

# **Monumentalidad y teatralización en el Tercer Reich a través del cine: Triumph des Willens (1935) como una estrategia del poder y un espacio de conflictos.**

Herz, Carolina.

Cita:

Herz, Carolina (2017). *Monumentalidad y teatralización en el Tercer Reich a través del cine: Triumph des Willens (1935) como una estrategia del poder y un espacio de conflictos*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/137>

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia

Seminario de investigación: *El Holocausto, el Tercer Reich, los alemanes y los judíos.*

Profesora: Prof. Marcia Inés Ras

Cuatrimestre y año: 2do cuatrimestre de 2013

***Monumentalidad y teatralización en el Tercer Reich a través del cine:***

***Triumph des Willens (1935) como una estrategia del poder y un espacio de conflictos.***



**Carolina Herz** - Universidad de Buenos Aires, Argentina – DNI 37.143.203

Julio 2017

# ÍNDICE

1. Abstract .....	3
2. Introducción .....	4
3. Contexto histórico: <i>fascismo, nazismo y la nueva política</i> .....	6
4. Monumentalidad .....	7
4.1. El rol de la <i>monumentalidad</i> en las relaciones de poder .....	7
4.2. La <i>monumentalidad</i> en tanto construcción social .....	8
4.3. Lo <i>monumental</i> y el cine .....	9
5. Descripción y análisis del documento fílmico .....	12
5.1. Leni Riefenstahl .....	12
5.2. <i>Triumph des Willens</i> (1935 - Leni Riefenstahl) .....	13
5.3. Silencios en <i>Triumph des Willens</i> (1935 - Leni Riefenstahl) .....	15
6. Conclusiones .....	17
7. Bibliografía y fuentes .....	18
8. Anexo: imágenes tomadas del film <i>Triumph des Willens</i> (1935).....	19

## **1. Abstract**

“*Triumph des Willens (1935)* representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia se vuelve teatro” *Susan Sontag*

La historia es testigo del proceso por el cual el imaginario ha sido utilizado por aquellos en el poder para manipular la realidad. Y así, como explica Balandier, “el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario”. En este contexto, la *monumentalidad* es utilizada como una tecnología política, debido a su visibilidad y perduración a través del tiempo. En este sentido, definiremos a la monumentalidad como un estilo arquitectónico que produce estructuras monumentales masivas y simbólicas, y que ocupan un lugar en el espacio público. Las mismas son construidas a partir del trabajo social dirigido y planeado estratégicamente por aquellos en el poder.

El objetivo de este trabajo será analizar el concepto de monumentalidad utilizado en el campo de la arquitectura y transferirlo, no sin dificultades, al ámbito de la industria fílmica. La pregunta que atravesará este trabajo es cómo fue utilizado el cine por parte del régimen nazi en tanto herramienta política. Nos enfocaremos en las películas de Reni Riefenstahl, en particular *Triumph des Willens (1935)* como fuentes primarias principales. El análisis seguirá el paradigma estructuralista en las áreas de la historia política, la sociología y la antropología. Además serán tomados en cuenta el análisis del discurso y de la imagen. La base teórica incluirá a autores como George Mosse, Max Weber, Benedict Anderson, George Balandier, Marc Ferro e Ian Kershaw.

El trabajo comenzará con un contexto histórico en el cual se desarrollará el surgimiento de la nueva política y de las religiones seculares. En ese marco, la monumentalidad aparecerá como una estrategia del poder político para su exhibición, construcción y teatralización. A continuación, se trasladará esta matriz analítica a la industria cinematográfica y a las narrativas que expone. Esto llevará a la pregunta sobre la actitud pasiva o activa de los espectadores. ¿Las narrativas diseñadas por los productores son estáticas? ¿O enfrentan fuerzas heterogéneas, incluso contradictorias, que las alteran suplementan, creando un espacio de conflicto? Las siguientes páginas responderán a esta incógnita.

**Palabras clave:** monumentalidad – teatralización – cine - *Triumph des Willens* – relaciones de poder – estrategias de poder - tecnología política – conflictividad – imaginario – nazismo – nueva política – religiones seculares.

## 2.Introducción

“*Triumph des Willens (1935)* representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia se vuelve teatro” *Susan Sontag*

“La historia es siempre contemporánea” *George Mosse retoma a Benedetto Croce*

La historia es testigo del proceso por el cual el imaginario ha sido utilizado por aquellos en el poder para manipular la realidad. Y así, como explica Balandier, “el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario”<sup>1</sup>. El objetivo del presente trabajo es rastrear elementos que confirmen esta hipótesis en el cine alemán de entreguerras. Para llevar adelante esta tarea analizaremos *Triumph des Willens (1935)* de Reni Riefenstahl. Este largometraje fue rodado en 1934 durante el Congreso del Partido Nacionalsocialista en Nüremberg, por encargo del gobierno alemán. Es un documental de propaganda montado y de una gran importancia artística, sumado a una carga emotiva muy eficaz<sup>2</sup>.

