuarta. Desde lo bajo de la barba hasta lo inferior de la nariz es un tercio del rostro; toda la nariz hasta el entrecejo otro tercio; y otro desde allí hasta la raíz del pelo y fin de la frente. El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo; el codo la cuarta; el pecho también la cuarta. Todos los otros miembros tienen también su conmensuración proporcionada; siguiendo los célebres Pintores y Estatuarios antiguos se granjearon eternas debidas alabanzas. Del modo mismo, pues, los miembros de los templos sagrados deben tener exactísima correspondencia de dimensiones de cada uno de ellos a todo el edificio.¹²

El hecho de que existan incorrecciones en este modelo de proporciones, como argumenta nuestro traductor de la obra, Joseph Ortiz y Sanz, en su traducción de 1787, demuestra nuestra idea de que el principal interés de Vitruvio fue destacar el necesario uso de las proporciones en arquitectura, trayendo como ejemplo el hecho de que la naturaleza y los artistas de la Antigüedad recurrían también a las proporciones para conseguir la belleza. O tal vez el hecho es que simplemente no estaba hablando más que de oídas de una teoría proporcional que no dominaba, y no sabemos si en parte añadiéndole datos.

Para terminar con este modelo aritmético modular, Vitruvio anunció un modelo geométrico externo:

Así mismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo; pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas hasta la coronilla, y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto.¹³

Su modelo aritmético fue interpretado por el empirismo de Leon Battista Alberti en su obra *De Statua*, con su exempeda característico o figura de seis pies, y su modelo geométrico fue immortalizado en la famosa Lámina de Venecia de Leonardo Da Vinci, tan ilustrativa del hombre-centro del universo renacentista. (Ver anexo)

De modo que Vitruvio se convirtió, del mismo modo que había sucedido con Policleto, en la referencia directa de la Antigüedad. Los artistas posteriores no se preocuparon de acudir a las fuentes originales del Clasicismo, tan escasas y perdidas, sino que tomaron al pie de la letra la versión vitruviana del canon clásico.

¹² VITRUVIO. *De Architectura, libro III*, capítulo I, apartado 1. Tomado de la edición traducida de José Ortiz y Sanz, *Vitruvio, los diez libros de arquitectura*, Ed. Akal, 1987, pp. 58-59.

¹³ *Ibid.*

De ahí los muchos tratados de arquitectura y estética entre los siglos XV y XVII que contenían diagramas de figuras humanas dentro de figuras geométricas.

Muestra evidente de su influencia como punto referencial clásico fue la siguiente teoría de los números perfectos y su consecuente asimilación por parte de Alberti.

Todas las unidades de medida empleadas en arquitectura, como dedos, palmo, pie, etc., derivan del cuerpo humano. Siendo considerado desde Grecia como número perfecto el 10, así, diez son los libros de Vitruvio, diez son los dedos de las manos y de los pies, diez módulos mide la talla de la figura humana, y diez en definitiva, es la base del sistema decimal. También considera perfecto al número 6.¹⁴

Y asimismo Alberti retomó la teoría tomando el 16 como el número más perfecto por ser la suma de los números perfectos 10 y 6.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el hombre vitruviano recibió su máxima exposición magistral, y la más correcta, con Leonardo da Vinci en su famoso dibujo en el que realizó algunas modificaciones. Pero hay que admitir que la fórmula vitruviana no aportó ninguna garantía de que tal cuerpo tuviera una apariencia agradable. Y de ello podemos deducir cuan poco de fiar es la proporción sistemática sola para producir belleza física. Ejemplo de ello son las siguientes figuras del siglo XVI. (Ver anexo)

3. El canon Hitleriano

Para poder comprender la influencia hitleriana sobre el trabajo de Leni Riefenstahl es importante conocer la figura de Hitler y su su contexto tanto histórico como sociocultural. Pues éste y sus raíces influyeron directamente en los dos.

3.1 Hitler como persona y personaje

Antes de empezar es esencial partir de la idea de que desde la distancia histórica no podemos pretender comprender el efecto producido por Hitler si no dejamos de lado la idea de que el dictador estaba dotado de una personalidad demoníaca.

Adolf Hitler nació el 20 de abril de 1889 en la ciudad de Braunau, en la frontera de Austria, a tan solo 100 Kilómetros de Múnich. Según él tuvo una juventud difícil, aunque esto no coincide con otras investigaciones posteriores. Es cierto que no era rico, pero tampoco fue pobre. Después de que la Academia de Arte le rechazara por segunda vez, se dedicó a vender sus cuadros, a ir a la ópera y a leer revistas, como por ejemplo *Ostara*, en las que se glorificaba el pasado de Alemania, se predicaba la doctrina de la superioridad de la raza alemana, y se culpaba a los judíos de las desgracias del país.

¹⁴ *Ibid.*

En 1914 se alistó en el ejército Alemán de forma voluntaria. Obtuvo la Cruz de Hierro de Primera Clase por su valor, que rara vez se otorgaba a un cabo. Es cierto, que después de unirse al Partido Obrero Alemán su vida tomó cierto rumbo. Aunque en su primer intento de hacerse con el poder, el 9 de noviembre de 1923, fracasó de nuevo; el golpe de estado de Múnich no se llevó a cabo. Hitler fue arrestado y condenado a cinco años de prisión en la fortaleza de Landsberg, donde estuvo menos de uno y empezó a escribir parte de su libro; *Mein Kampf* (Mi lucha).

Era un hombre sin familia, de carácter extraño y desagradable, un hombre testarudo que se aferró a los personajes teatrales, egoístas y solitarios del mundo de Hans Markart y Richard Wagner y que, pese a todo añoraba la vida de un héroe de la ópera. Según varios historiadores Hitler tenía un gran complejo de inferioridad. Este complejo alimentó su amor propio de forma salvaje distanciándole de todo lo que le rodeaba. El odio al mundo y a los artistas que nunca reconocieron sus cuadros, no era odio común sino alimento de su ego, de su fortaleza y constancia. Según Ian Kershaw¹⁵ Hitler era narcisista, frío, distante, perfeccionista, hipocondríaco y emotivo. Era un hombre sometido a una tensión mental muy grande. Según este autor, no era clínicamente un loco, pero había un factor paranoide que sustentaba toda su carrera política. También es interesante para nosotros saber que era aficionado a la astrología, a la mitología, al yoga, y a la mística medieval ya que muchas de estas aficiones serán la base de su idea de vida y por tanto influencia de su ideología.

Su voluntad de poder y su tendencia hacia lo teatral, de las que hablaremos más adelante, fueron las causas de los puntos cardinales de la política de Hitler. Éste abordó la política siempre con referencia a imágenes, sus planes, pese a su mediocridad como artista, siempre tuvieron una dimensión estética e iconográfica. Su política no apelaba a la razón sino a la emoción y a la fantasía, cosa que se hace mucho mejor con las imágenes o efectos de sonido que con discursos recargados de argumentos. La política de Hitler era, en definitiva, como la música de Wagner, desmesuradamente emotiva, dominada por climas sugestivos para el oyente más que por ideas musicales originales o sustanciosas. Los discursos del Führer no delineaban un programa ni hacían muchas promesas, reclamaban un compromiso. Para él la política era un juego de movilización de voluntades.

Los actos de Hitler poseían una coreografía perfecta. Bandas militares tocaban melodías conocidas. Paraban, comenzaban, paraban y volvían a empezar hasta que llegaba Hitler. Él nunca fue puntual. Entonces, de pronto, sonaba la Bandenweilermarsch, la marcha preferida de Hitler. Empezaba a hablar lentamente, titubeante, con voz baja y sonora. Aludía a los problemas y a los logros locales; incluso hacía chistes. Gradualmente cambiaba el tono del discurso y al abordar los obstáculos Adolf aumentaba la velocidad y el volumen de su voz. Los estallidos, que eran las únicas partes de sus discursos que el mundo conocía, estaban cuidadosamente preparados, bien escenificados y aprovechados para transmitir la paz, la seguridad y la protección que daba su tono más calmado cuando ya habían pasado. Su política era pues resultado del control, no de la cólera, el odio o la

¹⁵ KERSHAW, Ian. *Hitler 1936-1945*. Ediciones Península. Barcelona, 2000, p. 95

desesperación, al menos mientras Hitler estuvo en buena forma física y al frente de los acontecimientos.

De las palabras de Albert Speer y de la propia Leni Riefenstahl en sus correspondientes memorias, podemos descubrir la imagen perceptiva y la personalidad sugerida que reflejaba el Führer durante su mandato. Speer cuenta como la flexibilidad y la gran capacidad de adaptación del Führer a cada lugar, momento y situación ambiental, le convencieron de su poder para llevar el país. También expresa la gran influencia del sentimiento de pertenencia a un grupo que se obtenía en las concentraciones políticas. El mismo refuerzo de la masa que hoy puede encontrarse en los campos de fútbol siguiendo a un equipo que ha sustituido a la nación. O con el seguimiento de una serie de televisión o el uso de una marca. En sus discursos Hitler creaba euforia y mostraba una fuerza del orden con su comportamiento que se reflejaba en los desfiles de la S.A., en la elegancia y la constancia rítmica.

Después de una gran ovación me gusto que comenzara a hablar en voz baja, vacilante y con cierta timidez, sin pronunciar un discurso, sino una especie de conferencia histórica; me atrajo precisamente porque me pareció que estaba en el polo opuesto de lo que la propaganda de sus rivales me había llevado a esperar: un demagogo frenético, un fanático vociferador y gesticulante vestido de uniforme.¹⁶

Asimismo Riefenstahl cuenta como Hitler fue un salvador para muchos alemanes, una ovación disfrazada por la disminución del número de parados que en realidad provenía de su personalidad que, como dijo la artista, era magnética.

Cuando se extinguieron las aclamaciones, Hitler habló:

—Compañeros, compañeras.

Curiosamente en aquel mismo instante tuve una visión apocalíptica que nunca pude ya olvidar. Para mí fue como si la superficie de la tierra se extendiese delante de mí, en una semiesfera, que de pronto se escindió por el medio y arrojó un chorro de agua, tan enorme que tocó el cielo y sacudió la tierra. Yo estaba como paralizada. Aunque no entendí gran cosa del discurso, actuó sobre mí de un modo fascinante. Un fuego de tambor atronaba los tímpanos de los oyentes y noté que éstos habían sucumbido al magnetismo de aquel hombre.¹⁷

Hitler afectaba al corazón, a lo emocional, de modo que sus palabras y sus actos fueron lo menos importante. Así sucedió todo lo que sucedió, porque el pueblo permitió que la fuerza de Hitler penetrara en Alemania y en el caso de la artista hizo lo mismo. Él aparentaba una claridad tan absoluta que aturdió a otras mentes más débiles, menos calculadoras, menos enfermizas. El silencio, las pausas y la seriedad le pusieron por encima de todo.

¹⁶ SPEER, Albert. *Op.cit.*, p. 23. (Ver anexo)

¹⁷ RIEFENSTAHL, Leni. *Leni Riefenstahl. Memorias*. España: Editorial Lumen, 1991, pp. 110-115. (Ver anexo)

En definitiva, aunque Hitler pudo no ser típicamente alemán, si fue Alemania en su calidad de Führer.

3.2 Contexto histórico: Alemania 1933-1945

Adolf Hitler alcanzó el poder sin violencia, de forma "legal". La conquista del Estado por el nacionalsocialismo se ajustó a un proceso parejo al que había llevado a Benito Mussolini a la presidencia del consejo de ministros en Italia. De la misma forma que el rey italiano nombró primer ministro a Mussolini, Hindenburg designó canciller a Hitler. El 31 de octubre de 1922 las bandas fascistas desfilaron ante el rey, que tenía a su derecha a Mussolini, con igual entusiasmo que las tropas de asalto desfilaron el 30 de enero de 1933 ante Hindenburg, que tenía a su derecha a Hitler. Dos meses antes de que Hitler entrara en la cancillería la industria pesada había suspendido las subvenciones al nacionalsocialismo. El mismo día 30, derribado ya Schleicher, se entabló la lucha entre Hitler, de un lado, y Papen y Alfred von Hugenberg, de otro.

Por un lado estaban los industriales conservadores del tipo de Hugenberg, que deseaban resolver el problema económico de Alemania sin aventuras militares en el exterior. Y por otro lado los industriales desesperados, el capitalismo suicida, que, como la mayor parte del ejército, quería la guerra. Los primeros temían al bolchevismo y vieron en Hitler, mientras no figuró en el gobierno, una fuerza aliada. Pero a su vez, tenían conciencia de que el nacionalsocialismo llevaría al caos a la economía, arruinaría a Alemania y empujaría a la nación al desastre.

Hugenberg, representante del capitalismo conservador, quería resolver la crisis identificando más los intereses de su clase con los del Estado. Compartir el mando con Hitler hacía imposible esta política, porque Hitler, como agente del capitalismo suicida, del ejército humillado y de todos los resentidos, se había asignado la misión de preparar a la nación para la guerra.

Hugenberg era banquero, capitán de industria y magnate de prensa. Su intervención en política le había ayudado siempre a salir de apuros cuando sus negocios se hallaron en crisis. De hecho no sólo controlaba la publicidad comercial de sus 40 periódicos, sino también la de la prensa independiente. También era propietario de la UFA, la entonces sociedad productora, distribuidora y explotadora de películas. Sin embargo la crisis le había afectado mucho. Era natural que el líder de los nacionales alemanes se apresurara, en el gobierno presidido por Hitler, a obtener para su partido todas las carteras ministeriales relacionadas con la economía.

Adolfo Hitler tomó sus precauciones. Por si no bastaran los 100.000 Shupos de la gendarmería, Hermann Göring, jefe de Gobierno y ministro del Interior figuraba también como ministro sin cartera en el gobierno de Hitler y creó un cuerpo de policía auxiliar nazi de 80.000 hombres. Ya había comenzado entonces el terror hitleriano. Los ministros no nazis estaban alarmados ante el avance de sus brutales asociados en el control del Estado. Papen, Hugenberg y el propio Schleicher comenzaron a intrigar con la camarilla presidencial. En aquel gobierno nadie se fiaba de nadie.

Fueron convocadas elecciones para el 5 de marzo de 1933. Con gran asombro de los nacional demócratas, los nazis declaraban en los mítines y en la prensa que cualquier que fuese el resultado de las elecciones permanecerían en el poder. “No hemos llegado al gobierno para marcharnos”, decían.

La propaganda electoral de los partidos de izquierda tropezó con enormes obstáculos. La prensa liberal, socialista y comunista estaba perseguida. El gobierno suspendió incluso, por una o dos semanas, los periódicos que no le eran afectos.

Entonces llegó el incendio del Reichstag que impresionó profundamente a la opinión pública. No se ha podido probar que los nazis fueran los autores de ese crimen pero es evidente que facilitó sus planes represivos. Entre estos planes estaba la anulación del partido comunista ante las elecciones convocadas. Pero finalmente Hitler no lo llevó a cabo por no ceder los votos a los socialdemócratas. De este modo, la misma noche del incendio Hitler explotó “la bendición del cielo” mermando la libertad de las izquierdas diciendo que el incendio había sido obra de los comunistas. En la misma noche del 27 de febrero el fuego destruyó lo que quedaba de la República alemana.

De modo que las elecciones del 5 de marzo tuvieron lugar en una atmósfera de terror. La prensa anti nazi fue suspendida. Los líderes socialistas y comunistas estaban presos. Aparecían cadáveres de militantes obreros flotando por ríos y canales. Ochenta mil camisas pardas ocuparon los puestos electorales.

Los nazis obtuvieron 17.265.823 sufragios, 43.9%, los socialdemócratas 7.176.050, 18.3%, los comunistas 4.845.379, 12.1%, los nacionalistas 3.132.595, 8%. Con la ayuda de los nacionalistas Hitler sumó a sus 288 diputados los 52 que le daban 340 puestos en un parlamento que se compondría de 647. La esperanza nazi de poder modificar la Constitución no se realizó.

Pero empezó la destrucción de los partidos. El primero de mayo anunció Hitler “ha comenzado la revolución nacional”. El 2 de mayo se incautaron las tropas de Hitler, por orden de Gobierno, y de manera simultánea en todo el Reich, todos los bienes de las organizaciones obreras. El 10 de mayo le llegó el turno a la socialdemocracia. Y el 18 del mismo mes se apoderaron de la formidable red de cooperativas de producción y consumo, orgullo del socialismo alemán.

El terror llegó a su cenit. Dos millones de alemanes caminaban hacia los campos de concentración y las cárceles. Las hordas de la S.A. tenían la calle para ellas. Liquidada la oposición de izquierdas, Hitler acometió la destrucción de los partidos conservadores. La expulsión de los diputados comunistas del parlamento dio un aumento de la fuerza nacionalsocialista pero no fue suficiente para reformar la Constitución ni proclamar dictador a Hitler. En consecuencia, Adolf convenció al centro católico para “prosperar” juntos. Éste claudicó y votó la ley que dio a Hitler poderes extraordinarios para legislar por decreto durante cuatro años y reformar la Constitución.

El 27 de junio, Hitler expulsó a Hugenberg del Gobierno y le sustituyó en ministerio de economía por Kurt Schmidt. El 14 de julio de 1933, Adolf declaró al partido Nacionalsocialista como único legal en Alemania.

Quienes vieron en el gobierno de Hitler uno de paz posiblemente vieron en los hechos de los nazis, una revolución. Es cierto que el problema del paro forzoso que venía desde 1929 lo resolvió Hitler. En enero de 1933 había registrados 6 millones de desocupados. En diciembre 1934 eran 2.600.000. La realidad fue que se iniciaron obras públicas, muchas militares; se eximió de impuestos a las nuevas industrias para motivarlas y se impuso cientos de miles de obreros a los agricultores para ayudarles en el campo prohibiendo el despido de personal.

El 30 de junio de 1934 tuvo lugar *La noche de los cuchillos largos*. Ernst Röhm y otros jefes de la S.A. fueron arrestados y ejecutados sin juicio. La S.A. fue sustituida por la SS. Y la acción católica también fue eliminada. Goebbels pretendió presentar la matanza como un acto moralizador.

Luego el 2 de agosto de 1934 “desapareció” el presidente del Reich, Hindenburg. Una vez más Hitler desconcertó a sus adversarios nombrándose a sí mismo Reichsführer. Es decir que la jefatura del Estado y del Gobierno pasó a ser representada en una sola persona.

El objetivo de Hitler era conquistar tierras de Europa. El camino del este estaba libre para Hitler tanto por lo que concernía a Inglaterra como a Francia. El Nazismo empezó la invasión. Se apoderó de Austria y de Checoslovaquia. Pero no fue hasta la agresión alemana contra Polonia el 1 de septiembre de 1939, cuando comenzó oficialmente la 2ª Guerra Mundial. Entonces empezaron los pactos; el 22 de mayo Alemania pactó con Italia una alianza militar. *El pacto de acero*. El 25 de agosto se realizó un pacto germano-soviético de no agresión que, además, contenía una cláusula secreta acerca de la partición de Polonia. Y así fue como el 3 de septiembre Gran Bretaña y Francia declararon la guerra a Alemania apoyando a Polonia. Pero Alemania prosiguió las invasiones hacia el oeste. El 27 de septiembre de 1940 Alemania firmó un pacto tripartito con Japón e Italia. La previsión era atacar a la Unión Soviética antes de acabar con la guerra contra Gran Bretaña. Pero tras algunas complicaciones, no fue hasta el 22 de junio de 1941, cuando Alemania invadió la Unión Soviética, hecho que resultó más complicado de lo que habían planeado. La ofensiva alemana contra Moscú entró en crisis porque no estaban preparados para afrontar el invierno ruso. A pesar de ello, el 11 de diciembre Estados Unidos declaró la guerra a Alemania como consecuencia del ataque de Japón a Pearl Harbor que había tenido lugar el 7 de diciembre. A pesar de todos los inconvenientes que se le presentaron, la armada alemana prosiguió hacia Stalingrado y siguió sus invasiones atacando a Italia, uno de sus aliados, en el 43.

Finalmente Hitler fue derrotado gracias a la ayuda de la alianza entre Winston Churchill (Gran Bretaña), Franklin Delano Roosevelt (EE.UU) y Iósif Stalin (Unión Soviética). El 30 de abril de 1945 Hitler se suicidó dentro de un búnker soterrado de la chancillería del Reich en Berlín. (Ver mapas en anexo)

3.3 Contexto sociocultural: Alemania siglo XX.

*En todo esteticismo, en toda decoración, se esconde cierto cinismo y escepticismo; de ahí su carácter historicista y su maníaco revisionismo. El barroco de este realismo que olvida la realidad es precisamente neorromántico y es este "clima" el que da lugar al renacimiento de los nacionalismos.*¹⁸

Así sucedió en Alemania. Por un lado los alemanes se negaban a darle las riendas a Hitler y por el otro estaban completamente decididos a aceptarlo. Este estilo de actitudes contradictorias surge normalmente del conflicto entre las demandas de la razón y las urgencias emocionales.

La idea de la estetización del pensamiento es una clave importante para entender el renovador estilo cultural del Nazismo. De esta forma, afirma Rüdiger Safranki, Heidegger describió el proceso de conquista de la nueva realidad alemana "como si se tratara del nacimiento de una obra de arte". El artista-ciudadano del Reich al luchar se transformaba en "copropietario de la verdad del pueblo en su Estado". Entendiendo así, que quien "lucha" es como si estuviera "en el interior de una obra que surge".¹⁹ Quien "lucha" forma parte de su creación. Porque "el arte sólo llega al gran estilo cuando incluye totalmente la existencia del pueblo en la marca típica de su esencia".²⁰ El pueblo alemán hizo a su dictador del mismo modo que el pueblo hace la cultura. "El estilo nace del pueblo. Es natural amar a la patria. La verdadera cultura no puede ser nunca internacional. La cultura únicamente procede del seno materno de un pueblo".²¹

En el artículo de Adolfo Rocca *La política como arte, 'belleza' convulsiva y proyecto nacionalsocialista*, expone la idea de la estetización del Nazismo. *Si comparamos las manifestaciones dadaístas, surrealistas y situacionistas con la "poesía" hitleriana; éstas, resultaron un simple arrebató neorromántico.* De modo que, siendo los dadaístas los creadores de la expresión más pura y violenta del arte del siglo XX, *Hitler fue un "dadaísta" colosal.* Aunque también, sin duda, el más siniestro y macabro.