En el marco de este escrito se entenderá al film no sólo como fuente, al ser un producto *colectivo* que representa el perfil psicológico de una nación<sup>3</sup>. En cambio, aquí aparece en tanto *agente de la historia*, al servicio de diversos intereses. Como explica Marc Ferro, “la utilización y la práctica de modos de escritura específicos se convierten de este modo en *armas de combate*, vinculadas, todo hay que decirlo, a la *sociedad que las produce y las recibe*”<sup>4</sup>. Así, el relato cinematográfico es tan sesgado como cualquier discurso, no es un simple reflejo de la realidad sino un recorte intencional<sup>5</sup>. Al respecto explica Rosenstone que si bien las películas pretenden reflejar la realidad, lo que vemos en la pantalla es una creación hecha a partir de una selección de imágenes tomadas la

---

<sup>1</sup> Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 41

<sup>2</sup> Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 301

<sup>3</sup> Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 9 y 13

<sup>4</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: pp. 24

<sup>5</sup> Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997: pp. 45 y 46. Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1995: pp. 43

realidad aparente<sup>6</sup>. Volviendo a Ferro, “la imagen, manipulada o no, informaba más sobre las intenciones de quien la tomaba y la difundía que de los propios acontecimientos históricos (...) Visto bajo este prisma, el cine histórico (o más genéricamente “de historia”) no es más que la transcripción fílmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos”<sup>7</sup>. Y según este autor, para los nazis el cine es más que un recurso propagandístico: es un medio para crear una cultura paralela a través de la imagen en movimiento, amaestrada<sup>8</sup>. Por ende, el cine tiene un rol activo en la sociedad, “a veces crea el acontecimiento”<sup>9</sup> y no es sólo un documento, una fuente que atestigua.

Aunque no es el objetivo final de este trabajo, consideramos necesario hacer un breve muy repaso de la historia de la Nueva Política en Europa en general y en Alemania en particular, así como de los conceptos de *teatralización* y *monumentalidad*, para poder contextualizar de mejor la producción y estreno del film. . Luego definiremos, desde nuestra perspectiva, la intencionalidad del film a partir de su relato y estética.

---

<sup>6</sup> Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997: pp. 49

<sup>7</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: pp. 18 y 193

<sup>8</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: pp. 61, 112 y 124 (aunque según Ferro ciertos elementos del film desborden las intenciones originales de su producción). Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 298 y 299: “Since they wanted to remove reality (...) to stage the pseudo-reality of the totalitarian system”

<sup>9</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: pp. 17

### **3.Contexto histórico: fascismo, nazismo y la nueva política**

El fascismo llegó al poder por primera vez en octubre de 1922, heredero de un estilo político anterior que aparece con la creación y consolidación de los Estados nacionales posteriores a la Revolución Francesa y el desarrollo de la idea de soberanía popular. Frente a la creciente inserción de las masas en la política, la nueva política se convirtió en una manera de dirigir las, creando un puente entre los gobernados y los gobernantes. El nacionalismo aparece entonces como un elemento que puede unificar al pueblo y superar las barreras clasistas. Mosse<sup>10</sup> define a la nueva política como un estilo en el cual lo político se desarrolla en tanto religión secular cuya liturgia tiene el fin de generar una nueva identidad aglutinadora. Es una liturgia que conlleva la *escenificación* y *sacralización* de la política, de su “espacio sagrado” y de la comunidad nacional imaginada. Así, *la política estatal es dramatizada*, encauzando la participación de las masas dentro de ciertos márgenes. Es importante aclarar que el autor argumenta que la participación de las masas es racional y coherente<sup>11</sup>.

Manifestaciones masivas, festividades, y, con mayor importancia, *mitos y estéticas* son las herramientas clave de este estilo político. Durante la primera mitad del siglo 20, el fascismo italiano y el nacional socialismo tomaron estos elementos y les dieron forma. A su vez, incluyeron un énfasis en las emociones relacionadas con la comunidad. Se posicionaron como abanderados de la creatividad y el pragmatismo versus el individualismo, el pensamiento crítico y la intelectualidad. Es más, el culto al líder carismático resultó un elemento aglutinante esencial, conectado a una tendencia antiparlamentaria y antiliberal. Por consiguiente, los regímenes totalitarios no están basando solamente en la violencia y la coerción. Debemos incorporar a nuestro análisis el rol de la *estética* y la *escenificación* en tanto herramientas políticas durante el Tercer Reich entre 1933 y 1945, ante la emergencia del nacionalismo, la democracia de masas y la nueva política.

---

<sup>10</sup> Mosse, George Lachmann. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: pp. 15-27.

<sup>11</sup> Mosse habla de un “anhelo de mito” y una búsqueda de identidad en un mundo inestable e incierto.