El mundo y la existencia como fenómenos estéticos siniestros cobraron todo su sentido en el Nazismo, desvirtuando precisamente el principio de Friedrich Nietzsche de entender la existencia como un fenómeno estético. Y es que los nazis vieron en Nietzsche a uno de los padres fundadores de su identidad ideológica. Incorporaron la ideología y el pensamiento sobre el poder dentro de su propia filosofía política.

¹⁸ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *La política como arte; 'belleza' convulsiva y proyecto nacionalsocialista*. [Consultado: 6 de junio de 2008] Disponible en internet: <http://revista.escaner.cl/node/149>

¹⁹ SAFARANSKI, Rüdiger. *Un Maestro de Alemania; Martin Heidegger y su tiempo*. s.l. Tusquets editores, 2003, p. 115

²⁰ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk; El detonante iconográfico y operístico de la política de masas*. La lámpara de Diógenes: revista semestral de filosofía, 2006, Vol. 7. pp. 169-182. [Consultado el 3 de Marzo de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.lidiogenes.buap.mx/revistas/12/169.pdf>

²¹ SPEER, Albert. *Memorias*. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2002, p. 7.

3.3.1 Nietzsche

Es cierto que las teorías de Nietzsche fueron una de las grandes influencias en Hitler, pero es importante remarcar que sus líderes desvirtuaron cualquier relación ideológica que pudiera haber existido entre Nietzsche y el Nazismo.

Así habló Zaratustra es el libro donde el autor expuso las ideas del Superhombre que influenció a tantos alemanes. Según Nietzsche el hombre era un ser incompleto, pues todo animal daba lugar a algo superior. El hombre era un puente entre el simio y el Superhombre, era algo que debía ser saltado, superado. Siendo el Superhombre o Ultrahombre aquel ser que tenía una moral de nobles y aceptaba la voluntad de poder. Era un hombre que creaba sus propias normas, morales y de todo tipo; que sometía las cosas a su voluntad. Además era un ser que aceptaba el *Eterno Retorno*, pues cuando tomaba una decisión realmente la quería tomar, y no se arrepentía de sus actos. Sabía que la vida era en parte dolor y en parte placer y no renegaba de ello.

Asimismo, el Superhombre era un ser que, ante todo, razonaba; aunque eso no quería decir que no sintiera. Es más, el Superhombre se dejaba llevar por sus pasiones y sus sentimientos, pero a su vez, se dominaba a sí mismo. No buscaba sólo el placer, esa sería la diferencia con el *último hombre*, que representaba el último paso de superación del hombre moral, y la etapa final del nihilismo. Es fundamental entender que el concepto de Superhombre se contrapone al de *último hombre*. En este sentido es como debe entenderse al Superhombre, como uno de los objetivos nietzscheanos y no como una calidad a la que se pueda acceder, o una categoría que se pueda obtener. Según los estudiosos así acogió Hitler el concepto de Superhombre, siendo uno de sus objetivos la pureza de la raza aria posicionándola como suprema.

Para Nietzsche, el nihilismo era producto de repetidas frustraciones en la búsqueda de significado, lo que llevaba a la desvalorización de los valores supremos. Un valor supremo que terminaba con el reconocimiento de múltiples cosas valorables al volverse inoperante. Y eso fue lo que sucedió en Alemania, destruyeron los valores de los hombres para poner en su lugar los valores del Superhombre (La Nación) que ocupó el lugar de Dios.

Otro concepto controvertido en la filosofía nietzscheana que generó interpretaciones varias, entre ellas, la dada por los intelectuales nazis fue la voluntad de poder. Nietzsche veía en los instintos una fuerza que iba más allá del sólo impulso a sobrevivir, protegerse y reproducirse de todos los seres vivos; de sólo ser esto la vida, según él, se estancaría. Consideraba que la supervivencia era una de las consecuencias de un deseo aún mayor, un impulso hacia una supra vivencia, un deseo perpetuo de todo ser vivo por ir más allá de la muerte. Este impulso irracional o deseo perpetuo por expandirse innato en cada ser era lo único que daba sentido a la existencia. Según los estudiosos, el Nazismo usó este concepto como un intento deliberado de justificación de las tácticas políticas y de la guerra.

La insistencia en la absolutidad, esencial tanto en la ética religiosa como filosófica, fue otra excusa perfecta para los nazis; la usaron como *cojín* para suavizar los golpes y recostar a todo un pueblo en un sueño.

Del mismo modo, muchos estudios relacionan a Hitler con la música de Richard Wagner pues como veremos a continuación, de él extrae la idea del arte como fundamento de la civilización y, asimismo, su antisemitismo y pureza de sangre.

3.3.2 Wagner

La obra de Wagner fue inspirada por grandes temas: el ser motivado fundamentalmente por el amor que vence a las fuerzas del mal que intentan ahogarle, el triunfo del amor espiritual sobre el terrenal, el culto del héroe y la visión histórica del mundo; todos ellos, temas centrales en la leyenda y poesía mística.

Wagner dedicó más de veinticinco años de su vida a la concepción de la más ambiciosa de sus obras: el ciclo de cuatro óperas (la tetralogía) un prólogo y tres jornadas, que se conoce como *El anillo del nibelungo*. Representado en cuatro noches consecutivas: *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *el Ocaso de los Dioses*.

La tetralogía trata de crear una mitología alemana. Narra la historia de un anillo mágico que concede el poder de dominar el mundo. Se considera que esta es la mayor obra operística jamás realizada; del análisis de sus personajes, símbolos y música se puede obtener no sólo deleite sino también un interesante contenido filosófico que mucho tuvo que ver con Hitler. Wagner se fundamentó en las antiguas leyendas nórdicas, particularmente las sagas islandesas, y buscó como eje central a Sigfrido, símbolo de la juventud heroica que concentraba en él *el resplandor solar de los dioses arios*.

En este mundo mítico se encontraban ante todo los dioses; Wotan, rey de los dioses; Fricka, esposa de Wotan, diosa del matrimonio; Freia, hermana de Frika, diosa del amor y de la juventud; Donner, hermano de Frika, dios del trueno; Froh, hermano de Frika, dios de la primavera y la felicidad; Erda, diosa de la sabiduría y la tierra; Loge, semidiós del fuego y las nornas, tejedoras del destino, hijas de Erda. Luego estaban las criaturas que servían al mundo de los dioses; las valquirias, especialmente Brunilda y Waltraute, doncellas guerreras, hijas de Wotan y Erda. Y las ondinas, hijas del Rin; Woglinde, Wellgunde y Flosilda. Mientras los dioses eran criaturas del aire y las hijas del Rin vivían en el agua, en un mundo subterráneo estaban los enanos Nibelungos, llamados así porque vivían en la niebla; *nibel* es niebla y *ung* significa hijo. Principalmente estaban Alberich y Mime, su hermano y padre adoptivo de Sigfrido. Finalmente, sobre la tierra vivían los seres humanos, y los hermanos semidioses Sigmundo y Siglinda y su hijo Sigfrido.

La tradición escandinava decía que sólo aquellos que morían combatiendo tenían derecho a ser llevados al Valhala o morada de los dioses, porque Wotan no quería más que a los hombres fuertes y poderosos; los que morían por enfermedad o pacíficamente en su cama debían ir a un mundo inferior. Las valquirias pasaban por el aire a gran velocidad, para acudir a donde hubiera un combate mortal; cuando uno

de los combatientes moría, ellas le llevaban al Valhala donde era resucitado y vivía la gloria por siempre jamás. La enseñanza era que sólo los nobles y valerosos que luchaban en la batalla de la vida hasta su muerte eran dignos del progreso, a diferencia de los conformistas o quienes se resignaban ante las condiciones adversas.

Primera ópera: En *El Oro del Rin* se asistía a la lucha de las entidades divinas contra sus enemigos, enanos y gigantes, unidos por la trágica sujeción al oro custodiado por las hijas del Rin. En la primera escena se veía unas doncellas que nadaban en el Rin moviéndose rítmicamente y cantando al son de las olas. El agua se consideraba un elemento primitivo y generador de vida. Éstas eran las encargadas de cuidar el oro, emblema del espíritu universal o la riqueza que pertenece a todos.

Alberich, codiciaba el oro porque sabía que quien, renunciando al amor y cuidando de sus intereses antes que de los otros, le diera forma de anillo tendría el poder de conquistar el mundo y dominar a todos los hombres. De este modo el espíritu trazaba un anillo alrededor de sí mismo y todo lo que estaba dentro de él era *yo y mío*. Un concepto antagónico al altruismo. Pero no sólo él buscaba más poder. Los dioses estaban también evolucionando e incitados por los gigantes Fafner y Fasolt, que representan el egoísmo, y por Loge, el dios del engaño, construyeron una edificación grandiosa, que figuraba la limitación del espíritu incitada por ansias materiales, el Valhala. Sacrificaron sus luces, su sabiduría y eterna juventud pues además entregaron a los gigantes la diosa del amor, Freia, que les alimentaba con las manzanas de la juventud. Cuando el Anillo llegó a los gigantes, pues Wotan se lo entregó para rescatar a Freia, la misma suerte les acompañó, porque un hermano asesinó a otro para ser el único dueño de la riqueza.

De modo que el Anillo era símbolo de la riqueza material cuya posesión, confería poder pero no felicidad sino desgracia. Esa riqueza era para quienes eran infieles o perjuros al amor, pues al renunciar a él sólo se ocupaban de sí mismos.

Segunda ópera: *La Valkiria* explica los orígenes de Sigfrido, el encargado de recuperar el anillo. Para realizar esta misión Wotan bajó a la Tierra para engendrar un semidiós a quien encomendarle dicha tarea. Pero en realidad engendró dos hermanos, Sigmundo y Siglinda, que fueron separados poco después de nacer. Al cabo de unos años se reencontraron y se enamoraron (desconocían que eran hermanos). Sigmundo obtuvo la poderosa espada que Wotan había dejado en un tronco "para quien pudiera arrancarla de allí", ya que la fuerza sólo era para quienes eran merecedores. Sigmundo, culpable de su amor incestuoso debía ser inmolado y murió en combate con Hunding, esposo de Siglinda. Cuando Sigmundo muere, Siglinda es conducida por la valkiria Brunilda a la roca donde se reúnen las nueve valquirias; allí tiene lugar la célebre *Cabalgata de las valquirias* que servía de prelude del acto tercero en el que Brunilda anunciaba a Siglinda que la espada de Sigmundo sería el arma con la que el hijo que llevaba dentro, Sigfrido, recuperaría el Anillo; era la muestra del consuelo divino, que contemplaba a su vez, el tema de la redención por el amor.

Esto enfureció a Wotan que condenó a Brunilda, por su desobediencia, a un sueño del que sólo sería despertada por quien hubiera de ser su esposo. Loge encendió alrededor de ella una muralla de fuego y el tema musical de Sigfrido, guardián de la espada, anunciaba que sería él quien atravesaría el círculo protector dentro del cual dormía la valquiria.

Tercera ópera: *Sigfrido*. Él era el prototipo de héroe germánico, valeroso y noble, dotado de todas las virtudes e inmune al miedo. Éste, oponiéndose a las fuerzas del mal mató a Fafner y se apoderó del Anillo mágico. Descubrió el amor con Brunilda y aunque ésta perdió su divinidad, adquirió la facultad y el derecho de amar. Todo esto, está expuesto en el tema de *El Idilio de Sigfrido*. Al sucumbir a la pasión terrena, la valquiria había destruido las defensas del Valhala, fortaleza de los dioses y había desatado las runas:

Cuarta ópera: *El crepúsculo de los dioses*. En la corte del rey Gunther vivía Hagen, su medio hermano, descendiente de los Nibelungos, hijo de Alberich y la reina Grimilda. Ellos trataban de saber qué había pasado con el Anillo, objeto de la unión entre Sigfrido y Brunilda, pero cada uno en su corazón quería engañar al otro y obtener el tesoro para sí, porque esa era la exigencia de la riqueza material que tenía al egoísmo como su divisa.

Gutrune, hermana del rey, dio al héroe una copa con un filtro mágico que le hizo olvidar su pasado, cómo forjó la espada mágica con Mime, cómo obtuvo el Anillo de los Nibelungos por el cual obtuvo el conocimiento de su verdadera identidad espiritual y mató a Mime, su personalidad, que falsamente afirmaba ser su progenitor. Éste olvidó que, como espíritu libre, intrépido y sin miedo, había roto la lanza de Wotan, el guardián de la fe; y también olvidó su unión con Brunilda y el voto de fidelidad que había pronunciado cuando le dio el Anillo. Waltraute, hermana de Brunilda, le pidió a ésta que devolviera al Rin el Anillo porque entrañaba peligros para los dioses, pero ella se negó pues era símbolo de su amor con Sigfrido, la pasión terrenal o material.

El asesinato del héroe permitió el retorno del Anillo a las ondinas, a las ninfas del agua; sus legítimas poseedoras. Sólo cuando estaba en el río, dando reflejos de luz a las fluyentes aguas, el oro del Rin aportaba alguna divinidad al universo y los seres humanos podían comenzar a tener esperanzas por el advenimiento de un nuevo mundo. Mientras, la hoguera encendida por Brunilda alcanzó al propio Valhala que se desplomó entre las llamas por la ambición de los dioses. De modo que el Valhala ya no estaría regido ni por el oro ni por la gloria, sino por la única cosa absoluta; el amor.

En este poema épico, los dioses intentaron sobrevivir dando a luz al linaje humano. Lo que Wotan había ignorado era que el hombre liberado por él terminaría con la omnipotencia divina. Finalmente se cumplió el crepúsculo de los dioses. (Ver lista de personajes en anexo)

Es importante considerar esta vuelta atrás del ojo cultural de Alemania hacia el pasado mítico pues la fuerza del mito cobró en el Nazismo un protagonismo

absoluto. Como acabamos de ver, Wagner es muestra de la recuperación de los dioses pre cristianos. Y junto a ellos regresó también el paganismo, que no había desaparecido por completo, a través de los círculos ocultistas que recorrían Europa desde el siglo XVIII. Organizaciones secretas como la Detscher Bund, la Tugembud, los Iluminados de Baviera o Thule, fueron también, sin lugar a duda, materia de inspiración para el Nazismo.

3.3.3 Las organizaciones ocultistas

La Sociedad Thule, originalmente fue llamada Grupo de Estudio de la Antigüedad Alemana. Fue un grupo ocultista que destacó sobre los demás principalmente por ser la organización que patrocinó al Partido Alemán de los Trabajadores (DAP). Adolf Hitler se unió a este partido en 1919. El 1 de abril de 1920, el DAP fue refundado como Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores (NSDAP), conocido generalmente como el Partido nazi.

La Sociedad fue fundada el 17 de agosto de 1918 por Rudolf von Sebottendorff, un ocultista alemán, como rama de la *Germanenorden*, una sociedad secreta también conocida como *Orden de los Teutones*, 1912. El principal interés de la Sociedad Thule fue una reivindicación sobre los orígenes de la raza aria. Thule era un país situado por los geógrafos greco-romanos en el más lejano norte.

Entre sus metas, la Sociedad Thule incluyó el deseo de demostrar que la raza aria procedía de un continente perdido, quizás la Atlántida. Ésta Sociedad se considera como la madre espiritual del Nazismo, y a dicha organización perteneció como miembro visitante Adolf Hitler. Aunque no hay evidencia alguna de que Hitler formara parte de ella, sí la hay, de que nunca asistió a una reunión, pues lo atestigua el diario de las reuniones de la Sociedad. Es más, una vez en el poder, el Partido nazi además de prohibir todos los grupos esotéricos, también disolvió la Sociedad Thule. Tanto es así, que cuando Sebottendorff volvió a Alemania y publicó su libro sobre la Sociedad Thule, *Bevor Hitler kam*, fue arrestado y el libro prohibido. No obstante, también se ha argumentado que algunos miembros de Thule y sus ideas fueron incorporados al Tercer Reich. Por ejemplo, algunas de las enseñanzas de la Sociedad Thule fueron recogidas en los libros de Alfred Rosenberg.

Paradójicamente el Nazismo no persiguió a los budistas alemanes e incluso permitió la realización de un congreso budista europeo; se cree que esto fue por el interés que despertaba el budismo entre los nazis, especialmente el tibetano. De aquí la expedición al Tíbet en un intento de encontrar al Rey del Mundo que habitaba en el Shambhala, un reino mítico escondido según la tradición budista. Como ésta hubo otras muchas búsquedas de reliquias ya que se creía que el mero hecho de poseerlas otorgaba la victoria. Precisamente España también fue objeto de estas búsquedas, pues los nazis pensaron que los cátaros podían haber ocultado el Santo Grial en los Pirineos. Al frente de estas búsquedas había un departamento de las SS denominado *Ahnenerbe* o Sociedad para la Investigación y Enseñanza de las Herencias Ancestrales, prueba de la importancia que los nazis otorgaron al esoterismo y al ocultismo.

En el Tercer Reich se llegó a ver a la religión como una fuerza que podía contribuir a repeler el marxismo ateo. El propio Hitler veía en las Iglesias cristianas uno de los factores más importantes del mantenimiento del carácter nacional, y por ello mismo trataba de colocarlas al servicio de una ideología nacionalista opuesta al mensaje cristiano; se decía que el pueblo alemán no era heredero del pecado original, sino noble por naturaleza. Esta ideología se reflejó con toda claridad en el movimiento iniciado por Erich y Mathilde Ludendorff, *en pro de un conocimiento alemán de Dios acorde con la raza*.

La cuestión de la religión vista como una manera de interpretar el mundo estaba contemplada desde las ideas que relacionaban el código genético con el comportamiento espiritual de las razas. Así, bajo el régimen nacionalsocialista, el programa de una religión conforme a la raza tuvo como una de sus metas, despojar al cristianismo de todo rasgo judaico.

Otra gran influencia religiosa que ya hemos mencionado al hablar de la búsqueda del Santo Grial, fue la religión cátara. El movimiento cátaro, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo X, era una religión solar que rechazaba el Antiguo Testamento judío y partía del maniqueísmo como expresión de la eterna lucha entre la luz y la oscuridad, representados por el Sol y la Luna.

Según Jean Michel Angebert,²² el Sol tanto en el Nazismo como entre los cátaros, ocupó un lugar central. Encarnaba al símbolo sagrado de los arios, frente al simbolismo femenino y mágico de la Luna más cercano a los pueblos semitas, entre ellos el judío. Las cruces gamadas, las célticas, y otros símbolos se extendieron como representantes del culto al astro rey. Pero, además de la esvástica, había en los cátaros más características que siglos después adoptó el Nazismo. Su castidad, su rechazo al judaísmo, a la comunión y al bautismo cristiano, incluso el sayal negro con toca persa era muy parecido al uniforme empleado por las SS. Éstas y otras creencias influyeron en la gestación de las órdenes paganas como los *Iluminados de Baviera* o *Thule*, que, como hemos visto, tanto fascinaron a Hitler.

3.3.3.1 Simbología

Todo el ceremonial que suponía el propio régimen, se veía apoyado por símbolos que eran repetidos y que finalmente la gente aceptó sumida en un estado de hipnosis consciente. En el Nazismo la simbología era una fuerza real y poderosa. Al igual que antiguos imperios olvidados por el tiempo, los nazis pensaron que determinados símbolos otorgaban poder y victoria. Sólo así debemos mirar a la esvástica, como un símbolo milenario que existe desde el principio de los tiempos y que fue rescatado por los nazis.

Los orígenes de la esvástica son varios y vienen desde culturas diversas, con diferentes significados, es conocido su uso en civilizaciones como los hindúes, los chinos, los japoneses, los indios, los celtas, los aztecas y muchas otras. Para los hindúes representa las dos formas del brahmán (el concepto impersonal de dios). En

²² ANGEBERT, Jean M. *Hitler y la Tradición Cátara*. s.l. Editorial Plaza y Janés, 1976, p. 53.

el sentido de las agujas del reloj, representa la evolución del universo mientras que en sentido anti horario representa la involución del universo, el dios destructor. Entre los budistas la esvástica es usada en posición horizontal (a diferencia de la esvástica nazi, que aparece rotada 45°). La *esvástica* forma parte de la escritura china y quiere decir "todo" y "eternidad". Girando hacia la derecha o hacia la izquierda, este símbolo aparece sobre el pecho de algunas estatuas de buda como símbolo protector de malos espíritus y también significa los 4 elementos (fuego, agua, aire y tierra).

Aunque en realidad, la presencia de la esvástica puede seguirse hasta las culturas agrarias del neolítico. Ésta surgió de la cruz radiada, eliminando la línea circular y transformándola en un cuadrado; los extremos de la cruz, doblados o en gama en una dirección, señalaban un movimiento en el sentido de un círculo. A partir de ahí recibió a menudo un significado básico solar, como el que tiene de hecho la esvástica en la India. La esvástica también fue llamada *cruz gamada*, lo que nos indica su paso por la cultura griega. Proviene de *gamma*, la tercera letra del alfabeto griego.

De modo que los nazis adoptaron el símbolo de la esvástica en 1920 aunque ésta ya estaba en pleno uso como símbolo entre los movimientos nacionalistas alemanes, los cuales poseían ciertos deseos místicos y esotéricos de los que ya hemos hablado. Por eso, vieron apropiado adoptarla como símbolo de la raza aria. Algunos autores sostienen que lo que inspiró a Hitler para usar la esvástica como símbolo del NSDAP fue su uso por la Sociedad Thule. Otra posible influencia de origen es la creencia de los nazis acerca de que los primeros arios de la India, de cuyas tradiciones védicas surgió la esvástica, fueron el prototipo de invasores de raza blanca, adoptando así el símbolo como un emblema de la supremacía blanca. Los nazis utilizaron la esvástica dextrógira y negra, dentro de un círculo blanco sobre fondo rojo, siendo el negro, el blanco y el rojo los colores de la antigua bandera del Imperio alemán. Aunque también usaron la esvástica desprovista de tales círculos y fondo. (Ver anexo)

Sin embargo, tras las influencias de las ideas de algunos personajes como Nietzsche, Wagner, las organizaciones místicas; y sus correspondientes inspiraciones provenientes de la Antigüedad y de la mitología, etc., nos encontramos de forma repetida con el antisemitismo. De modo que debemos considerarlo como una fuente muy importante de inspiración ideológica.

El Führer creó, como dijo Marisol Romo Mellid en el artículo *La estética nazi y los cuerpos del horror*, "el soldado biológico, encargado de exterminar al peor germen: los judíos".

3.3.4 *El credo racial*

Según Ronald Gray en su libro *Hitler y los alemanes*, en Alemania los judíos se habían estado congregando desde principios de la Edad Media, sobre todo en las ciudades grandes como Frankfurt, donde en el siglo XIX muchos de ellos vivían aún segregados en unos distritos especiales llamados *ghettos* y no podían celebrar más

que un número determinado de matrimonios al año. Como resultado de todo esto, mucha gente les veía como una raza secreta y misteriosa, sobre todo cuando mantenían sus antiguas costumbres religiosas y por el modo de vestir. Como no se les permitía trabajar en la tierra, muchos de ellos eran prestamistas. Prestaban dinero a bajo interés, lo cual, en la Edad Media se consideraba como un pecado. También en la época medieval la Iglesia culpó a los judíos por su supuesta responsabilidad en la muerte de Cristo, y los persiguió por ese motivo.

Por otro lado, hubo familias judías como la de los Rothschild que, en los siglos XVIII y XIX, hicieron grandes fortunas y emplearon su dinero en política. Leopold von Bismark, por ejemplo, no podría haber llevado a cabo muchas de sus ideas sin la ayuda de su financiero judío que le proporcionó el dinero que el Reichstag le denegaba.

Estos ejemplos del poder judío sirvieron para dar credibilidad a la idea de que existía una organización internacional cuyo propósito era controlar a toda Alemania. La creciente tolerancia con los judíos a partir del s. XVIII atrajo a muchos más en el país, y con su llegada se reavivaron los antiguos temores. El documento más espeluznante contra los judíos fue *Los protocolos de los Sabios de Sión* publicado por primera vez en 1903, en la Rusia zarista, donde dio lugar a ataques masivos contra los judíos, que más tarde imitaron los nazis.

Muchos escritores del s. XIX creyeron en las doctrinas inscritas en *Los protocolos de los Sabios de Sión* publicado por primera vez en 1903, en la Rusia zarista. El propio Nietzsche, aunque atacaba a Richard Wagner por su antisemitismo, culpó a la raza judía por perjudicar a sus mejores líderes cargándolos de sentimientos de culpabilidad e impidiéndoles así actuar con decisión. La Alemania nazi lo utilizó como excusa intelectual para promover su idea de la resurrección de la cultura alemana y de la identidad nacional. También en el Reichstag de Bismark había pequeños partidos antisemitas, pero ninguno tanto como los nazis en el Tercer Reich. En 1935 se crearon las leyes de Nuremberg donde se declaraban prohibidas las relaciones de alemanes con judíos. Más adelante, en el año 1939, se penó con la muerte cualquier tipo de relación. Sin embargo, antes de todo esto ya existía desde la prehistoria una idea acerca de la raza *alemana*.

3.3.4.1 *La prehistoria de Alemania*

Uno de los hechos de la prehistoria alemana universalmente aceptados es el de la relativa homogeneidad racial de los pueblos del norte de Europa, o sea los pueblos englobados por los expertos en el nombre de teutónicos. Aún dando por cierto, como es hoy de rigor científico, que no hay razas puras, la traza física de esos hombres variaba menos de unos a otros que en otras regiones del mundo conocidas de griegos y romanos. Tanto fue así que Cornelio Tácito pensaba que eran una sola raza, y una raza pura, sin mezcla. Según los estudiosos, la paleontología no disiente en esencia de la impresión superficial del historiador latino. Justamente, los esqueletos más antiguos que se han podido hallar en tumbas alemanas y escandinavas apenas presentan diferencias notables entre sí, y además, en sus

características fundamentales se asemejan mucho a los del hombre alemán moderno.

Ya pasado el neolítico y la edad de Bronce, empezó la edad de Hierro, 900 a.C. aprox., en la que hubo un gran movimiento Celta dentro de Alemania, que se tradujo en la separación de los pueblos teutónicos del norte y del sur, al menos por algún tiempo. Tal debió ser la confusión o compenetración racial en aquellas partes, que cuando los romanos establecieron contacto por primera vez con el país creyeron que germanos y celtas eran la misma gente. Tácito dedujo, de la afirmación de Julio Cesar de que galos habían sido superiores militarmente a los germanos, que poblaciones galas o celtas invadieron en más de una ocasión las tierras germánicas y se domiciliaron allende al Rin. La expulsión de los galos de territorio germánico parece que fue el comienzo de la expansión germánica hacia la Galia, movimiento que obligó a Cesar a extender la frontera del Imperio romano hasta el Rin.

Tácito escribió *Sobre el origen y territorio de los germanos* conocido también como *Germania*, en que describe a los germanos y su país. Según dice creía que los germanos eran una nación indígena; ninguno de sus pueblos había emigrado, ni habían llegado a aquel país extranjeros para mezclarse con los naturales. Así, los germanos no habían sido desnaturalizados por el cruce con ningún otro pueblo. Eran una nación pura, aislada. Pasa luego a describir la planta física y las costumbres de aquellos hombres; y dice que todos tenían el mismo tipo: los ojos azules y feroces; los cabellos "bermejos"; eran de estatura alta y cuerpos sólidos.

Una curiosidad es el origen, durante la época romana, del nombre de Germania que se originó en la voz de *Wehr-Mann*, o *Ger-Mann*, hombre de guerra.

Precisamente todo esto fue lo que, en el siglo XX, estudió el Grupo de Estudio de la Antigüedad Alemana, precedente de la Sociedad Thule. De modo que el sentimiento antisemita que ya inundaba Alemania desde sus inicios, se reforzó con la propaganda política nazi.

3.3.5 Capacidad de liderazgo. Propaganda política

Según Ronald Gray, la máquina de propaganda nazi se dedicaba a divulgar mentiras descaradas. Así logró el partido su primera conquista, la conquista del pueblo. *Cuanto más gorda sea la mentira, más gente hay dispuesta a tragársela*, éste fue el principio que siguió el ministro de propaganda Josef Goebbels; extensión de la idea de que "no hay humo sin fuego". El método de Goebbels consistió en crear cuanto más humo mejor. Sin embargo, los nazis creyeron en su ideología, no fue fuego de artificios para engañar a la masa. El engaño era una estrategia para conseguir lo que ellos realmente pensaron. Instaurar un nuevo orden, con una nueva moral que suplantase a la bimilenaria moral occidental.

Según Samaniego, las ambiciones artísticas de Hitler fueron tomando forma primero en la propaganda y luego en las manifestaciones en masa del nacionalsocialismo. Hitler llevó a cabo una política de espectáculo. El cuerpo del espectáculo surgía así desde la estética nazi como antesala a la destrucción; lo que pone en evidencia,

según el autor, la existencia de una trayectoria que va del cuerpo de la persuasión al de la aniquilación. Hitler comprendió rápidamente la necesidad de hacer uso del espectáculo para hacer posible el mito de cuerpo popular, al que se refiere Ruiz de Samaniego así; *ese mito, la imagen de las masas, el pueblo como un cuerpo con un único sistema de circulación sanguínea, se convirtió en un elemento esencial de la visión nazi de la purificación de la raza.*

El imperio nazi consiguió, a través de la propaganda, crear y fortalecer la configuración de la masa popular característica de la estética nazi; el cuerpo del seguidor. El Dr. Adolfo Vásquez Rocca cita el diagnóstico de Ana Arendt acerca de la masa popular: *la impotencia desorganizada de innumerables individuos se trueca en el desamparo organizado de una mayoría que se deja dominar tanto por los movimientos totalitarios como por los medios de entretenimiento totales.*²³ En el camino hacia lo artificial, los nazis necesitaban eliminar, además de todo aquello que carecía de belleza, a la espontaneidad misma; para terminar convirtiendo a las personas en simples cosas.

Y es que el Führer creía en él como la encarnación de un destino, por ello se adecuó en este sentido a su papel de instrumento histórico. Hitler creó un denominador común en sus seguidores afines a su adhesión. Recolectó todas sus ilusiones y tendió su mano a los que querían consumir su destino “por su cuenta”. Pero no olvidemos que se trató de un juego psicológico pues la realidad era otra, y el hecho de que Hitler no se escondiera de ella la hizo invisible. Asimismo lo demuestran sus propias palabras escritas en el capítulo sexto de su libro *Mi lucha*. Hitler dijo que el propósito de toda propaganda es “presionar y limitar el libre albedrío del hombre” y aunque, que Hitler se valía de la propaganda nazi era un hecho, no afectó a sus objetivos.

Su principal objetivo fue conseguir el corazón y la sensibilidad de las masas. Y lo logró con capacidad de liderazgo, de adecuación. Hitler ofreció lo que el pueblo deseaba; seguridad, protección, rectitud, fortaleza y, ante todo, orgullo patriótico. La humillación recibida en los años anteriores ardía dentro de cada alemán que al escuchar la pasión con que Hitler reclamaba al pueblo, “les reclamaba”; y la frialdad y seriedad con que anunciaba el surgimiento de Alemania, no dejó opción a otro sentimiento que no fuera el de empatía. De modo que parte del éxito de Hitler fue que no era en absoluto un hombre de excesivo talento.

Este seguimiento del líder por parte de las masas es muestra del fenómeno del *culto al héroe* (del que ya hemos oído hablar con Wagner) y puso de manifiesto que “en las oscuras turbas humanas existía –y probablemente existe de forma innata– un aspecto que no cesaba de soñar en una luminosidad más grande”.²⁴ La figura del Führer fue el medio de culto público en el que se apoyó éste fenómeno de auto idolatría de la mediocridad.

²³ ROCCA VÁSQUEZ, Adolfo. *Zoología política; Disturbios en el parque humano*. 2007. [Consultado el 25 de Febrero de 2009]. Disponible en Internet: <http://revista.escaner.cl/node/89>

²⁴ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *op. cit.*

4. Leni Riefenstahl

*“Fui bailarina en cuerpo y alma. Como actriz, mis aspiraciones quedaron insatisfechas. Me hice fotógrafa sólo porque me boicotearon al final de la guerra y no pude rodar más películas”.*²⁵

Helene Amalia Bertha Riefenstahl. Una mujer extraordinaria con una carrera extraordinaria. Nació en Berlín el 22 de agosto de 1902. Falleció a los 101 años, el 9 de septiembre de 2003. En su vida rompió muchos esquemas y aportó al cine una infinidad de innovaciones que destacan por su brillantez. Leni Riefenstahl empezó con éxito su carrera de bailarina en el Berlín de los primeros años veinte pero una lesión de menisco la alejó temporalmente de la escena.

Fue entonces cuando impactada por la película *El monte del destino*, dirigida por el Dr. Arnold Fanck, decidió que quería ser actriz. En 1924 se puso en contacto con Fanck y éste empezó a escribir para ella el guión de la película *El monte sagrado*, en el que interpretó el papel de la bailarina Diotima que se estrenó en 1926. Para esa película, Leni aprendió a esquiar y escalar montañas. Le siguieron *El gran salto*, en 1927 también dirigida por Fanck, *El destino de los Habsburgo*, en 1928, *Prisioneros en la montaña*, en 1929, *Tempestad en el Montblanc*, en 1930 y en 1931 *El delirio blanco*. Este mismo año Leni fundó su propia compañía cinematográfica. Además de protagonizar varias películas con Fanck, colaboró durante muchos años con él y aprendió a manejar la cámara, el uso de las luces y de los distintos objetivos, la importancia de los filtros y de las distintas distancias focales, cómo se revela y se copia el material fílmico, etc. Se estrenó como directora en las escenas de primavera en el Berner Oberland y en las tomas de las antorchas en el Alberg, en St. Anton. Le interesó sobretodo el montaje como proceso creativo.

De modo que se adentró en el mundo de la dirección cinematográfica. En 1932 dirigió su primera película *La luz azul*, que fue un debut insospechado ya que obtuvo la medalla de plata en la bienal de Venecia de ese mismo año y recibió grandes elogios de la crítica especializada. En 1933 interpretó su último papel en una película de Arnold Fanck, *SOS Iceberg*. Ese mismo año, Hitler le pidió a Leni que hiciera un documental sobre el NSDAP y la campaña de Nuremberg. del partido. La película fue boicoteada por el propio partido nacionalsocialista pero Leni consiguió acabarla. Como se recoge en la biografía de Leni escrita por Angelika Taschen, Hitler comentó con ironía: *Ya puedo figurarme cuánto envidian los señores del ministerio a esta joven e inteligente artista. No pueden concebir que se confíe una tarea tan honorosa a una mujer, y, por si fuera poco, a una artista que ni siquiera es del partido.* A petición del Partido se tituló *El triunfo de la fe o Victoria de la fe* (Sieg des Glaubens), que fue el nombre oficial del V Congreso en la historia del NSDAP. Leni no quedó satisfecha con el resultado pero el propio Hitler insistió al año siguiente en que fuera ella la que hiciera la película sobre el VI congreso del partido.

–Ya sé por el camarada Hess porque quiere hablar conmigo. Puedo asegurarle que su preocupación es infundada, esta vez no tendrá dificultades.

²⁵ TASCHEN, Angelika. *Leni Riefenstahl. Cinco Vidas*. Madrid: Taschen, 2001, p. sin núm.

–Eso no es todo. Me temo que no puedo hacer esa película.
–¿Porqué?
–Todo el asunto me es extraño. Ni siquiera puedo distinguir las SA de las SS.
–Eso está bien. Vea lo esencial solamente. Yo no quiero una película aburrida sobre el congreso del partido, sino un documento artístico. Los hombres del partido a quienes esto incumbe no entienden nada de ello. En su Luz azul usted demostró que sí es capaz de hacerlo.
–No se trataba de un film documental. ¿Cómo voy a saber lo que es políticamente importante y lo que no lo es?
Hitler escuchaba con atención. Luego dijo sonriendo, pero con determinación:
–Es usted demasiado sensible. Esas dificultades sólo existen en su imaginación. Y, al fin y al cabo, sólo son seis días los que usted va a dedicarme.
–Seis días seran meses, porque el trabajo principal empieza sólo en la sala de montaje. Pero, independientemente del tiempo –dije en tono suplicante–, jamás podría asumir la responsabilidad de semejante trabajo.
–Señorita Riefensthal, debe tener más confianza en sí misma. Usted puede hacer este trabajo y lo hará.²⁶

El film documental llevó por título *El triunfo de la voluntad*. Éste obtuvo en 1937 la medalla de oro en la Exposición Universal de París. En 1935, filmó el corto titulado *El día de la Libertad. Nuestras Fuerzas Armadas*. Un corto acerca de los ejercicios de Wehrmacht en el congreso del partido ya que lo había prometido pues, con indignación de los generales, no había incluido esas escenas en *El triunfo de la voluntad*. En ese tiempo viajó por España para rodar los exteriores de *Tierra Baja*, que acabó aparcada por falta de financiación.

En 1936, Leni Riefenstahl aceptó el encargo del profesor Dr. Carl Diem y el COI de filmar los Juegos Olímpicos de Berlín, (otras fuentes dicen que fue encargo de Hitler) que apropiadamente tituló *Olympia*. Leni contó con muchos recursos e realizó técnicas cinematográficas muy innovadoras de las que hablaremos cuando analicemos la obra en profundidad. Se estrenó en el Palacio de UFA de Berlín el 20 de Abril de 1938, día del cumpleaños de Adolfo Hitler, y es considerada hasta hoy, como una obra clásica del cine y como tal se estudia en las universidades, academias y escuelas de cine.

Leni, viajó a Hollywood para promover su película *Olympia*, pero la gira se vio afectada por varios sucesos, entre ellos, la noche del 9 al 10 de noviembre llamada, *la noche de los cristales rotos*, en la que numerosas sinagogas, cementerios, casas y tiendas de judíos fueron destruidos y más de 30.000 personas fueron detenidas. Ella no otorgó ninguna credibilidad a esas noticias y aunque ningún estudio en Estados Unidos aceptaba recibirla se las ingenió para lograr un contrato de distribución con la empresa inglesa British Gaumont. El hecho es que obtuvo el Premio Nacional del Cine Alemán y la Coppa Mussolini como mejor película en la Bienal de Venecia de 1938. Y lo más curioso, diez años más tarde, Leni Riefenstahl recibió un premio del Comité Olímpico Internacional cuando el sentimiento anti nazi

²⁶ RIEFENSTAHL, Leni. *Op.cit.*, p.158.

estaba en su climax. Y de nuevo en 1982 el COI le otorgó una copa de oro en reconocimiento a la película.

El 21 de marzo de 1944 Leni contrajo matrimonio con el Mayor Peter Jacob. Tras el final de guerra, fue detenida e interrogada por el ejército norteamericano en Dachau. En 1952 el tribunal de desnazificación la clasificó como colaboradora del régimen de Hitler. Le fue confiscada la casa y todas sus posesiones, entre ellas las copias de sus películas. En la primavera de 1947 se separó de su marido por sus repetidas infidelidades. Atravesó una situación difícil y sufrió depresiones. Contra su voluntad, el gobierno francés (que había sustituido a los norteamericanos como fuerza de ocupación en la postguerra) la internó en la clínica psiquiátrica de Friburgo de mayo a agosto de ese mismo año, donde recibió tratamiento de electrochoque. Tras una última apelación la calificaron solamente como simpatizante, no perteneciente, del Partido nazi. Y tras varios pleitos consiguió recuperar parte de sus pertenencias, sobre todo sus rollos de película. Veinte años después de haber sido empezada, en 1954, terminó el montaje y estrenó con éxito *Tierra Baja*.

Trabajó en varios proyectos de los cuales ninguno fue realizado. Entre otros; *Los diablos rojos*, *Tres estrellas en el manto de la Virgen*, para Anna Maganani, y *Federico el Grande y Voltaire*.

A raíz de la lectura de *Las verdes colinas de África* de Ernest Hemingway viajó a África con la intención de realizar allí una película sobre el tráfico de esclavos moderno; pero se desestimó el proyecto. No obstante, Leni consiguió viajar a África donde quedó prendada de una fotografía de los atléticos cuerpos de *los Nuba*. Se obsesionó con la idea de filmarlos, y a pesar de los peligros y los consejos en contra, tenía ya 60 años, partió respaldada por la Odiyssey Productions para el sur de Sudán. Tras la filmación volvió a Múnich para revelar el material que resultó inservible por un defecto de la película. En 1966 se publicaron las primeras imágenes de los Nuba en el libro de imágenes *African Kingdom*. En 1969 se planteó repetir las tomas del 65, pero la civilización Nuba ya no era la misma. Su primer libro de fotografías sobre los Nuba despertó gran interés en todo el mundo; *Los Nuba – Hombres como de otro mundo*, 1973. Luego en 1976 le siguió el libro *Los Nuba de Kau*.

Su culto al cuerpo en forma de imágenes fotográficas y filmadas, sirvió a los críticos precisamente para decir que su arte era nazi. Por eso en la última etapa de su vida profesional, prefirió eliminar de sus imágenes al ser humano. Aprendió submarinismo a los 71 años y empezó a fotografiar arrecifes de coral. En 1978 publicó un libro de éstas llamado *Jardines de coral* y en 1990 otro libro llamado *Maravillas bajo el agua*. En 1993 Ray Müller ganó el Emmy y el premio especial de los críticos cinematográficos japoneses con su obra *El poder de las Imágenes– Leni Riefenstahl*.

En febrero del 2000 visitó de nuevo a los Nuba, después de 23 años, con la intención de saber si todavía vivían sus amigos y también de intentar ayudarlos en lo posible. Y por último, en 2002, el mismo día de su cumpleaños presentó la película *Impresiones bajo el agua*.

Para conocer mejor a la artista recogeremos también las impresiones que causó en otras personas como Angelika Taschen, autora de la biografía en imágenes de Leni Riefenstahl.

Mientras trabajamos, se olvida de sus fuertes dolores de espalda y gatea como una chiquilla, moviendo las fotos de un lado a otro para ver cuáles combinan mejor. (...) Su vitalidad, la gracia de sus movimientos me impresionan profundamente. Y sus ojos chispeantes de curiosidad y entusiasmo, su encanto adolescente y su sonrisa casi tímida me hacen olvidar que esta mujer tiene 97 años. (...) Muchas veces trato de imaginarme a esta mujer durante el rodaje (...) de Olímpada, y la veo como una artista obsesionada con su trabajo, con la vista fija en su meta: trasladar al lenguaje cinematográfico su visión de la belleza y de la estética. Sin embargo, otro de sus films, El triunfo de la voluntad, no fue sólo un triunfo en la historia del cine, sino que sirvió asimismo de propaganda a un régimen criminal. Este hecho marcará la vida de Leni Riefensthal después de la guerra.

Pero son justamente los aspectos contradictorios de su historia los que hacen de ella una personalidad destacada del siglo XX, del mismo modo que su condición de mujer añade interés a su biografía. Muy pocas mujeres han logrado imponerse en un ámbito tan masculino como el de la dirección cinematográfica. Leni Riefensthal ha influido de modelo a muchos directores de cine y fotógrafos importantes.²⁷

Para reconocer la concepción del cuerpo que tuvo la artista Leni Riefenstahl, vamos a tratar otros temas importantes además de la suma de los dos imaginarios ya analizados (la Antigüedad Greco-romana y el Nazismo) como el desnudo y el cine alemán de la época.

4.1 El desnudo estético

Según Kenneth Clark, durante el siglo XX, se desecharon, una tras otra, las herencias de Grecia resucitadas en el Renacimiento; se olvidaron los temas de la mitología y se discutió la doctrina de la imitación. Sólo sobrevivió el desnudo. El caso de la Alemania nazi ya hemos visto que es más complicado pero ahora vamos a centrarnos en las tendencias generales de occidente que evidentemente también afectaron al arte nazi.

Este desprecio hacia la herencia clásica, indica un vacío de contenido en la significación del cuerpo todavía más absoluto que el ya producido hasta entonces. Ese nihilismo del que ya hablaba Nietzsche. Éste espacio que ocupa en el ser humano su cuerpo, lo hemos intentado rellenar de significado desde que tuvimos razón de ser. A medida que hemos ido evolucionando hemos ido rellenando el teórico espacio con contravalores. Es decir, partiendo de un valor que llamaremos AB, hemos buscado su contrario BA hasta llegar a un sin sentido *enfermizo* que ha convertido el cuerpo en un concepto negativo. Imaginemos este espacio como un *cuenco*; primero lo rellenaron los antiguos con agua, luego creían haberlo sustituido por aceite, sólo lo añadieron. Luego sal, azúcar, leche, colorante, lejía, etc. Y

²⁷ TASCHEN, Angelika. *Op. cit.*, p.17.

finalmente, de tanto mirar al *cuenco de la vida* el hombre se ha caído en él desbordándolo y rompiéndolo. Así es como tras tanta especulación acerca del cuerpo nos encontramos con una sobrevaloración (en cantidad), una sobreinformación que satura nuestros sentidos y produce mezclas muy desagradables; imaginen un trago de esa agua de la vida. ¿Quizás el cuenco no estaba vacío? Sólo no supimos ver lo que había en él. O quizá no está preparado para que lo veamos sino para que lo sintamos.

Pero si lo que quedó en el siglo XX fue el desnudo, ¿Que es el desnudo exactamente? Según Clark es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. La conclusión, resulta desde luego brusca, demasiado. Pero lo que el autor quiere dar a entender es que el desnudo no es un tema del arte sino una forma de arte.

El arte del desnudo se encuentra limitado por el tiempo. A veces se responsabiliza o culpa al cristianismo de forma absoluta de hacer desaparecer la representación del cuerpo desnudo, pero la verdad es que había desaparecido del arte casi un siglo antes de la instauración oficial del cristianismo. Por ejemplo, durante la Edad Media hubo amplia oportunidad para introducirlo tanto en la decoración profana como en los temas sagrados que aludían al principio de nuestra existencia. Sin embargo no apareció. En el cuaderno de Villard de Honnecourt, un arquitecto del siglo XIII, encontramos una respuesta de porqué no reaparece el desnudo en la Edad Media. El cuaderno contiene muchos dibujos hermosos de figuras con ropajes, algunos de los cuales revelan una gran habilidad, pero cuando dibuja dos figuras desnudas, en lo que el cree que es estilo antiguo, el resultado es “feo”. Le fue imposible adaptar los convencionalismos estilísticos del arte gótico a un tema que dependía de un sistema de formas enteramente distinto. (Ver anexo)

Existe la creencia general de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado. Según el autor, no es así. El cuerpo no se puede convertir en arte por transcripción directa como lo haría el artista con un tigre o un paisaje, porque ante ello el artista se identifica alegremente con lo que ve. Crea un proceso que se denomina *empatía* según los estudiantes de estética. Este proceso resulta opuesto al estado que tiene o sufre la mente ante el cuerpo o cuerpos desnudos pues no conmueven empatía, sino desilusión o desaliento. De este modo el artista no desea imitar el cuerpo humano sino perfeccionarlo. Según Kenneth Clark, esa es nuestra herencia griega y así lo afirmó ya Aristóteles con su habitual y engañosa sencillez: *El arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza.*

Tras esta afirmación se supone que todo posee una forma ideal, de la que surgen réplicas más o menos corrompidas. Pero el cuerpo no es esa forma que el arte nos ha hecho creer que debería ser. Esta hermosa ficción es la que ha atormentado las mentes de los filósofos y tratadistas de estética durante más de dos mil años. Y todavía hoy sigue haciéndolo. Asimismo casi todos los artistas y tratadistas de arte que han pensado en el desnudo han llegado a la conclusión de que debe tener

alguna base de construcción expresable en términos de medida. Porque aunque el artista no puede construir un desnudo hermoso mediante reglas matemáticas, igual que el músico no puede componer así una hermosa fuga, tampoco puede ignorarlas. Tienen que estar presentes en el fondo de su mente o en los movimientos de sus dedos.

Y es que cada vez que criticamos una figura diciendo que tiene el cuello demasiado largo, las caderas demasiado anchas, o los pechos demasiado pequeños, estamos admitiendo, en términos muy concretos, la existencia de una belleza ideal. Y la opinión crítica, según el autor, ha oscilado entre dos interpretaciones del ideal, que ya hemos analizado anteriormente, muy poco satisfactorias; una por demasiado prosaica y la otra por demasiado mística.

La primera dice que aunque ningún cuerpo individual es satisfactorio en su totalidad, el artista puede escoger las partes perfectas de diversas figuras y combinarlas luego en un conjunto perfecto. Éste fue, por ejemplo, según cuenta Plinio, el procedimiento de Zeuxis cuando ejecutó su Afrodita partiendo de cinco mujeres. Pero, ¿de que modelo ideal se valió Zeuxis para aceptar o rechazar las partes? Incluso admitiendo que encontremos miembros o rasgos individuales, que por alguna razón misteriosa nos parecen perfectamente hermosos, la experiencia muestra que a menudo no pueden volverse a combinar, no funcionan de igual manera fuera de su conjunto que los integra orgánicamente. Al mismo tiempo inventaron lo que llamaron la forma media, es decir que el ideal se componía de lo mediano y habitual. Donde encontramos también la teoría de las proporciones iniciada por Policleto. A lo que William Blake (y otros artistas y pensadores), poeta, pintor, grabador y místico inglés, respondió: *Todas las formas son perfectas en la mente del poeta, pero éstas no se abstraen ni se componen de la naturaleza, sino de la imaginación.* Por supuesto es cierto que la belleza no puede tratarse de un juguete mecánico, formado de partes de proporciones medias, que se pueden ensamblar a voluntad, no la valoraríamos como la valoramos. Pero también es cierto que el argumento de Blake, y segunda interpretación del ideal, es más un grito triunfal de creyente que un razonamiento. De modo que lo que Blake entendía por belleza ideal era en realidad el recuerdo difuso de ese tipo físico peculiar desarrollado en el siglo V a.C. en Grecia, que proporcionó un modelo de perfección física al espíritu del hombre occidental, en diversos grados de intensidad y conciencia, desde el Renacimiento hasta el siglo actual. Asimismo le sucede a Leni Riefenstahl, quien explora su sentido artístico alrededor de éste reflejo enturbiado por la fe nacionalsocialista y su concepción del cuerpo humano.

Sin embargo todo esto es sólo una media verdad porque el cuerpo en la Antigua Grecia tenía otro valor; era considerado algo de lo que se debía estar orgulloso y que había que conservarse en perfecto estado por ser el reflejo del alma. Y a pesar de que pudieran dársele valores similares en sus recuperaciones, como en el caso del Nazismo, la diferencia radica en la funcionalidad o finalidad de ese valor. Que por lo tanto obtiene otro significado afectando así, inevitablemente, a su representación y apreciación visual.

La confianza griega en el cuerpo sólo puede entenderse en relación con su filosofía, de la que ya hemos hablado en rasgos generales, que expresa sobre todo su

sentido de la integridad humana. Para ellos nada relacionado con el ser humano etéreo podía aislarse o eludirse; y esta conciencia sería de lo que implicaba la belleza física les salvó de los males de la sensualidad y el esteticismo. Fue, como ya hemos mencionado, la defensa a la libertad técnica la que provocó la aparición de tipos especializados. Éstos fueron recogidos durante la etapa helenística en la que se empezó a realizar estatuas de forma rutinaria creando una base generalizada. Y ésta llegó a las siguientes generaciones artísticas a través de la romanización.

En el mismo momento en que las figuras desnudas que habían llegado a expresar una idea dejaron de hacerlo y fueron representadas tan sólo por su perfección física, perdieron en seguida su valor. Éste fue el legado fatal del Neoclasicismo. Así lo reafirma Samuel Taylor Coleridge que vivió en este período:

*Los poderes inteligibles de los antiguos poetas,
las bellas humanidades de la vieja religión,
el Poder, la Belleza y la Majestad,
que moraban en el valle y en la alta montaña
... todos se han desvanecido.
Ya no viven en la fe de la razón.*

Y asimismo lo recibió desechándolo el siglo XX. Sin embargo Leni Riefensthal acogió del Nazismo la pasión hacia *lo clásico* y hacia el cuerpo humano. Y supo recoger la esencia clásica y darle vida, sin acoger el antiguo significado, pero de forma brillante de nuevo. Recuperó la perfección de la simetría mediante el equilibrio, la compensación y el orden en armonía. A nuestro entender consiguió recuperar la estética clásica al integrarla en un nuevo medio y formato, el audiovisual.

4.2 *El cine alemán*

En medio del caos económico, político y social, nació un cine sorprendente, fruto del desencanto y la crisis psicológica. El expresionismo surgió tras el realismo que había dominado el mercado y llegó de la mano de Robert Wiene con *El gabinete del Dr. Caligari*. Se creaba una atmósfera absurda e irreal con el objetivo de captar los aspectos misteriosos e incontrolables del alma humana. Además de Wiene, otros cineastas continuaron este tipo de cine. Fritz Lang, de descendencia judía, fue el creador del estilo wagneriano que inspiró al cine nazi, sus recreaciones del Medioevo germano, época modelo para los nazis, fueron usadas por estos para exaltar el patriotismo, sirviendo así de propaganda involuntaria al régimen e inspirando a Leni Riefenstahl.

Goebbels fue un hombre clave en relación a la propaganda nazi. Para él la propaganda era un arte, creía más en la dominación por medio de la mente que en el poder de las armas. Era amante del cine y fue él quien dio valor propagandístico a éste medio pues para él era el método más efectivo y económico para la persuasión. Goebbels no buscaba reflejar la realidad, sino la identificación de la vida con el arte, la generación de emociones que beneficiaran su causa.

Los nazis supieron aprovechar al máximo las ventajas del medio cinematográfico, los mensajes eran simples para no llevar a confusiones, y al mismo tiempo gozaban de la contundencia que les aportaba la imagen. Las tomas en movimiento y el dinamismo del montaje ayudaban a construir la imagen de una Alemania imparable. La trivialización de los planteamientos y la ausencia de detallismo era más fácil de llevar a cabo en el relato cinematográfico, de hecho este fue uno de sus rasgos característicos, la elipsis.

El género más utilizado para la propaganda fue el cine informativo, éste había adquirido prestigio durante la Primera Guerra Mundial ya que, para el público de la época, era reflejo de la realidad. Por supuesto la objetividad que se le suponía a estas producciones desapareció con la manipulación del gobierno, la creación de estereotipos u opiniones impuso limitaciones argumentales y estéticas, lo que no limitó su gran influencia social.

Hugenberg ya había usado los noticiarios de la UFA para fortalecer el poder de Hitler, pero a partir de 1933, su finalidad quedó supeditada a la justificación del régimen y sus acciones. Con este propósito se matizó el estilo del noticiario que siguió usando un tono serio y periodístico pero cuidando mucho la planificación artística con el fin de seducir a los espectadores. Los documentales también sirvieron de instrumento para difundir la propaganda nazi. Su estructura era simple, se basaban en la creación del líder y el enemigo, y en la repetición de este planteamiento. El primero, era siempre concebido como un ser carismático y salvador, aquel con el que todos querían identificarse. Esto producía una relación con el espectador de rango emocional casi religioso, que generaba en el pueblo alemán un sentimiento de superioridad. Este líder era el *Führer*, cuya fuerza y firmeza eran comparadas con el desbarajuste de la democracia y al que se le identificaba como la voz del pueblo. Precisamente *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl participó de éste modelo aunque las innovaciones aportadas por la artista lo distanciaron del mismo como veremos afirman los estudiosos.

4.3 Análisis de *Olympia I y II*

Dirección y guión: Leni Riefenstahl

Producción: Leni Riefenstahl

Música original de Herbert Windt y Walter Gronostay

Musica no original de Richard Strauss

Productor ejecutivo: Walter Traut

Se trata de un documental sobre los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín del 1 al 16 de agosto de 1936. Es una película sonora rodada en blanco y negro. Formada de dos partes. La primera recibió el nombre de *Fiesta de los pueblos*, y tiene una duración de 126 minutos; 117 en la versión autorizada por la FSK (Oficina de Autocontrol Voluntario de la Industria Cinematográfica). La segunda parte fue titulada *Fiesta de la belleza* y tiene una duración de 100 minutos; 99 en la versión autorizada.

1ª Parte; *Fiesta de los pueblos*. Prólogo: El título con inscripciones grabadas en piedra; imágenes de nubes y niebla acompañadas de música; el Acrópolis y estatuas de atletas y dioses antiguos; la escultura de un lanzador de disco se convierte en un atleta vivo; las danzarinas del templo; el encendido del fuego olímpico y carrera de los portadores de la antorcha; vuelo sobre un mapa de Europa desde distintos puntos hasta Berlín. Entrada de los equipos en el estadio; Hitler inaugura los Juegos; campana olímpica; himno olímpico de Richard Strauss; el fuego olímpico y el rojo crepuscular se funden con los anillos olímpicos; presentación de los comentaristas en distintas lenguas. Siguen las siguientes disciplinas: lanzamiento de disco, lanzamiento de jabalina, 80 metros vallas, lanzamiento de martillo, carrera de los 10.000 metros, triple salto, salto de longitud, carrera de los 1.500 metros, carrera de los 10.000 metros, salto de pértiga, carrera de relevos 4 x 100, carrera de relevos 4 x 400, maratón. La primera parte termina con la entrada nocturna de los abanderados en el estadio.

2ª Parte; *La Fiesta de la belleza*. Comienza asimismo con un prólogo: El título; la bandera olímpica; la vida de los atletas en la Villa Olímpica. Se muestran las siguientes disciplinas: gimnasia, vela, esgrima, boxeo, pentatlón moderno, decatlón, hockey, polo, partido de fútbol entre Austria e Italia, carrera ciclista de 100 Kilómetros, equitación, remo, saltos de trampolín, 200 metros braza, 100 metros estilo libre. El documental termina con imágenes de la fiesta de clausura de los Juegos, del estadio olímpico iluminado por la noche, de la catedral de luz, de la llama olímpica y de la bandera olímpica.

4.3.1 *Proceso creativo*

Leni Riefenstahl explica como la idea de volver a rodar un documental no le resultó nada atractiva. Ante todo por el recuerdo de los innumerables problemas con el Ministerio de Propaganda en la película del congreso: “*a fin de cuentas –dije– debajo de todo vuelve a encontrarse el Dr. Goebbels. Y yo me llevaría un montón de disgustos*”.²⁸

Pero su espíritu de artista creadora no le permitió depreciar la belleza que ahondaba en ese proyecto.

Sin poderlo explicar aún, la idea de cómo debería ser aquella película fue perfilándose. De pronto vi que entre jirones de nubes surgían lentamente las antiguas ruinas de los lugares clásicos de Olimpia y desfilaban los templos y esculturas griegas, Aquiles y Afrodita, Medusa y Zeus, Apolo y Paris, y luego aparecía el Dicóbolo de Mirón. Soñé que éste se transformaba en un ser humano de carne y hueso y, en movimiento retardado, empezaba a balancear el disco...Las estatuas se transformaban en danzarinas de los templos griegos que se disolvían en llamas, el fuego olímpico que prende en la antorcha y desde el templo de Zeus es llevado hasta el moderno Berlín de 1936...un puente tendido entre la Antigüedad y la época moderna. Así sentí visionariamente el prólogo de mi película olímpica.

²⁸ RIEFENSTAHL, Leni. *op. cit.*, p. 168.

*Una vez tuve casi palpables ante mis ojos estas imágenes, tomé la resolución de hacer la película.*²⁹

Su capacidad de rodearse de los mejores realizadores, su espíritu libre de frustraciones, hizo posible obtener el resultado que todavía hoy no le ha sido arebatado. Nadie había logrado ni lo ha hecho hasta hoy un trabajo documental tan bello y expresivo acerca de los Juegos Olímpicos. Incluso ella misma rechazó ofertas posteriores de filmar otras olimpiadas considerándose incapaz de mejorar su trabajo.

*Para obtener buenas tomas de los deportistas, había que intentar hacerlas contra un fondo tranquilo, sobre todo con el cielo como fondo. Por eso tenía que hacerse con cámaras situadas lo más abajo posible. Sólo así podía impedirse que detrás de las cabezas se viesen pertigas, rótulos con números u otros objetos que estorbasen la imagen y menoscabasen el efecto de la misma. No era en modo alguno mi intención, como escribieron algunos periodistas, idealizar a los atletas "embelleciéndolos".*³⁰

Pero de sus propias palabras se descubre que en su inconsciente Leni llevaba incorporado un canon de belleza basado en la proporción, la simetría, el equilibrio, la sencillez de la geometría y otros elementos recuperados por el Nazismo del arte clásico.

Y es que todo tiene su origen, incluso los juegos olímpicos. Los mamíferos, siendo cachorros, luchan jugando, y desarrollan las capacidades para la caza o la huida con que la naturaleza les ha dotado. El hombre no es una excepción y supone la historia que los hombres primitivos actuaron del mismo modo, aunque ayudados por los utensilios de caza que fueron capaces de fabricar. Del mismo modo que la danza tiene su origen en el cortejo nupcial animal, la lucha tiene el suyo en la caza. Pero tras el neolítico, se encontró un segundo origen en la guerra, que luego acabó alcanzando una finalidad formativa o educativa.

Hace dos mil setecientos años que se celebraron los primeros Juegos Olímpicos, aunque con anterioridad ya se celebraban certámenes atléticos, como ejemplifican los *Juegos en honor a Patroclo* del Canto XXIII de la *Iliada*. El deporte tiene entonces un origen bélico y los ejercicios atléticos eran los que los guerreros hacían para adiestrarse en la lucha y en el manejo de las armas. La carrera y el salto eran fundamentales para atacar y retirarse, el lanzamiento de jabalina viene del de la lanza, el de peso del de pesadas piedras, el de martillo del uso de la honda. Tras superar sus arcaicos orígenes bélicos, los certámenes atléticos, adquirieron un importante papel en la educación integral de la ciudadanía griega. Platón sitúa a la gimnasia y a la música como elementos propios de la educación pública de todos los ciudadanos, tanto hombres como mujeres. *La gimnasia debe practicarse sin excesos desde la niñez, a lo largo de toda la vida,*³¹ *incluso durante la vejez, buscando un*

²⁹ RIEFENSTAHL, Leni. *op. cit.*, p. 169.

³⁰ RIEFENSTAHL, Leni. *op. cit.*, p. 184.

³¹ PLATÓN. *República*. 403-c, 643b-c y 794^a-b. [Consultado el 12 de enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.paginasobrefilosofia.com/html/prerepub.html>

*equilibrio entre la educación física y la intelectual.*³² Platón y Aristóteles coincidían con el ideal de la educación ateniense tradicional, en el que el cuidado del cuerpo, junto al del espíritu, también hacía mejores, moral e intelectualmente, a las personas, ya que proporcionaban cualidades como la valentía, la honestidad, la resistencia, la belleza, el vigor y la salud. Los griegos no competían por dinero, sino por poner a prueba sus cualidades. A través de la rivalidad de los certámenes atléticos, poético-musicales, filosóficos, etc. se fomentaba el cultivo y desarrollo de la habilidad (areté). A los vencedores se les levantaban estatuas alabando la belleza y destreza de su arte, los poetas les cantaban como hijos de algún dios y sus ciudades les trataban como héroes eternos. El atleta triunfador era uno de los hombres de mayor éxito social, con el paso del tiempo, ganó la exención de pagar impuestos y de hacer el servicio militar, el derecho a la manutención vitalicia, la inmunidad personal y la inmunidad de encarcelamiento, entre otras ventajas dependiendo de la época. A pesar de que los críticos clásicos como Platón y Aristóteles se mostraron en desacuerdo con el deporte especializado, finalmente el ciudadano fue desplazado por el profesional del deporte.

¿Qué son los cien años de Olimpiadas modernas frente a los más de 1.200 años de las que se celebraron en la Antigüedad? Después de quince siglos de desaparición, según los estudiosos debido a la aparición del carácter pecaminoso de lo corporal inherente a la tradición religiosa judía y luego a la cristiana, fue en el año 1896, en Atenas, cuando se llevó a cabo la primera Olimpiada de los Juegos Modernos. Actualmente no tenemos la energía espiritual de aceptar el cuerpo y a la vez gobernarlo. Una vez más, fueron los griegos quienes, con su idealización del hombre, convirtieron el cuerpo humano en encarnación de la energía (antes eran los animales). El hecho es que existían dos encarnaciones; el atleta y el héroe. Por eso en los juegos griegos imperaban dos poderosas emociones: la dedicación religiosa y el amor. Ambos sentimientos daban al culto a la perfección física, una solemnidad y un entusiasmo que no se han vuelto a experimentar desde entonces. Según una entrevista a Román Gubern en 2002, *el esfuerzo humano del atleta* (está hablando de Olimpiada) *está visto no tanto como un acto gratuito lúdico sino como términos de rendimiento, de productividad, de economía.* Según Román Olympia *no es una mirada inocente sobre el despliegue de la energía humana sino una mirada interesada.* Ironizando afirma que la película Olympia podría subtitularse perfectamente el Triunfo de la voluntad. Sin embargo la recreación de esa aurora olímpica que nos ofrece Leni tiene, como el *David* de Miguel Ángel, algo que la hace distinta a otras muchas recuperaciones clásicas:

Su objetivo fue realizar una película satisfactoria desde el punto de vista artístico que despertase el interés de los no deportistas y emocionara a los espectadores de todas las naciones. A partir del extenso material realizó el film *documental* de Olympia sin abandonar los principios dramáticos del cine no documental presentando las distintas y a veces largas competiciones de forma exigente, emocionante y apropiada.

³² ARISTÓTELES. *Política*. 1331ª. [Consultado el 8 de febrero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.paginasobrefilosofia.com/html/Teoriaseticas/EticaAristoteles/Comentarios/comenta36.html> y <http://derecho.itam.mx/facultad/materiales/proftc/herzog/Aristoteles%20-%20Politica.pdf>

El film empieza con el prólogo del que ya hemos hablado mostrando el origen griego de los Juegos Olímpicos. Tras las imágenes del título tallado en piedra aparecen varias esculturas de la antigua Grecia que van sucediéndose las unas a las otras por sobreimpresión. Todo ello bajo una neblina mística acompañada de una música wagneriana compuesta por Herbert Windt e interpretada por la Filarmónica de Berlín. Así es como Leni transmitió junto a la belleza apolínea de las columnas del Partenón ese deseo de renacimiento del esplendor Greco-romano. Para la transición del mundo antiguo a la Alemania de 1936 la autora realizó la singular escena del Discóbolo de Mirón que cobra vida en el atleta alemán Erwin Huber.

Zielke (un operador) lo había preparado: detrás de un cristal se hallaba en la postura de la estatua clásica Erwin Huber, el campeón alemán de decatlón, que tenía casi al centímetro la misma medida corporal. Sobre el cristal se había pintado de color negro el contorno del "Discóbolo"; mediante una iluminación adecuada. Mezcla de luz diurna y artificial, Zielke consiguió la atmosfera prevista para estas tomas.³³

Y es entonces cuando se enciende la antorcha olímpica que Leni hizo viajar en manos del atleta desde la antigua Grecia hasta la moderna Alemania. La secuencia indica que la antorcha prometeica de la civilización fue llevada desde la Grecia clásica a la Alemania nazi para ser alimentada y resguardada. La elección del muchacho reafirma la idea de que Leni tenía un canon preestablecido fruto de su contextualización nazi y su sensibilidad artística clásica.

En julio ocho hombres acompañaron a los corredores portadores de la antorcha. Yo misma, días después, volé con un pequeño equipo en un Ju-52 hacia Atenas para, en el bosquecillo de Olimpia, filmar cómo se encendía la antorcha olímpica y los primeros corredores en su camino a través de Grecia.

(...)La realidad superó mis peores expectativas. Automóviles y motocicletas desfiguraban el paisaje. El altar sobre el cual había de encenderse el fuego olímpico tenía un aspecto demasiado sobrio. Tampoco el adolescente griego en atuendo deportivo encajaba para nada en el ambiente que yo había imaginado. Nuestros operadores se esforzaban en lograr una vista del altar, pero la aglomeración era tan grande que parecía imposible. De pronto, fuertes gritos de júbilo anunciaron que iba a encenderse el fuego. Vimos entre motos y coches, la luz rojiza de la antorcha y reconocimos al primer portador que se abría paso entre la multitud y salía corriendo hacia la carretera. Cuando nuestros coches quisieron seguirle, fueron parados por una cadena de policías. Ni siquiera nos sirvieron de nada las plaquitas del COI de nuestros parabrisas. Salí rápidamente del automóvil y supliqué a los policías, que finalmente se dejaron ablandar y, algo confusos, nos dejaron libre el paso.

Sólo el cuarto corredor del relevo ofreció el aspecto que yo había imaginado: un joven griego de cabello oscuro.³⁴

Para resolver la escena del encendido se recreó en la costa de Curlandia, en el Mar Báltico.

³³ RIEFENSTAHL, Leni. *Op. cit.*, p. 194.

³⁴ RIEFENSTAHL, Leni. *Op. cit.*, p. 184.

*(...) de un modo ideal: el encendido de la antorcha olímpica sobre un fragmento de columna antigua, para lo cual no había tenido ocasión en Grecia. En lo alto de un montículo de arena, el arquitecto cinematográfico había reproducido un templo dórico, con tanta fidelidad al natural, que habría podido pasar por auténtico. Con Anatol, que había venido con nosotros, logramos aquí unas tomas mejores que en Olimpia. La luz solar incidiendo oblicuamente, lo cual no se da en los países meridionales, creó una atmosfera perfecta.*³⁵

Asimismo sucede en el prólogo de la segunda parte; Leni aprovecha para recuperar la belleza de un pasado mítico. En éste hay casi una cierta atmosfera parahomosexual heredada de la cultura de másas del Nazismo y su componente pagano. Como dice Román Gubern en la entrevista de 2002; *el desnudo formaba parte de la iconografía paganizante de la cultura del Tercer Reich y en este caso más porqué Olympia es la exaltación del esfuerzo humano del cuerpo. La película se inscribe en este paganismo del cual denuncia sus orígenes de la cultura dórica clásica. Sin embargo, lo importante es constatar que no había un interés hacia la sexualidad sino que era una exaltación de la máquina humana capaz de producir hijos sanos para la patria. Los desnudos en el contexto nazi significaban el principio eugenésico de hijos sanos por la patria.*

Tras el prólogo del largometraje Olympia I, desfilan las delegaciones de algunos de los 51 países participantes en la olimpiada de Berlín de 1936. Las cámaras de Riefenstahl captaron a los atletas de Alemania, Grecia, Austria, Italia e incluso Francia, Inglaterra y Estados Unidos saludando, algunos con el saludo nazi otros con el saludo imperial romano. Tal como cuenta Román Gubern el montaje de este desfile es uno de los elementos de la crítica hacia Leni pues el saludo olímpico se efectuaba con el brazo derecho extendido y la palma hacia abajo, prácticamente indistinguible visualmente al saludo nazi. Román afirma que Leni aprovecha esta ambigüedad con equipos como, por ejemplo, el de Francia. Y es que Leni fue ante todo una maestra del montaje y de la preparación escénica.

Aunque el film se catalogó como documental (cierto es que no hay narrador) ella supo aprovechar la realidad para captarla adaptándola a la ficción que ella tenía en su cabeza. Olympia sería lo que hoy día se ha clasificado como documental de creación que significa una elaboración estética de la realidad ante la cámara distinto al mero registro de la realidad ante la cámara. Efectivamente Leni dramatiza lo que está ante la cámara pues lo que ocurre ante ésta puede resultar prosaico, corriente para la mirada, pero ella con el encuadre y el montaje estiliza este esfuerzo (se refiere a Olympia) y por eso se la considera pionera.

*La mayoría de las escenas se ruedan durante las competiciones reales, sólo unas pocas, debido a dificultades técnicas, son filmadas antes o después, como la carrera de los 1.500 metros y el salto de pértiga del decatlon, pues se celebran por la noche y no esta permitido colocar focos durante la competición. O algunas especialmente difíciles, como las finales de natación, que se ruedan durante los entrenamientos y después se les añade el sonido original.*³⁶

³⁵ RIEFENSTAHL, Leni. *Op. cit.*, p.194

³⁶ TASCHEN, Angelika. *Op. cit.*, p. 311

Muestra de lo dicho es que el sonido original de las competiciones se mezcló con algunos comentarios de locutores que ella misma contrató. Y lo más importante, la banda sonora que también eligió; la música wagneriana de Herbert Windt y Walter Gronostay. Es más, una vez preparada la partitura, Leni se atrevió a dirigir ella misma la orquesta para lograr la perfecta sincronización entre el tiempo musical y lo que se veía en la pantalla.

Olympia fue un espectáculo organizado en todos sus aspectos. La película la diseñó ella, el estadio fue un gran plató con las cámaras precolocadas. Para prepararse, Leni asistió como espectadora a los Juegos Olímpicos de invierno en Garmisch-Partenkirchen. Contrató a cuarenta y dos operadores, entre otros una vez más a Walter Frentz, Guzzi Lantschner, Hans Ertl y Willy Zielke. Además en los meses anteriores a los Juegos, los operadores realizaron un entrenamiento especial, se ejercitaron para captar los rápidos movimientos de los deportistas durante los entrenamientos y en reuniones deportivas, experimentaron con distintos emplazamientos de cámara y con diferente material fotográfico.

En una maqueta del estadio la realizadora establece los distintos emplazamientos de cámara. Los operadores se especializan cada uno en diferentes disciplinas Hans Ertl se centra en las carreras de atletismo y natación, Walter Frentz filma la Villa Olímpica, la regata a vela y el maratón, Guzzi Lantschner rueda con cámara manual la equitación, la gimnasia, la natación y el remo, Kurt Neubert se especializa en secuencias a cámara lenta, Hans Scheib trabaja con el nuevo teleobjetivo de 600 metros y Leo de Laforgue filma al público sin ser notado con una pequeña cámara.³⁷

En sus memorias escribe Leni; *queríamos con ésta película crear algo nuevo y ello significaba que debíamos experimentar técnicamente*. Su empatía con la obra alimentaban la creatividad de sus colaboradores. Hans Ertl inventó una cámara submarina y una cámara catapulta que podía desplazarse junto a los corredores de los cien metros, pero un juez árbitro lo prohibió. Diseñaron también cubiertas para las cámaras que atenúan el zumbido del mecanismo de arrastre de las mismas. Colocaron en el suelo un raíl alrededor de la jaula del lanzamiento de martillo para poder hacer tomás en movimiento pero también supuso un inconveniente para los árbitros. Las competiciones de remo se rodaron desde una pasarela de 100 metros montada sobre raíles. *Así pudo la cámara, sujeta sobre un carro, seguir el trayecto final de las embarcaciones hasta la meta*, comenta en sus memorias. Además para obtener una vista de pájaro del estadio les habían prestado un globo que elevaron cada día con una pequeña cámara de mano para poder filmar a la perfección la recta final de la regata, aunque finalmente tampoco les dejaron; *sólo unos pocos minutos antes de que comenzase la competición, se nos prohibió, a causa del peligro de accidentes*, cuenta Leni en sus memorias. A los jinetes de la "Military" se les sujetó en la silla de montar la ya mencionada pequeña cámara con sus cinco metros de película. De este experimento se obtuvieron efectos muy especiales. Otra novedad la logró Walter Frentz que construyó una cestilla de alambre para una cámara de tamaño reducido, que colgó a los corredores de maratón durante el entrenamiento, y ellos mismos dispararon la cámara. También se usaron cámaras

³⁷ *Ibid.*

con distintas velocidades que iban de las 24 a las 120 imágenes por segundo permitiendo captar inusitadas imágenes a cámara lenta. Pero la puesta en escena no terminó aquí, para las tomas del interior del estadio se levantaron incluso torres. Y para cerrar el acto, según una idea de Albert Speer, se colocaron reflectores antiaéreos alrededor del estadio, apuntando verticalmente hacia el cielo que bajo la noche oscura del 16 de agosto *se unieron radiantes en una grandiosa catedral de luz*, comenta la autora en sus memorias. Los XI Juegos Olímpicos de Verano tocaron solemnemente a su fin. Se apagó la llama olímpica y, bajo los acordes de Richard Strauss, los velos de humo ascendían. Entonces *resonó una voz: “Yo llamo a la juventud del mundo hacia Tokio”*.³⁸

Se filmaron todas y cada una de las 129 competiciones que se celebraron, por eso el montaje era muy importante. Leni no se limitó tampoco en esta ocasión a hacer lo establecido sino que dio vida a los Juegos Olímpicos de 1936. Aunque para un buen montaje, todavía fue más importante la labor de archivo de más de 400.000 metros de película expuesta, ya que el ritmo al que se tenía que trabajar en las competiciones deportivas no dejaba tiempo a los operadores para filmar la claqueta numerada antes de cada toma.

El dominio de Leni sobre las imágenes era algo que la caracterizó, no sólo sabía cómo dar fuerza a las imágenes sino que además les sumaba la fuerza rítmica del montaje entre ellas. Reinaba en Olympia la armonía, consecuencia de la claridad de Leni con la idea de lo que quería comunicar. Así, hizo su selección de imágenes según le inspiraban más o menos.

*La carrera de 1.500 metros.(...) introduje en la película esta dramática carrera sin corte intermedio en toda su longitud. De un modo completamente diferente tuve que configurar la carrera de los mil metros. Aquí sólo pude mostrar los puntos culminantes y los intervalos tuve que cubrirlos mediante imágenes del público.*³⁹

Incluso en algunas ocasiones sin tener la ocasión de ver la competición en directo, “la realidad”.

*Un sol radiante brillaba sobre el estadio cuando los corredores se reunían en el “start” para la carrera maratónica, la más clásica de las disciplinas de los Juegos Olímpicos. Se emplearon doce operadores para el trecho de 42 Kilómetros. El dramatismo de esa carrera, que los operadores acompañaron con un automóvil, no lo viví más que en la mesa de montaje. El material se logró de un modo tan excelente, que la carrera de maratón se convirtió en uno de los puntos culminantes de la película.*⁴⁰

Leni buscó la perfección natural; el movimiento casi sinfónico de la naturaleza de los deportistas de Olympia. La potencia del hombre y de la perfección de sus cuerpos en movimiento quedó perfectamente plasmado en los saltos de trampolín. Mediante el montaje de esas tomas, que se realizaron con tres cámaras a diferentes

³⁸ RIEFENSTAHL, Leni. *Op. cit.*, p. 193

³⁹ *Op. cit.*, p. 191.

⁴⁰ *Ibid.*

velocidades, Leni consiguió una continuidad de movimientos que hace que los saltadores se asemejen a pájaros volando en el cielo. Como afirma Román Guber, la estética de Leni consiguió armonizar una procesión estética neoclásica; geométrica, ordenada, equilibrada con algunos hallazgos de la vanguardia, el montaje rítmico. Ésta capacidad para combinar el rigor y la austeridad del neoclásico con la inventiva de la vanguardia en términos visuales es un prodigio que nunca se ha repetido.

El *Romanticismo de acero*, palabras expresadas por el propio Goebbels, de los desnudos esculturales de Arno Breker o del Clasicismo arquitectónico de Albert Speer es el mismo que podemos ver en la creatividad visual de Leni, caracterizado por su desprecio hacia ese otro romanticismo anticuado que buscaba la mimesis artística y la vivencia proyectiva y moral del artista. (Ver anexo) La tradición del Romanticismo alemán que buscaba hasta la exageración suscitar la idea de que Alemania era la heredera de Grecia por excelencia, se refleja en las imágenes de Olympia. Los nazis se aprovecharon y se apropiaron del legado griego y el talento fílmico de la Riefenstahl que se puso al servicio de esa mistificación. Aunque como dijo Guber *es verdad que cuando uno analiza el Nazismo esta más cerca de Esparta que de Atenas*.

Pero la idea que más aparece en boca de la crítica en relación a Leni y el Tercer Reich es que tanto sus películas antes de la etapa nazi como las de después articulan una visión fascista de la vida. Sin embargo, el fascismo de Leni no se trata directamente de política nazi sino que reside en su estética pre política de la vida, en su fascinación con los cuerpos hermosos que despliegan movimientos disciplinados. Pero la idea de que la disciplina, el autodominio y el adiestramiento del cuerpo conllevan un rasgo fascista es también un tema de discusión. De hecho hace tres décadas, las películas de kung fu se hicieron populares y era obvio que se trataba de una ideología que reflejaba que el único medio de éxito de los jóvenes de la clase obrera era el entrenamiento de sus cuerpos.

Cierto es que Leni acoge el alegado carácter fascista de la coreografía de las masas pero decir que ello conlleva que Leni era fascista es muy atrevido pues la sensación armónica y bella que nos transmite el orden de multitudes moviéndose al unísono es probablemente la misma que ella sintió y quiso reflejar. Un orden innato en los hombres que nos proporciona esa serenidad, que por ser contraria a lo que la sociedad democrática nos inspira, todavía nos hace admirarla más. El hecho es que fue justamente esto lo que aprovecharon tanto el fascismo nazi como muchos otros para aparentar lo que no era para nada su realidad política.

*Entonces Hitler representaba la esperanza de muchos alemanes y era respetado por muchos extranjeros. El mismo Winston Churchill declaró en aquella época que Alemania era digna de envidia por tener ese Führer. Yo nunca he participado en política ni he pertenecido nunca al partido. ¿Por qué tendría que haber sido yo la única que adivinara el porvenir y supiera entonces que Adolf Hitler iba a conducir a Alemania y al mundo a la catástrofe?... ¿Porque soy mujer o porque la película estaba demasiado bien hecha?*⁴¹

⁴¹ N. del A. Palabras de Leni Riefenstahl en *Femmes cinéastes, ou le triomphe de la volonté*, Charles Ford, Denoël/Gonthier, Paris, 1972; repetidas a lo largo del documental de Ray Müller de 1993.

Quizás la búsqueda por la verdadera identidad ideológica de Leni Riefenstahl está mal conducida. Quizás no hay tal identidad, puede que ella simplemente se arrojava auténticamente alrededor de lo incoherente y quedara atrapada en una telaraña de fuerzas contradictorias (refiriéndonos al Nazismo).

Volvamos al film, en el prólogo de la segunda parte sucede como en la primera, Leni aprovecha para volver al pasado mítico. En éste hay casi una cierta atmosfera parahomosexual heredada de la cultura de masas del Nazismo y su componente pagano. Como dice Román Gubern en la entrevista de 2002; *el desnudo formaba parte de la iconografía paganizante de la cultura del Tercer Reich y en este caso más porque Olympia es la exaltación del esfuerzo humano del cuerpo*. La película se inscribe en este paganismo del cual denuncia sus orígenes de la cultura dórica clásica. Sin embargo, lo importante es constatar que *no había un interés hacia la sexualidad sino que era una exaltación de la máquina humana capaz de producir hijos sanos para la patria. Los desnudos en el contexto nazi significaban el principio eugenésico de hijos sanos por la patria*.

Pero de nuevo no me atrevo a juzgar si lo que para nosotros significan estas palabras pudiera ser lo mismo para ella en el caso de que así lo pensara ella. La realidad es que como dijo Gubern, *la Riefensthal plantea un problema interesante para los estéticos estudiosos y la historia del arte. El tema de la autonomía del arte que no sólo se planteó en ella sino que sucede con Wagner, con Dalí, etc. Por tanto una cosa es la ideología y otra la excelencia estética de la obra. Es más en cine ya se sabía, porque una de las primeras obras maestras es "El Nacimiento de una Nación" de David. W. Griffith que fue un panfleto de propaganda racista*. Lo mismo sucedió con Einsentein y sus películas stalinistas y lo mismo sucedió con los westerns de EE.UU en los que el indio siempre era el malo. *Porque el arte es un sistema de formas que transmite unas emociones*. De modo que dejando de lado que fuera o no Leni participe de la ideología nazi, ella *ilustra perfectamente el tema de la autonomía estética del arte. Una obra puede ser una gran obra maestra en términos estéticos aunque tenga unos contenidos ideológicos perversos*.

4.3.2 Análisis técnico

Para el análisis vamos a ayudarnos de la opinión de otros expertos además de Román Gubern (crítico y guionista cinematográfico español) como Ángel Luis Hueso, licenciado y doctorado en Filosofía y Letras y Xose Zapata profesional del cine.

El concepto espacio tiempo, muy importante en la comunicación del mensaje audiovisual, lo marca en el film, dejando de lado los prólogos, la luz natural; de imágenes diurnas pasamos a nocturnas marcando el ciclo del día. Para detallar el paso del tiempo en una de las veces Leni muestra imágenes del cielo, de cómo va anocheciendo y otra ocasión nos muestra un reloj. También la antorcha adquiere un relieve de cara a la oscuridad de la noche siendo otro elemento más que informa del paso del tiempo. Durante la noche Leni recurrió a la iluminación de los puntos de interés pues le prohibieron la iluminación artificial. Sin embargo, ésta aprovecha el desencuentro para darle un sentido dramático a la salida del atleta desde la oscuridad hacia su objetivo.

Leni dispuso de un sistema de retransmisión de las imágenes en continuidad que le permitió hacer pruebas e ir matizando la imagen al momento. Lógicamente la definición era más rudimentaria. Además de lo difícil que es fotografiar diferentes razas, es decir, tonalidades de piel. El negro tiene una recepción de la luz diferente, la rechaza precisamente y por eso se hubiera necesitado una exposición distinta lo que era imposible y dio lugar a veces a subexposiciones o sobreexposiciones.

Otro elemento que condiciona el concepto del espacio tiempo son los cambios de planos y de secuencias que en el caso de Olympia están totalmente programados para provocar tensión y dar ritmo a las competiciones. En el caso de los cambios de planos se observan por ejemplo como, a diferencia del prólogo inicial donde los planos están prácticamente por completo enlazados en sobreinscripciones, en transparencias; los planos dentro de las competiciones son por corte. De modo que el mundo "ideal", imitación de la antigua Grecia, que aparece en el prólogo inicial, queda dotado de un ritmo suave, místico (de esto hablaremos en el análisis de contenido) distinto del mundo "real" de la competición donde el ritmo aumenta y toma fuerza. Sin embargo, Leni aprovecha esta misma técnica para hacer totalmente lo contrario, ganar tiempo sobreinscribiendo algunos paneles de resultados de las clasificaciones. En la segunda parte usa de forma estética varios fundidos. Por ejemplo, del partido de hockey pasa al de polo con un fundido en forma de círculo que se expande por el que aparece uno de los jugadores con su caballo. Luego este mismo partido pasa a otro de fútbol con un fundido desde el centro hacia fuera que dibuja una diagonal partiendo el encuadre. Por ese espacio aparecen los jugadores entrando al campo. También utiliza la sobreimpresión de imágenes en la carrera de ciclismo, tan sólo un plano, al final, cuando el ganador se funde con el cielo simbolizando la llegada al cielo, a la gloria. Asimismo sucede en el salto de trampolín masculino, el último salto queda incompleto, vemos al saltador en el aire como si fuera un pájaro, y por transparencia con el cielo el saltador desaparece. Leni deja al espectador en un "trance", con expectativas. Un elemento que aparece en imágenes siempre a través de esta técnica más o menos impresa es la campana olímpica que anuncia el inicio y el final del acto.

Asimismo, el concepto espacio tiempo lo marcan los planos generales, descriptivos, de referencia, es decir, muy abiertos. Por ejemplo el plano del estadio realizado a vista de pájaro o las panorámicas del público al empezar la primera parte o también el estadio de noche con los reflectores para finalizar el acto. Leni no usó demasiado este tipo de planos pues su objetivo fílmico era totalmente opuesto al que se adquiere con estos; ella quería transmitir sensaciones, emociones, sentimientos; no limitarse a narrar los hechos deportivos. Es más ni los planos generales que realiza son estrictamente informativos sino que contienen un componente estético importante. Por ejemplo en el caso de los desfiles de banderas iniciales o en las gimnastas de la segunda parte podemos apreciar una masa uniforme en movimiento que aporta majestuosidad a la imagen.

Así pues la autora dramatiza los hechos de muchos modos uno de ellos es precisamente el mismo uso de planos más bien cerrados pues aumentan la tensión. Al centrarse en las caras de los atletas personaliza las actuaciones equilibrando la narración con la estética. Para conseguirlo Leni usó teleobjetivos de hasta 600mm,

uno de los grandes aciertos de la película según los expertos pues tuvo una función estética especial; aisló a los personajes de su contexto, del ruido de fondo. Leni defendió con el mismo sentido estético su uso del contrapicado; para conseguir un fondo tranquilo (se la acusó de ensalzar la belleza de los atletas). Un ejemplo de su uso, según los expertos, podemos verlo en los saltos de altura en que pasa de un teleobjetivo para el inicio de la carrera a un angular con contrapicado a cámara lenta para el salto. Todo fundido de tal forma que el espectador no se da ni cuenta.

En los momentos de gran tensión Leni usa incluso los planos detalle, por ejemplo al final de la carrera ciclista vemos parte de las ruedas y del manillar. Estos planos más bien cerrados ofrecen más tensión por ser más emotivos y porque el fondo aparece más desdibujado dando la sensación de más velocidad. Lo mismo sucede en la carrera de vela y las canoas en las que el elemento del mar rompiendo las olas aumenta esta tensión.

Otro elemento que afecta se encuentra en la angulación de los planos. Leni utiliza todos los ángulos posibles pero el contrapicado es su favorito. Según Román Gubern el contrapicado deriva de una práctica artística del Renacimiento cuando se descubrieron las estatuas de la Antigüedad clásica. El dibujante las copiaba desde abajo porque estaban en un pedestal, en contrapicado. Fuera como fuera, el contrapicado hace que el objeto, en este caso los atletas, se agrandezcan, sean magnificados, superiores. Por eso las críticas hacia Leni de fetichismo del que hablaremos en las conotaciones. Es importante remarcar que todo plano angular es irreal porque ofrece una visión deformada lo que aleja Olympia de ser un documental como cualquier otro.

También es una parte fundamental de la comunicación cinematográfica el movimiento. Hay que remarcar que las cámaras en esa época pesaban tranquilamente 20 o 30 kilos lo que dificultaba el movimiento y más en una filmación en vivo. Por eso Leni ensayó tanto con sus operadores. Además de la dificultad de rodar en negativo de cine, que obligaba a los operadores a recoger y cargar los negativos cada vez que se terminaban. Y no era una cinta de una hora, máximo, según A.L. Hueso y X. Zapata, eran 600 metros y con cámaras lentas que ocupan más metros de material. Olympia contiene movimientos de cámara continuamente, panorámicas en todas direcciones para seguir los movimientos atléticos, los movimientos del cuerpo. Este movimiento dota a la película de naturalidad y a la vez de subjetividad, contrario a lo que se le supone a un documental. Pero algunos de los movimientos de cámara tienen otra funcionalidad más estética y significativa como, por ejemplo, al final del film cuando vemos los reflectores del estadio de fondo en transparencia con la antorcha a la que la cámara se acerca dándole protagonismo. Entonces se sobreinscriben al fondo del estadio iluminado las puntas de las banderas de las que se aleja la cámara y el espectador por consiguiente. Después de dos planos de banderas con movimiento interno aparece la bandera olímpica que desaparece en transparencia dejando ver el humo de la antorcha apagada que sube y con él la cámara también sube suavemente siguiendo las líneas iluminadas que provocan los reflectores y que se van concentrando en un punto hasta converger en un único punto que ocupa todo el encuadre a modo de luz celestial que desaparece dando fin al film.

El uso de la cámara lenta también lo aprovecha Leni para dramatizar la narración de los hechos. Además de afectar al concepto de tiempo magnificándolo. Por ejemplo la utiliza durante todo el recorrido de Jesse Owens en su salto de longitud, que le dio su segundo oro y su segundo récord, añadiendo emotividad al ofrecer la carrera de Owens a través de la expectación y seguimiento de su contrincante. También usa la cámara lenta para los saltos de trampolin que, junto al contrapicado que usa y algunos planos subacuáticos, hacen brillar esta competición.

Del mismo modo afecta a este concepto el montaje. Es evidente que era imposible mostrar los hechos a tiempo real y por completo, pero además Leni se encargó de seleccionar y organizar las competiciones, eliminatorias y finales. En determinadas competiciones da las eliminatorias y en otras no; eso tiene una función rítmica dentro del conjunto del film. Además de alternar los tiros de discos y peso con las pruebas de saltos o las carreras intenta dosificar los fracasos y los triunfos alemanes para que el público tenga interés.

También por ejemplo, el uso de planos de recurso durante todo el film del público y sus reacciones o actuaciones introduce tensión y marca el ritmo de las imágenes. Otros planos de recurso són las banderas y los marcadores con los resultados.

En la prueba de los 1.500 metros el montaje fue muy importante ya que justamente Leni elige no omitir nada. Se trata de un plano secuencia, es decir, sin cortes, con un movimiento seguido y constante alrededor de la pista de atletismo. Otra secuencia digna a comentar es la de la prueba de jabalina; antes de nada vemos tres planos de tres jabalinas volando y clavándose en el suelo sin ver de donde vienen. Luego vemos a los atletas lanzando la jabalina sin ver ahora donde llega. Y finalmente vemos como un esfuerzo y resultado en un montaje progresivo por medidas de lanzamiento. Leni no busca la narración visual de las pruebas, eso lo hace desde los comentarios. Ella se dedica a crear un ritmo interno hacia la final.

El tipo de encuadre es distinto en cada prueba y eso de alguna manera es una forma de ir realizando un montaje sobre la propia imagen. La propia naturaleza de la competición condiciona el encuadre pero lo más importante es el sentido de Leni del encuadre buscando siempre la simetría del plano, dejando aire por arriba buscando seguir las reglas de los tercios de composición, es decir, no colocándolo el objeto en el centro. Esto demuestra que la estética no está reñida con la efectividad narrativa. Para sus composiciones Leni utiliza mucho la diagonal, un elemento visual que crea tensión. Por ejemplo el listón de las pruebas de salto de altura es uno de los ejes de la imagen. Sin embargo a lo largo del film la tensión se encuentra en equilibrio con las líneas paralelas de la pista de atletismo y su regularidad visual.

En las competiciones de gimnasia obtiene unos encuadres magníficos trabajando sobre fondos tranquilos y desde variados puntos de vista que aprovecha para increíbles montajes. Por ejemplo, un plano de la competición de anillas con una composición en "T" invertida pasa por corte a otro con el mismo encuadre y composición de la competición de paralelas. La composición de los planos es siempre muy apurada. Es importante tener en cuenta que el encuadre es algo distinto al original pues el formato actual del televisor es diferente al que había, era

más cuadrado. Otra sucesión de planos impresionante es una que pasa de un salto de trampolin cabeza abajo con otro de uno que ya ha saltado y está en el vuelo haciendo una pirueta y que al realizarla da la impresión de que el saltador anterior sale del agua.

Otro elemento que dramatiza es el sonido; los efectos sonoros, la voz de los locutores y la música. Los aplausos y gritos de ánimo juegan un papel importante en la dramatización y los locutores en la prueba de maratón, por ejemplo, también cobran importancia. Sin embargo la música es el elemento más dramático y más importante por su carácter narrador y emotivo. Hay que reconocer que la música esta plenamente ligada a la imagen; incluso en ocasiones, como por ejemplo en la Villa Olímpica, durante los entrenamientos de los atletas, juega descaradamente con ello ya que no acompaña la imagen sino el movimiento. En la carrera de bicicletas la música es claramente acompañante del montaje dramático de Leni.

Además de todo lo que hemos comentado hay otras secuencias y recursos interesantes a comentar. Por ejemplo es curioso el punto de vista que da Leni de la carrera de los 100 metros vallas, a nadie se le hubiera ocurrido poner la cámara detrás de los atletas que se iban perdiendo en el horizonte. O en la maratón donde consigue planos detalle de las piernas de los atletas desde un ángulo cenital impensable, o grabando sus sombras.

A parte del análisis morfológico, es decir técnico, también hemos analizado el contenido ante todo sus connotaciones. La connotación es lo que no aparece en la foto de forma referencial y, sin embargo, la foto sugiere: los aspectos religiosos, míticos, el inconsciente, la ideología, etc.

Hay una parte "objetiva" de la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos o, incluso, colores cambian su significado en cada país o cultura. La lectura de la imagen pasa pues por la memoria colectiva. Hay también, sin duda, una parte "subjetiva" de la connotación que depende de la libre interpretación que haremos como documentalistas. No vamos a censurarnos, de modo que haremos servir nuestra imaginación. Después de todo, las palabras que atribuyamos al análisis de la obra pueden servir para que sean recuperadas y multiplicados los criterios de acceso a ésta. Puede ser útil para mejorar su recuperación.

Empezando por el factor más criticado de la obra y a su vez el que la dotó de su excelencia; el montaje. Este es un elemento fundamental narrativo, estético e ideológico. La elipsis de información, efecto del montaje, produce polémicas como la del caso del desfile de naciones inicial y el saludo romano que tanto se parecía al de la Alemania nazi. Lo cierto es que después del saludo de Francia, romano, Leni introduce un plano de Hitler en actitud de agradecimiento. Eso puede causar confusión.

También la exaltación del deporte de la competición tiene un sentido ideológico para el Nazismo; el culto al cuerpo. Ya hemos visto qué significaba para Hitler y en consecuencia, su pueblo, Alemania, el cuerpo. De modo que es válido asegurar que

en parte por influencia contextual Leni expresa la exaltación del cuerpo humano, el esfuerzo, la voluntad de triunfo.

También existe una ovación al pueblo alemán a través de la seña de la bandera nazi y de las aclamaciones a sus triunfos. En el lanzamiento de peso, la celebración del triunfo alemán se dramatiza a través de la figura del Führer. Leni centra la tensión en Hitler, que protagoniza el mensaje del pueblo, primero podemos verlo (en un plano medio corto) en tensión siguiendo las eliminatorias y luego lo vemos (mismo tipo de plano) aplaudiendo y sonriendo lleno de gloria. Y el efecto final es la inclusión del saludo nazi del deportista. Además Leni usa el saludo fascista para englobar los diferentes triunfos de las otras naciones del norte de Europa.

A pesar de lo que puede parecer en otras ocasiones, como por ejemplo en la carrera de los 100 metros Leni se centra en las caras de todos los atletas para dar tensión, y en el salto ganador de Jesse Owens, el uso de la cámara lenta que centra la atención del triunfo de un hombre de raza negra, demuestra que Leni no tiene una ideología radical. Eso sí, en la carrera de los 100 metros en la que Alemania tenía esperanzas del oro, la no presencia de imágenes de Hitler tiene también un significado.

Es curioso según afirman Ángel Luis Hueso, Xose Zapata el papel de igualdad de la mujer en la sociedad nazi, que se refleja en Olympia. Tanto los fascistas como los soviéticos tendieron justamente a esta igualdad que históricamente no llegó a su perfección pero sí se inició un reconocimiento de integración tanto a nivel laboral como político. Aunque recuerdan los expertos que el papel de la mujer tuvo también un componente racial como transmisora de vida. El culto a la madre fue un elemento fundamental en las ideologías totalitarias. El uso de símbolos como la campana olímpica con el águila imperial también sitúa el Nazismo a la cabeza y la música de Herbert Windt estilo wagneriano transmiten connotaciones imperiales, de poder, de dominio. Si escuchamos algunos fragmentos de la banda sonora podemos oír por debajo; *¡guerra!, ¡guerra!, ¡guerra!*.

Durante todo el film también aparece una connotación del culto al cuerpo que también puede significar (y ya hemos visto que ambos contextos están relacionados) un acercamiento al mundo helenístico; la connotación de la fuerza natural del hombre, que vive entre naturaleza y forma parte de ella. Esto se refleja en muchas escenas como el salto de trampolín en que los atletas se transforman en pájaros o en el prólogo de la segunda parte de forma muy directa. Estamos en la villa olímpica, con una música calmada un tén melancólica, vemos planos de distintos animales; una araña, un pajarito, un pato, etc. Entonces la música empieza a marcar el ritmo de los atletas que corren para entrenarse. La luz, otro elemento natural, incide por detrás de los árboles (otro elemento natural, la vegetación) marcando el inicio de un nuevo día. Entonces aparece el elemento agua a través del reflejo de los atletas que pasan por al lado. Más adelante vemos durante los estiramientos un deportista que entrena dando saltos hacia arriba seguido de un plano muy divertido de un canguro saltando, de nuevo volvemos a los animales.

Del mismo modo que en la Grecia antigua en éste segundo prólogo vemos a los deportistas bañándose desnudos en el lago de la villa. Esto refleja el componente pagano de esa época recuperado por el Nazismo. El cuerpo como parte natural a exaltar del hombre. También en herencia de la cultura grecoromana, Leni refleja una cierta parahomosexualidad en las escenas en que los atletas están desnudos en la sauna y se bañan los unos a los otros con hojas de laurel. Su actitud de orgullo con sus cuerpos connota el culto al cuerpo.

Pero donde Leni deja claro el origen olímpico, que evidentemente fue lo que la atrajo a realizar el trabajo, es en el prólogo de la primera parte. Leni traslada al espectador a la antigua Grecia utilizando, según los estudiosos, maquetas para los movimientos de cámara entre los monumentos arquitectónicos griegos que se van sucediendo por sobreinscripción hasta llegar a la antigua acropolis, mostrando un mundo destruido y abandonado que resplandece todavía entre las ruinas. La utilización de una imagen sin mucho detalle en textura y del humo en forma de niebla connota el surgimiento místico y figurativo del pasado, que junto al tiempo rítmico pausado (las sobreinscripciones son largas) que prosigue durante la aparición paulatina de las estatuas más conocidas de la escultura griega, connota curiosidad por conocerlo. Al final de la sucesión de estatuas encontramos la famosa escena de transición de una época a la otra. La estatua del Discóbolo se convierte en un ser vivo. Este prólogo es en sí mismo un estudio de la utilización de la imagen del hombre. Nos recuerda como la estatuaria griega con sus distintos cánones buscaba el ser humano como elemento eje en la concepción de la vida. Una vez centrada la atención en el hombre empieza *el juego* de la exaltación del movimiento del cuerpo humano (movimientos sensuales e hipnotizantes a través de la regularidad y la simetría que se aprecian mejor al tratarse de figuras simbólicas. Los brazos de las muchachas bailarinas son siluetas negras provocadas por la captación a contraluz); con planos más cerrados realiza un baile visual que parece un ritual religioso de imágenes que van mostrando al ser humano junto a los elementos de la naturaleza; las nubes de fondo, el aire. El agua. Y finalmente el fuego. La introducción de éste elemento está dotado de más connotaciones pues se trata del fuego olímpico: la música indica que algo va a suceder, tres bailarinas a contraluz en un fondo neutro convergen sus movimientos primero hacia el centro y luego hacia fuera como en una danza ritual. Luego multitud de brazos se suceden en un movimiento de abajo a arriba donde Leni deja un espacio en el encuadre que aparece una luz blanca difusa, casi *cegadora*. Como si se tratara de una luz celestial a la que alaban o reclaman. Entonces llega el momento que se intuye, un cambio de música, mucho más potente y vigorosa, acompaña el surgimiento de la imagen del fuego. Primero aparece en el centro como surgiendo de esa danza de brazos y luego se extiende por toda la pantalla hasta que vemos la imagen del portador de la antorcha. En él se refleja la luz que se supone de la antorcha (posiblemente haya un refuerzo de luz artificial en esta ocasión). Estos planos del portador indican una exaltación del cuerpo y la fuerza humana de la competición hacia lo divino; se transmite un áurea en "anato" de semidios. El hombre iluminado por los dioses. La luz de la antorcha puede simbolizar la luz del régimen que ilumina toda Europa.

Otro momento de connotación celestial es al final del film cuando un movimiento suave hacia arriba de la cámara siguiendo la fuga de luces de los reflectores del estadio se encuadra un punto de luz blanca que parece el sol. Y desaparece.

Es importante pensar en lo que supondría la eventualidad de estar filmando una Olimpiada; el componente del espíritu olímpico es en muchos casos ese componente que se critica a Leni como parte fascista de su visión estética. Dejando de lado las connotaciones ideológicas del espíritu olímpico, lo esencial es remarcar que para Leni estuvo por encima de todos los condicionantes nacionales o de cualquier tipo de ideología o creencia. (Ver anexo)

4.5 La “última” producción de Leni Riefenstahl

Leni y los Nuba. Las primeras imágenes de los Nuba se publicaron en el libro de imágenes *African Kingdom*, publicado por la editorial Time & Life Books en 1966. Pero no fue hasta 1973 cuando la propia Leni editó un libro totalmente dedicado a ellos; *Los Nuba – Hombres como de otro mundo*. Luego en 1976 le siguió el libro *Los Nuba de Kau*, un libro de fotografías publicado en la misma editorial. Ese mismo año se pasaron fragmentos del material filmado por su compañero Horst Kettner en la BBC. Más adelante, se realizaron varias exposiciones. En 1980, en el Seibu Museum of Art de Tokyo: *Nuba by Leni Riefenstahl*. En 2002, en la galería Fahey/Klein en Los Ángeles: *Leni Riefenstahl – The Last of the Nuba*.

A los Nuba Leni los descubrió a través de una fotografía de un número atrasado de la revista Stern. Una fotografía extraordinaria hecha por George Rodger. Como dice Riefenstahl en sus memorias, *el cuerpo del negro parecía una escultura de Rodin o de Miguel Ángel*. Debajo de la foto sólo había: “*Los Nuba de Kordofan*”. La búsqueda de la artista de la perfección natural, de la fuerza de la naturaleza humana y la perfección de los cuerpos en movimiento, la condujeron hasta Kordofan, provincia de Sudan. Los Nuba ejemplificaban, por naturaleza, el ideal estético-corporal de Leni Riefenstahl.

Leni sintió una fascinación estética por la imagen de los Nuba, vio en ellos el reflejo de lo que pensaba que ya no existía. Ese mundo de la Antigüedad clásica que ella tenía en su imaginación (pero que tampoco era real). Ese esplendor del cuerpo y de la fuerza de la naturaleza de los hombres, rodeado de una atmósfera mística armonizante.

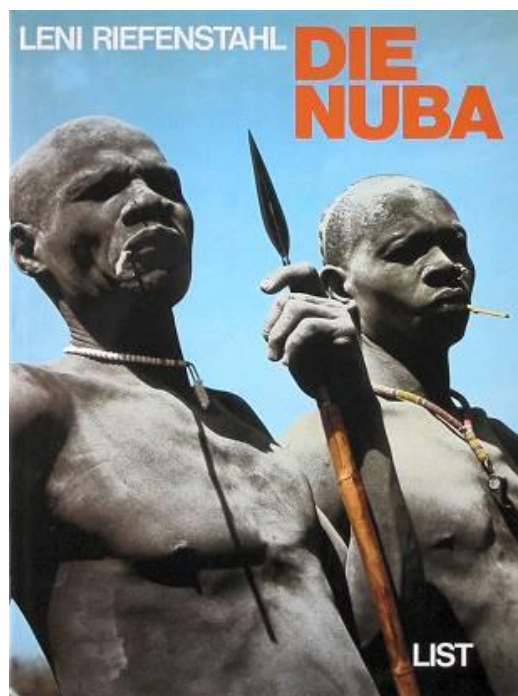
En 1974-75 Leni Riefenstahl volvió junto a Horst Kettner a ver a los Nuba, sin embargo el paraíso había cambiado. De modo que decidieron ir en busca de los Nuba del sureste. Los Nuba de Kau.

Fue interesante lo que me contó Jabor, un hombre Nuba, acerca del culto al cuerpo: quién puede ir desnudo y quién no puede. Solamente aquel que es joven, está sano y, según sus conceptos, tiene un cuerpo bello, tiene derecho a ir desnudo. Así los hombres, cuando ya no pueden participar en las luchas con cuchillos –esto sucede en la edad comprendida entre los veintiocho y los treinta años–, ya no se adornan, renuncian a pintar sus cuerpos y dejan también de ir desnudos. Para qué adornarse,

*dicen, cuando la belleza disminuye. Incluso cuando tienen sólo una pequeña enfermedad, tal vez un resfriado, se visten. También las muhachas. Si descubren que están embarazadas, llevan un taparrabos y nunca más vuelven a ir desnudas.*⁴²

El cuerpo era muy importante para los Nuba pues lo tenían muy estudiado. Los Nuba “tenían” un nombre distinto para designar cada músculo y cada postura del cuerpo. Todo lo corporal lo valoraban mucho. Por eso es imposible ver a un hombre o a una mujer Nuba con obesidad. Según Leni lo encontraban feo.

Según los críticos, Leni proyectó sobre los Nuba la misma magia que a los ojos del fascismo irradia el cuerpo por sí solo y, asociado a él, esa fuerza bruta, esa vitalidad fría, desnuda e inconsciente que vive desprovista de cualquier intermediación moral o intelectual, esencia del ideario del fascismo. En esta ocasión tampoco entraremos en debate pues ya hemos comentado la autonomía de la cual, para nosotros, goza el arte.



⁴² RIEFENSTAHL, Leni. *Op. cit.*, p. 553.

Conclusiones

El ideal del cuerpo humano según Leni. A diferencia de muchos, Leni consiguió depositar su ser en las distintas actividades artísticas de las que formó parte; en la danza, en el cine, actuando y como realizadora (incluso en sus trabajos por encargo) y también en la fotografía. De todas sus experiencias recogió lo que le permitió ser libre en su arte. Entendiendo la palabra libertad con el límite que sobrecoge a cualquier ser humano, y más en el siglo XX, pues la historia se lleva en los genes.

Tras estudiar ambos imaginarios; la Antigüedad clásica y el Nazismo hemos comprobado que las conexiones entre ambos son numerosas. Al igual que en las demás recuperaciones del canon Greco-romano hemos visto cómo la diferencia más sustancial y determinante radica en la concepción griega del cuerpo como reflejo del alma, del ser humano como parte de un todo no como *el todo*.

Sin embargo, el canon como definición del ideal del cuerpo humano es una respuesta muy limitada. Es posible que el canon original, el que se surgió en Grecia en el siglo IV a.C. aprox., se acercase a conocer el sentido del ideal del cuerpo para el ser humano, y por ello, su reflejo en la historia ocupa todavía gran importancia en éste y ha logrado mantenerse como base para la búsqueda de la belleza absoluta. Pero la realidad es que el propio ser humano se encargó de destruir cualquier muestra de ello pues el hombre es un animal autodestructivo.

Pese a todo, lo que nos atrajo a realizar esta tesis fue la seguridad de que existe un ideal del cuerpo humano, de lo cual estamos convencidos todavía, aunque no podamos ofrecer una definición concreta de éste. Apoyándonos en la conocida frase: *en un país de sordos todo el mundo escucha*, reafirmamos esta idea pues si en el mundo post moderno el alma no es clara, ni equilibrada, ni simple; la belleza no puede serlo. El problema radica en que el hombre todavía debe aprender a escuchar su alma.

Otro problema de la historia son las palabras pues *son como el vidrio; oscurecen todo aquello que no ayudan a ver mejor*. De modo que para encontrar la belleza absoluta (ideal humano absoluto), el hombre no sólo debe aprender a escuchar su alma, sino que además debe buscarla en sí mismo. Y para ello es necesaria un alma *buena* (en el sentido antiguo de la palabra). Luego para transformarla en arte además es necesaria la habilidad.

Así pues, todo canon es un intento de limitar la belleza a razón de la tranquilidad humana de obtener una respuesta. La respuesta posiblemente esté dentro de todos nosotros igual que la pregunta, pero si algunos la entendieron, no supieron transmitirla sin limitarla ya sea estéticamente, como es el caso de Leni Riefenstahl, o ideológicamente, como es el caso del Nazismo.

A pesar de todo, todavía se mantiene en el ser humano el fin del ideal griego de la perfección del cuerpo humano. Los griegos la buscaban para que el hombre pudiese sentirse como un dios, y hoy se busca, para sentirse como los famosos de la

televisión. Pero tras todo esto, todavía sentimos cerca la divinidad cuando, a través de nuestro cuerpo, nos parece tener conciencia de un orden universal.

La descripción de belleza que ofrece el ideal griego forma parte todavía hoy de las utopías contemporáneas porque, que la belleza no sea perecedera, conlleva la idea de que somos infinitos, eternos; y nuestro destino absoluto, la muerte, aparece como un paso hacia la belleza. De modo que aunque la razón humana pudiera llegar a entender una belleza absoluta, debería ser desprendiéndose de todo lo que se lo impide. Es decir un ser humano sin influencias del pasado ni del presente y sin un cuerpo de referencia, lo cual no tiene sentido, ya que el hombre forma parte de la naturaleza y su inteligencia se ha creado a base de una evolución en que sin su parte física no se hubiera desarrollado la psíquica. Quizás el próximo paso deba ser hacia el hombre etéreo. O quizás el hombre se caracterice por avanzar y evolucionar a través de estos ideales, de estas preguntas sin respuesta.

Para acabar me permito hablar en primera persona para expresar, en versos de Gabriel Celaya, lo que he sentido tras concluir mi tesis .

*No se pueden explicar ciertas verdades
porque son sin más reales.
Sólo son dementes
los cálculos exactos de los astros;
los hombres, nunca, porque saben de antemano que no existen.*

Bibliografía

- ANGEBERT, Jean M. *Hitler y la Tradición Cártara*. s.l. Editorial Plaza y Janés, 1976.
- BADIA, Gilbert. *Les spartakistes; 1918: l'Allemagne en révolution*. s.l. R. Julliard, 1966.
- BRUYNE, Edgar. *Historia de la estética I y II*. Madrid, 1963.
- CASSIRER, Ernst. *La Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica de España, 1993.
- CHASTEL, A. y KLEIN, R. *Pomponio Gaurico. Sobre la escultura*. Madrid: Ed. Akal, 1989.
- CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza editorial, 1984.
- VITRUVIO. *De Architectura*. Tomado de la edición traducida de José Ortiz y Sanz, *Vitruvio, los diez libros de arquitectura*. s.l. Ed. Akal, 1987.
- GÓMEZ ESPELOSÍN J., Francisco. *La leyenda de Alejandro Mito, historiografía y propaganda*. Universidad de Alcalá, 2007.
- GUBERN, Román. *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16, 1997.
- GUTHRIE, W.K.C. *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*. s.l. F.C.E, 1993.
- HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- JAEGER, Werner. *La teología de los primeros filósofos griego*. Madrid: F.C.E., 1952.
- JIMÉNEZ CORES, Pablo. *La estrategia de Hitler*. s.l. Nowtilus, 2004.
- KERSHAW, Ian. *Qu'est-ce que le nazisme?*. París: Gallimard, 1992.
- Obra Social La Caixa. *Mitología i creació*. 2006.
- OSBORNE, Robin. *La Grecia clásica*. Barcelona: Crítica, 2002.
- RAIMUND POPPER, Karl. *El mundo de Parménides-Ensayos sobre la ilustración presocrática*. s.l. Ediciones Paidós, 1999.
- RAMOS- OLIVEIRA, Antonio. *Historia social y política de Alemania*. F.C.E, 1952.
- REYES, Alfonso. *La filosofía helenística*. Breviarios: F.C.E., 1959.

RIEFENSTAHL, Leni. *Leni Riefenstahl. Memorias*. España: Editorial Lumen, 1991. Traducción de Juan Godo Costa.

RIEL VAN, Gerd. *Pleasure & Good life; Plató Aristotle & the Neoplatonists*. Brill, 2000.

SAFARANSKI, Rüdiger. *Un Maestro de Alemania; Martin Heidegger y su tiempo*. s.l. Tusquets editores, 2003. p. 115

SOROKIN PITIRIM, A. *Dinámica social y cultural*. Madrid: I-E-P, 1962.

SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Traducción de Juan Utrilla Trejo, Barcelona: Edhasa, 1987.

SPEER, Albert. *Memorias*. Ed. El Acantilado, Barcelona, 2002.

TASCHEN, Angelika, *Leni Riefenstahl. Cinco Vidas*. Madrid: Taschen, 2001.

TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética I. La estética antigua*. Akal, Madrid, 2000.

VALJAVEC, Fritz. *Historia de la Ilustración en Occidente*. Ediciones Rialp. 1964.

VERNET, Sandrine/ GERKE, Klaus. *Leni Riefenstahl: le pouvoir des images*. Paris: K. films èd, 1995.

WIESE VON, Benno. *La cultura de la Ilustración*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1979.

Filmografía

GUBERN, Román. *Leni Riefenstahl*. Cameo media s.l., 2007.

RIEFENSTAHL, Leni. *El triunfo de la voluntad*. Cameo media s.l., 2007.

RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia. The Leni Riefenstahl Archival Collection*. Pathfinder Home Entertainment, 2006.

RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia. Audio comentario de Ángel Luis Hueso y Xose Zapata.*, 2007.

Webgrafía

ARISTÓTELES. *Política*. 1331^a. [Consultado el 8 de febrero de 2009]. Disponible en Internet: <http://derecho.itam.mx/facultad/materiales/proftc/herzog/Aristoteles.pdf>

y

<http://www.paginasobrefilosofia.com/html/TeoriasEticas/EticaAristoteles/Comentarios/comenta36.html>

ARTAUD, M. J. Antoine. *El teatro y su doble*, 1938; *Manifiesto del teatro de la crueldad*, 1948. [Consultado el 27 de noviembre de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.ltscotland.org.uk/resources/images/antonin-artaud-tcm4-123683.pdf>

PLATÓN. *El Banquete o del amor*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid, 1871. [Consultado: 8 de enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>

PLATÓN. *La República*. [Consultado: 12 de enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.paginasobrefilosofia.com/html/prerepub.html>

ROMO MELLID, Marisol. *La estética nazi y los cuerpos del horror*. 2005. [Consultado: 11 de Febrero de 2009] Disponible en internet: <http://www.solromo.com/art>

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. "La estética nazi. El poder como escenografía". Incluido en el libro: *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, 2000. [Consultado: 19 de junio de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.solromo.com/art-otros/esna-cuho.htm>

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *El artista como dictador social y el político como escenógrafo*. [Consultado: 6 de junio de 2008] Disponible en internet: <http://arteisthesis.blogspot.com>

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *La política como arte; 'belleza' convulsiva y proyecto nacionalsocialista*. [Consultado: 6 de junio de 2008] Disponible en internet: <http://revista.escaner.cl/node/149>

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk; El detonante iconográfico y operístico de la política de masas*. La lámpara de Diógenes: revista semestral de filosofía, 2006, Vol. 7. pp. 169-182. [Consultado el 3 de Marzo de 2009]. Disponible en Internet: <http://www.lidiogenes.buap.mx/revistas/12/169.pdf>

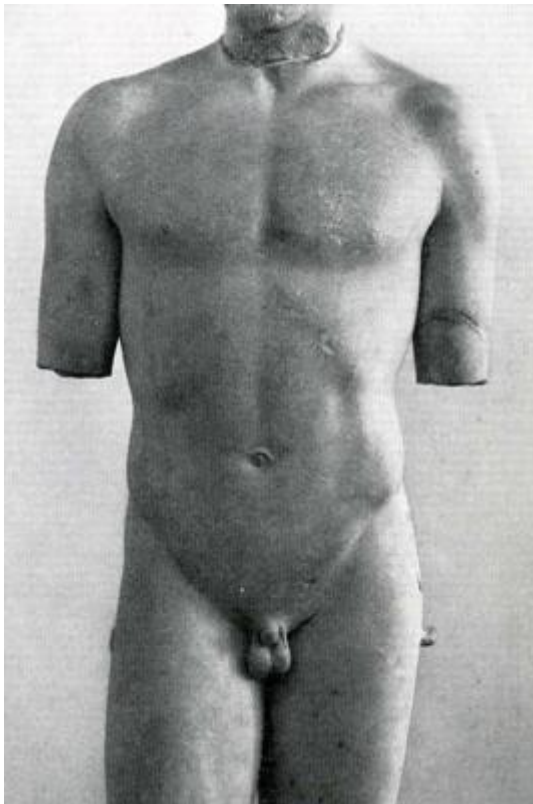
ROCCA VÁSQUEZ, Adolfo. *Zoología política; Disturbios en el parque humano*. 2007. [Consultado el 25 de Febrero de 2009]. Disponible en Internet: <http://revista.escaner.cl/node/89>

<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/index.html> [Consultado el 2 de junio y 11-12 de diciembre de 2008].

ANEXO



Renacimiento siglo XV y XVI en Europa Occidental
(de izq. a dcha.) *El esclavo rebelde de Miguel Ángel, El esclavo moribundo y La piedad palestina de Florencia de M. Ángel.*



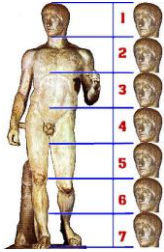
Efebo de Critios, el cuerpo humano perfecto.

Canon clásico (de izq. a dcha.); *Marsias* de Mirón, *Apolo de Tiber* de Fidias, Hércules farnesio de Lisipo.



Meleager de Scopas y *Hermes con Dionisos niño* en brazos de Paraxiteles.





El canon de Policleto de las 7 cabezas empleado sobre el *Doríforo*; 450 a.C. copia romana.



La cabeza del Doríforo está girada a la derecha con una ligera inclinación hacia abajo en la misma dirección. El hombro izquierdo está retraído y comprimido mientras que el derecho está relajado. El brazo izquierdo está ligeramente abducido, hiperextendido hacia atrás y girado lateralmente, mientras que el derecho simplemente se deja caer. El antebrazo izquierdo está flexionado por el codo, mientras que el derecho está extendido pasivamente por la gravedad. La mano izquierda sujeta activamente una lanza en contraste con la mano derecha que está relajada. La cadera derecha soporta el peso del cuerpo, obligando a la izquierda a caer por su propio peso y por el de la pierna izquierda. La pierna izquierda está flexionada por la cadera y por la rodilla, retraída en la cadera y rotada lateralmente. El pie izquierdo está girado por el tobillo. La pierna y tobillo derecho están dirigidos hacia delante en una única formación recta.

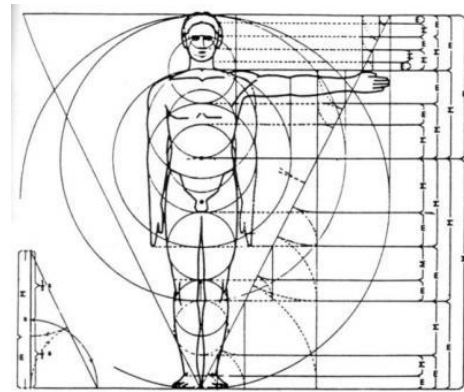
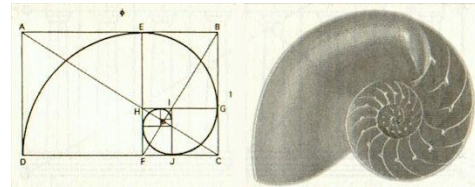
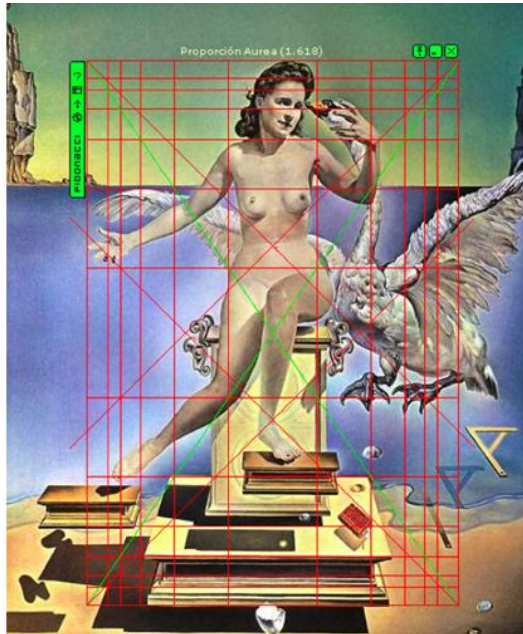
Siglo III a.C. Crisipo escribe:

[Χρύσιππος] γράφει γούν ᾧδε: θιδ κατὰ τρέπον προήκται Ζήνωνι λόγος. ἡ δὲ τῆς ψυχῆς νόσος ὁμοιωτάτη ἐστὶ τῆ τοῦ σώματος ἀκαταστασία. λέγεται δὲ εἶναι σώματος νόσος ἡ ἀσυμμετρία τῶν ἐν αὐτῷ θερμοῦ, καὶ ψυχροῦ, καὶ ξηροῦ, καὶ ὑγροῦ. καὶ μετ' ὀλίγα ἡ δ' ἐν τῷ σώματι ὑγίεια εὐκράσια τις καὶ συμμετρία τῶν διατημένων. καὶ πάλιν ἐφεξῆς οἶμαι γὰρ εἶναι εὐεξίαν σώματος τὴν ἀρίστην τῶν βηθέντων εὐκράσιαν. καὶ πάλιν ἐφεξῆς λέγεται θε καὶ ταῦτα οὐκ ἀπὸ τρόπου ἐπὶ τοῦ σώματος, διότι ἡ ἐν θερμοῖς, καὶ ψυχροῖς, καὶ ὑγροῖς, καὶ ξηροῖς γεννημένη συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία ἐστὶν ὑγίεια ἢ νόσος, ἡ δὲ ἐν νεύροισι συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία ἰσχύς ἢ ἀσθένεια, καὶ εὐτονία ἢ ἀτονία, ἡ δ' ἐν τοῖς μέλεσι συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία κάλλος ἢ αἰσχός.

ἐπὶ μὲν γὰρ τοῦ σώματος ἀκριβῶς αὐτὰ διορίσασθαι, τὴν μὲν ὑγίειαν τῶν στοιχείων ἐν συμμετρίας θέμενος, τὸ δὲ κάλλος ἐν τῇ τῶν μορίων. ἐδήλωσε [Χρύσιππος] γὰρ σαφῶς τοῦτο διὰ τῆς προεγραμμένης ὀλίγον ἔμπροσθεν ῥήσεως, ἐν ἣ τῆν μὲν ὑγίειαν τοῦ σώματος ἐν θερμοῖς καὶ ψυχροῖς καὶ ξηροῖς καὶ ὑγροῖς συμμετρίαν εἶναι φησιν, ἅπερ δὴ στοιχεῖα δηλονότι τῶν σωμάτων ἐστίν, τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλὰ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίας συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δακτύλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς σῆχον καὶ σῆχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα. καθάπερ ἐν τῷ Παλυκλείτου Κανόνι γέγραπται. πάσας γὰρ ἐκδοξίας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος ὁ Παλυκλείτος. ἔργῳ τῶν λόγων ἐβεβαίωσε δημουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τὰ τοῦ λόγου προτάγματα καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ συγγράμμα κανόνα. τὸ μὲν δὲ κάλλος τοῦ σώματος ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίας κατὰ πάντας ἰατρούς τε καὶ φιλοσόφους ἐστίν, ἡ δ' ὑγίεια τῶν στοιχείων αὐ πάλιν, ἅττα ποτ' ἂν ᾧ, πρὸς ἄλληλά ἐστὶ συμμετρία.

Dos siglos después de la creación del canon por Policleto, Crisipo escribe lo siguiente: Así pues, el argumento de Zenón es adecuado. Y la enfermedad del alma es muy parecida a la indisposición del cuerpo. La enfermedad del cuerpo se dice que es la falta de proporción entre el calor y el frío, de lo seco y de lo húmedo. (...) La salud en el cuerpo es un tipo de unión y proporción de las cosas citadas. (...) Creo que la salud del cuerpo es la mejor conjunción de las cosas dichas. (...) No se dice eso del cuerpo fuera de lugar, porque el equilibrio o desequilibrio en lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco es salud o enfermedad, y el equilibrio en los nervios o el desequilibrio es fuerza o debilidad, buen tono o atonía; y el equilibrio o desequilibrio en los miembros es belleza o fealdad.

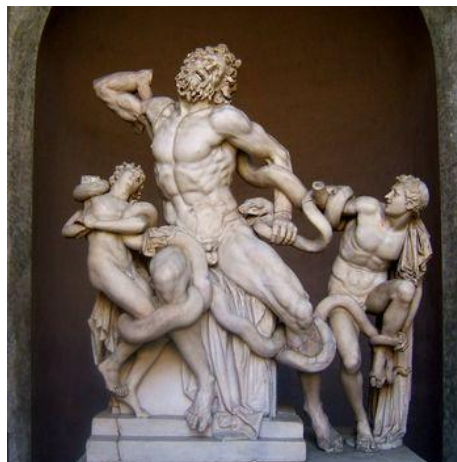
El número áureo o de oro, también llamado número dorado, razón áurea, razón dorada, media áurea, proporción áurea y divina proporción, fue representado por la letra griega ϕ (*phi*) en honor al escultor griego Phidias, y se considera el número irracional ya que incluye la raíz de un número positivo.



Cronología de las corrientes filosóficas de la Antigüedad clásica.

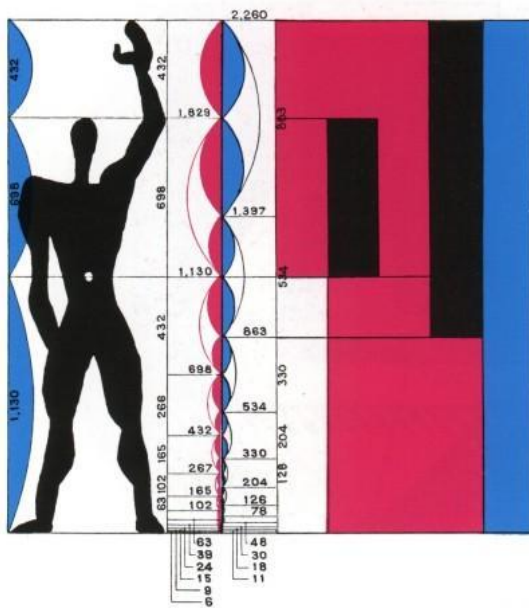


Época helenística; a la izquierda el *Fauno Barberini*, copia en mármol, de un original en bronce. A la derecha *Laocoonte y sus hijos*: Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. El *Gálata moribundo*, una copia romana en mármol de una obra helenística del tercer siglo a.C.



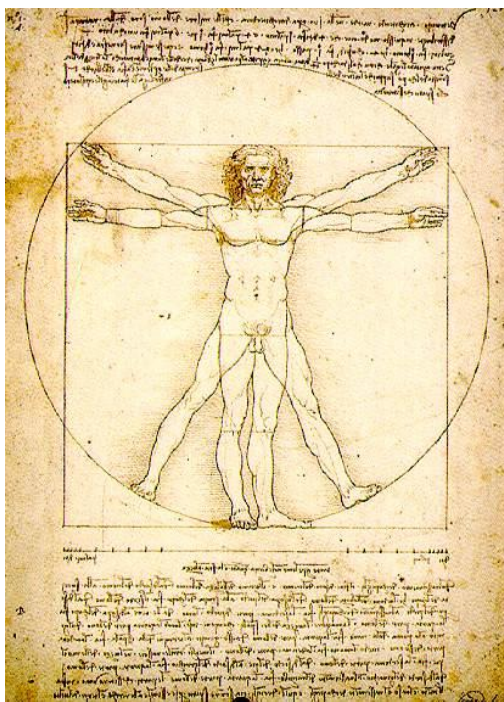
El Altar de Pérgamo.



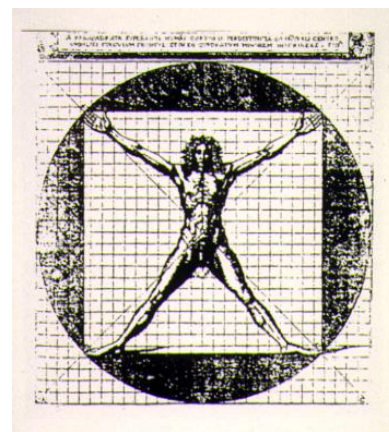


Le Corbusier retomó el ideal antiguo de establecer una relación directa entre las proporciones de los edificios y las del hombre. Tomó como escala del hombre francés medio de esa época: 1,75 m de estatura; y más adelante añadió la del policía británico de 6 pies (1,828 m), lo que dio el Modulor II.

Lamina de Venecia de Leonardo Da Vinci.



Hombres vitruvianos



Las conquistas de Hitler y su derrota;



Wagner: *El anillo de los Nibelungos*

Dioses

- Wotan, rey de los dioses (dios de la luz, el aire, el viento y de los pactos)
- Fricka, esposa de Wotan, diosa del matrimonio
- Freia, hermana de Fricka, diosa del amor y de la juventud
- Donner, hermano de Fricka, dios del trueno (barítono)
- Froh, hermano de Fricka, dios de la primavera y la felicidad
- Erda, diosa de la sabiduría y la tierra
- Loge, semidiós del fuego
- Las nornas, tejedoras del destino, hijas de Erda

Los walsungos, hijos de Wotan y una mortal

- Sigmundo
- Siglinda, su hermana gemela
- Sigfrido, hijo de Sigmundo y Siglinda
- Las valquirias, doncellas guerreras, hijas de Wotan y Erda
- Brunilda
- Waltraute
- Helmwige
- Gerhilde
- Siegrune
- Schwertleite
- Ortlinde
- Grimgerde
- Rosswesse

Las hijas del Rin

- Woglinde
- Wellgunde
- Flosilda

Gigantes

- Fasolt
- Fafner, su hermano, luego transformado en dragón

Nibelungos

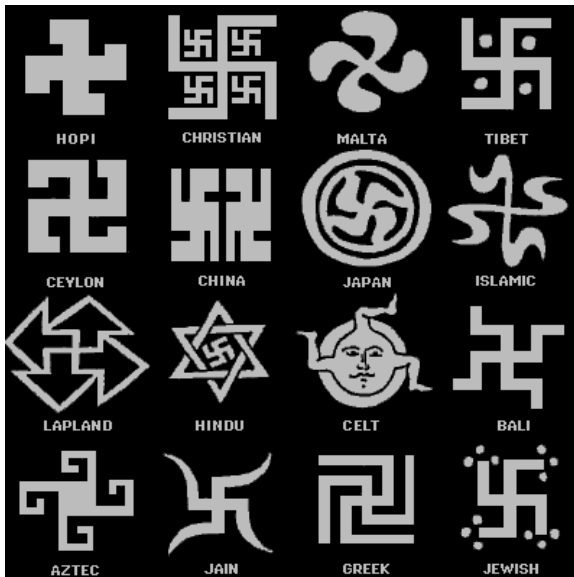
- Alberich
- Mime, su hermano, y padre adoptivo de Siegfried

Mortales

- Gunther, rey de los gibichungos, hijo del rey Gibich y la reina Grimilda
- Gutruna, su hermana
- Hagen, su medio hermano, hijo de Alberich y de la reina Grimilda
- Hunding, marido de Siglinda, jefe de los *neidings*

La voz del pájaro del bosque

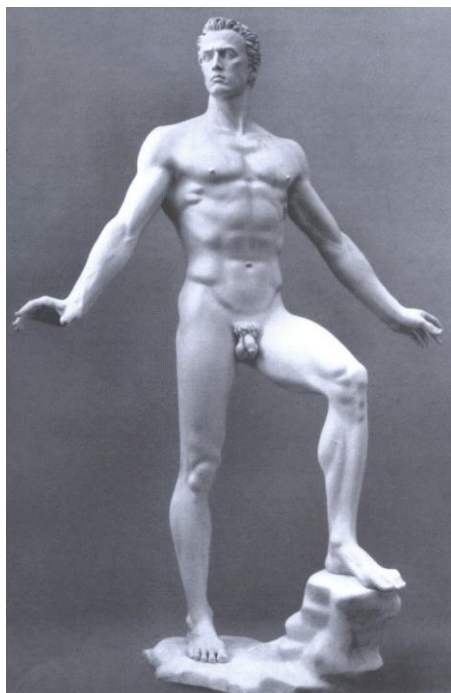
Simbología



Cartel de *El triunfo de la voluntad*



Desnudos esculturales de Arno Breker y Clasicismo arquitectónico de Albert Speer.



Memorias de Albert Speer. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2002, p. 23.

“Hitler estaba en contra de la internacionalización del arte. Y también se oponía a la relajación de las costumbres en las grandes ciudades, advertía contra los males de la civilización, que amenazaban la sustancia biológica del pueblo, y recalcaba la importancia de mantener un núcleo de campesinado sano que sostuviera el Estado. Hitler tuvo la habilidad de articular y utilizar para sus propios fines estas y otras corrientes que, aunque ya existían en la conciencia de la época todavía eran difusas.

(...) En una conferencia que hizo para la Universidad y la Escuela Técnica Superior. Los carteles y las caricaturas me lo habían mostrado en camisa de uniforme con bandolera, con la banda con la cruz gamada en el brazo y la melena cayéndole desordenada sobre la frente. Pero aquel día iba con un traje azul de buen corte. Hitler, consciente o intuitivamente sabía adaptarse a la perfección a cualquier ambiente que lo rodeara. Después de una gran ovación me gusto que comenzara a hablar en voz baja, vacilante y con cierta timidez, sin pronunciar un discurso, sino una especie de conferencia histórica; me atrajo precisamente porque me pareció que estaba en el polo opuesto de lo que la propaganda de sus rivales me había llevado a esperar: un demagogo frenético, un fanático vociferador y gesticulante vestido de uniforme. La timidez de Hitler no tardó en desaparecer; a veces alzaba la voz y hablaba con una energía muy convincente. Además, me sentí arrastrado por el entusiasmo que, tras cada una de sus frases, apoyaba al orador de una manera casi físicamente perceptible, aniquilando toda objeción escéptica. Sus rivales no lograban hacerse con la palabra.

(...) Una marcha de la S.A. La contemplación de aquel orden en una época de caos, aquella impresión de energía en una atmosfera de desesperanza generalizada, debió de ganar también a mi madre.”

Memorias de Leni Riefenstahl. España: Editorial Lumen, 1991, pp. 110-115.

“Solo cuando, después del estreno de “La luz azul”, viajé con mi película de ciudad en ciudad por toda Alemania, entré en contacto con la población. Cuando alguien me preguntaba qué era lo que yo esperaba de este hombre, solo podía responder, desconcertada: “No tengo idea”. Cada vez con mayor frecuencia se me hacía esta pregunta. Empecé a interesarme por ese hombre. Dondequiera que fuese, en todas partes se discutía apasionadamente sobre Hitler. Muchas personas veían en él el salvador de Alemania, otras, a su vez, se burlaban de él. Yo no podía formarme un juicio. Políticamente era tan ignorante que ni siquiera me decían nada los conceptos como “derecha” o “izquierda”.

(...) Regresaba a Berlín de la tournée de mi película. En todas partes fijaban carteles anunciando que Adolf Hitler pronunciaría un discurso en el Palacio de los Deportes de Berlín. Espontáneamente decidí ir –creo que fue a finales de febrero de 1932–; aún no había asistido a una asamblea política. (...) Finalmente, con retraso, apareció Hitler, después de que una orquesta de instrumentos de viento hubiera tocado una marcha tras otra. La gente se levantaba de un salto de sus asientos, gritaba como fuera de sí: “¡Heil, Heil, Heil!” durante minutos. Yo estaba sentada demasiado lejos para poder ver la cara de Hitler. Cuando se extinguieron las aclamaciones, Hitler habló:

–Compañeros, compañeras.

Curiosamente en aquel mismo instante tuve una visión apocalíptica que nunca pude ya olvidar. Para mí fue como si la superficie de la tierra se extendiese delante de mí, en una semiesfera, que de pronto se escindió por el medio y arrojó un chorro de agua, tan enorme que tocó el cielo y sacudió la tierra. Yo estaba como paralizada. Aunque no entendí gran cosa del discurso, actuó sobre mí de un modo fascinante. Un fuego de tambor atronaba los tímpanos de los oyentes y noté que éstos habían sucumbido al magnetismo de aquel hombre.

(...) yo hacía una clara diferencia entre las ideas políticas y su persona. Para mí eran dos cosas totalmente distintas. Yo rechazaba enteramente sus ideas racistas, por eso jamás habría podido ingresar en el NSDAP (Partido Obrero Nacionalsocialista), y, en cambio, admitía sus planes socialistas. Para mí lo decisivo era que Hitler pudiera remediar el tremendo desempleo de seis millones de individuos.

(...)Después del discurso de Hitler en el Palacio de los Deportes, abrigaba el deseo de conocerle personalmente. Quería formarme mi propia opinión sobre él. ¿Era un charlatán o efectivamente era un genio? Quería saber más de él. Aunque parecía poco probable recibir respuesta, le escribí una carta. Recuerdo aún cada palabra, porque posteriormente tuve que citarla con frecuencia. El 18 de mayo de 1932 deposité mi carta en el buzón:

Muy estimado señor Hitler:

Recientemente asistí por primera vez en mi vida a un mitin político. Usted pronunció un discurso en el palacio de los deportes. Debo confesar que usted y el entusiasmo de los asistentes me impresionaron. Mi deseo sería conocerle personalmente. Por desgracia debo abandonar Alemania en los próximos días por algunos meses para filmar una película en Groenlandia. Por esto casi no es posible entrevistarme con

usted antes de mi partida. Tampoco sé si esta carta va a llegar a sus manos. Una respuesta de su parte me alegraría mucho. Le saluda cordialmente su

Leni Riefenstahl

(...) Un día antes de nuestra partida, sonó el teléfono.

—Al habla Brückner, ayudante del Führer (yo contuve la respiración). El Führer ha leído su carta y debo preguntarle si le es posible venir mañana por un día a Wilhelmshaven (...) Recordé de pronto que mañana a aquella misma hora tenía que estar en la estación de Lehrs para emprender el viaje colectivo a Hamburgo. La Universal había alquilado un vagón especial e invitado a la prensa berlinesa. El realizador y los protagonistas debían conceder en el tren entrevistas antes de la partida definitiva del barco y se atribuía un valor especial a mi presencia. Este pensamiento cruzó como un relámpago por mi cabeza. Era evidente que en ningún caso podía dejar plantado a los de mi equipo, pero me oí a mí misma decir:

—Sí, iré.

—Gracias, voy a comunicárselo al Führer.

Entonces dejé, como petrificada, el auricular. ¿Qué me había sucedido? ¿Cómo pude hacer aquello? ¿No me estaba jugando mi carrera? Estaba profundamente inquieta, pero mi curiosidad y lo emocionante de un encuentro con Hitler fueron más fuertes. (...) Estaba tan aturdida, que durante el viaje a Wilhelmshaven no pude leer. (...) Actuaba como bajo una especie de compulsión.

(...) Hitler vino hacia mí y me saludó. Del grupo de unas personas que se hallaban en segundo término se destacó un hombre que evidentemente quería fotografiar el saludo. Pero Hitler hizo un gesto de desaprobación y le dijo:

—Déjelo. Hoffmann, podría perjudicar a la señorita Riefenstahl. Yo no lo comprendí.

(...) También Hitler vestía de paisano. Llevaba un traje azul oscuro con camisa blanca y una corbata sencilla. Llevaba descubierta la cabeza. Aparecía natural y desenvuelto, como una persona completamente normal. (...) Hitler hizo muchas preguntas con lo que comprendí que estaba bien informado de las películas que en aquellos momentos se estaban proyectando. Ahora procedí a contarle cosas y él me escuchaba con gran atención.

De pronto dijo directamente:

—Si alguna vez llegamos al poder, deberá usted hacer mis películas.

—No puedo hacerlo— le dije impulsivamente; Hitler me miró sin manifestar reacción alguna— Realmente no puedo hacerlo. Hace sólo dos días que decliné un ofrecimiento de la Iglesia Católica. Nunca podré hacer películas por encargo, no tengo talento para ello; he de tener una relación muy personal con el tema, de otro modo no puedo ser creativa.

Hitler continuaba guardando silencio.

—Pero es que usted tiene prejuicios racistas —dije titubeando—.

Si yo hubiera nacido india o judía, ni siquiera habría hablado conmigo. ¿Cómo habría yo de trabajar para alguien que hace tales diferencias entre los seres humanos?

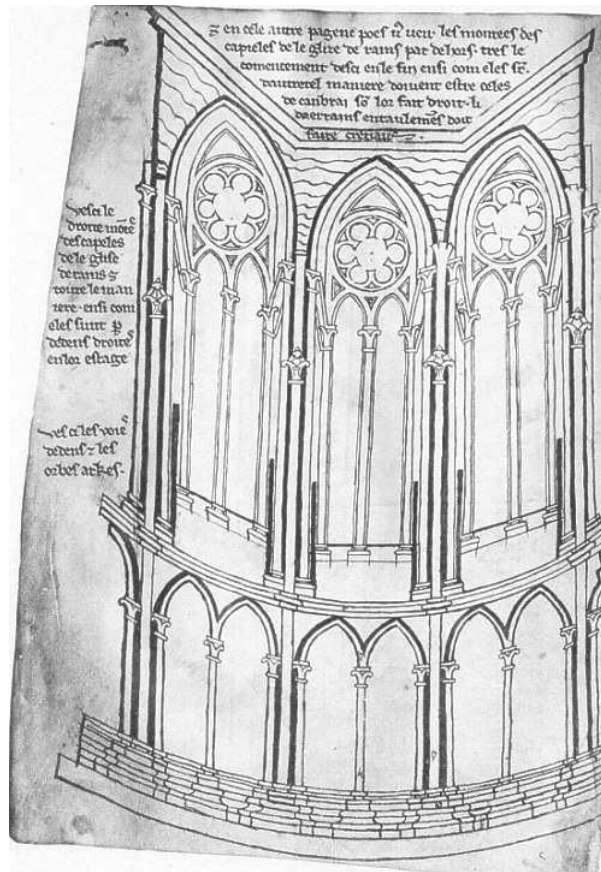
—Desearía que los que me rodean me respondiera con la misma franqueza con que lo hace usted.

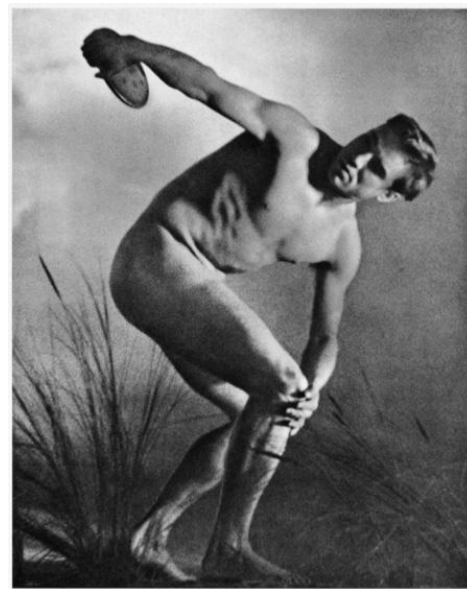
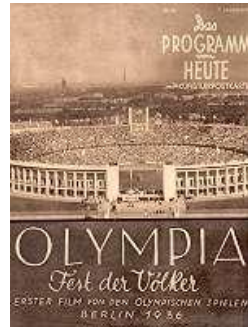
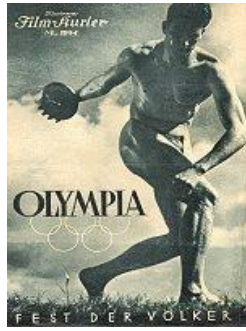
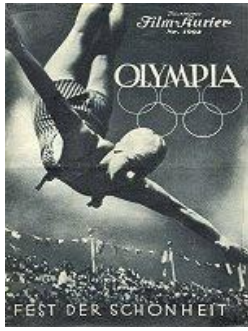
(...) Después de cenar, (...) Hitler se mostró muy relajado y habló de su vida privada y de cosas que le interesaban especialmente. Estas cosas eran sobretodo arquitectura y música; habló de Wagner, del rey Luis de Baviera y de Bayreuth. Después de hablar un rato de ello, cambió repentinamente su expresión y su voz. Apasionadamente dijo:

–Pero más que todo esto, me llena mi misión política. Siento en mí la vocación de salvar Alemania; no puedo ni debo sustraerme a ella.

Este es el otro Hitler, me dije a mí misma, el que conocí en el Palacio de los Deportes.”

El desnudo de la Edad Media; el cuaderno de Villard de Honnecourt.





Discóbolo de Mirón

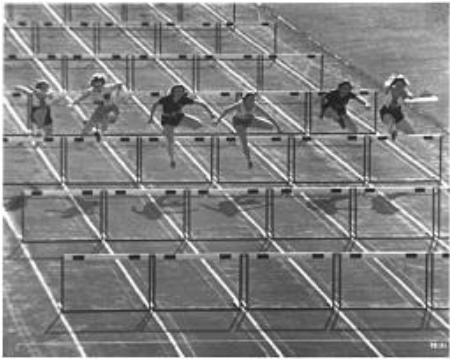


La recuperación de la estatuaria clásica y su analogía con el cuerpo humano de carne y hueso de los atletas.





La simetría y su armonía visual.





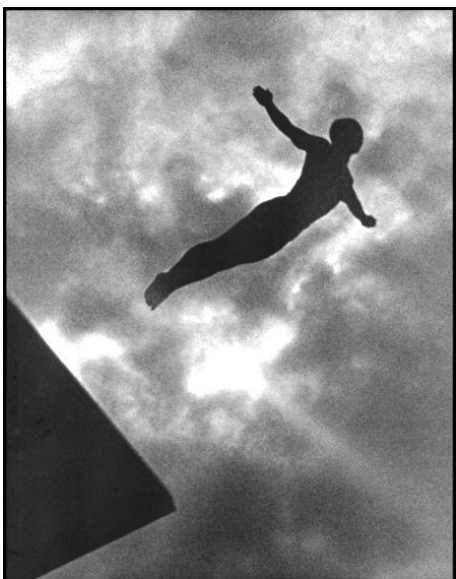
La composición del plano. La diagonal como recurso dramático.



La sombra como recurso estético. Creación de imágenes simples, con menos información y más impacto visual.



El equilibrio geométrico en la composición. La diagonal de la barra de equilibrio crea un fuerte impacto en la parte derecha del encuadre que queda compensada por la recta del brazo de la gimnasta.



El cuerpo humano como analogía de un pájaro. El hombre, parte de la naturaleza.

El contraluz. Creación de imágenes simples, con menos información y más impacto visual.