## **4. Monumentalidad**

### **4.1. El rol de la monumentalidad en las relaciones de poder**

En esta línea de análisis y alejándose de la clásica dicotomía *coerción/consenso*<sup>12</sup>, Balandier propone la *dramatización*<sup>13</sup> como una práctica para organizar a la sociedad y como uno de los fundamentos clave del poder. A partir de la dramatización o escenificación, “el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario”<sup>14</sup>, es decir: no es una simple exhibición de poder, sino también un medio para su propia construcción. De manera similar Florescano enfatiza el lugar de las representaciones simbólicas en el campo de la política, aclamando que los ritos sirven a la construcción del poder: no son un mero reflejo del poder existente.<sup>15</sup> La misma idea reaparece: el agente político no sólo aspira a mostrar su poder. De hecho, también pretende manipular la construcción social de la realidad. Así, la monumentalidad implica una cierta tecnología política. Es el resultado de una estrategia de producción de subjetividades, que llevan al control y la construcción del dominio público<sup>16</sup>. Las obras arquitectónicas monumentales tienen un impacto visual masivo y una gran perdurabilidad. Pasado, presente y futuro se ponen en juego, lo que provee nociones de identidad y pertenencia, lo que a su vez establece jerarquías y desigualdades<sup>17</sup>. Es más, son con frecuencia espacios de ritualización<sup>18</sup>. Son dispositivos simbólicos de memoria y a través de ellos el poder transmite mensajes duraderos y deliberados al resto de la sociedad, manipulándolos a su propio beneficio. Es difícil pensar que una movilización de recursos y organización de trabajo colectivo semejantes carezca de una intención

---

<sup>12</sup> Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 41 “La sociedad no se sostiene solamente por la coerción, ni por legitimar relaciones de fuerza...”

<sup>13</sup> *Dramatización o “teatrocracia”, gobierno a partir de la escenificación*. Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 15

<sup>14</sup> Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 17

<sup>15</sup> Florescano, Enrique. “La simbolización cósmica y política del estado en los ritos de organización”. *Los Orígenes del Poder en Mesoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009: pp. 439-478.

<sup>16</sup> Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 24

<sup>17</sup> Gil García, Francisco. “Manejos espaciales, construcción de paisajes y legitimación territorial: En torno al concepto de monumento”. *Complutum*. Vol. 14: 19-38. 2003: pp. 30-35, Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 23, 33 y 41

<sup>18</sup> Florescano, Enrique. “La simbolización cósmica y política del estado en los ritos de organización”. *Los Orígenes del Poder en Mesoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009: pp. 439-478.

política<sup>19</sup>. Hay decisiones deliberadas con respecto a *qué crear, qué recordar y qué olvidar*.

#### **4.2. La monumentalidad en tanto construcción social**

Sin embargo, es imperioso tener en cuenta dos elementos con respecto a la intencionalidad de los relatos que transmite una obra monumental o, como veremos más adelante, una pieza cinematográfica. En primer lugar, el mismo hecho de que su producción se deba a un trabajo colectivo implica la existencia de múltiples actores (productores, directores, actores, técnicos, etc...) y, por esta misma razón, de diversos intereses en conflicto. Estas intencionalidades se ponen en juego constantemente hasta que la obra se encuentra finalizada. Entonces, algunos elementos aparecen con mayor intensidad que otros, pero todos están presentes. Más adelante e incluso con la obra terminada, otros actores también participan, por ejemplo aquellos involucrados en la distribución de un film o en el acceso a un monumento.

En segundo lugar, más allá de la intencionalidad de aquellos que buscan transmitir un mensaje a través de estos dispositivos, se encuentran los receptores de estas ideas. Los sujetos expuestos a las obras monumentales no son pasivos, sino que cada comunidad y en particular cada individuo puede priorizar unos elementos en detrimento de otros. Es más, la recepción involucra rasgos creativos: los sujetos a veces suman sus propias interpretaciones de las obras, a partir de su experiencia personal, familiar o comunitaria. A modo de ejemplo, una estatua de un prócer nacional puede representar valores nacionales positivos para la mayoría de la población y, a su vez, valores negativos para ciertas minorías perseguidas. Además, tanto la opinión pública como la postura de un individuo en particular suele cambiar a lo largo del tiempo.

Entonces, podemos afirmar que la *monumentalidad* no es un diálogo unidireccional, sino una construcción social, dinámica y dialéctica, permanentemente desafiada y expuesta a cambios y nuevas interpretaciones. Estas interpretaciones son parte de un conflicto más amplio, en un campo de fuerzas heterogéneas en disputa. Como explica Gil García, “toda construcción tiene y comunica significados, independiente de (pero

---

<sup>19</sup> Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994: pp. 19 *La monumentalidad como dispositivo de memoria* “Es el pasado colectivo (...) el que se convierte en fuente de legitimidad (...) permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual (...) Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia”.

también influidos por) la intención de sus constructores (...) concentra un simbolismo inmerso de pleno en una práctica fluida y dinámica protagonizada por actores sociales diferencialmente situados”<sup>20</sup>. Son “símbolos socialmente activos”: cambian, son modificados por la misma sociedad a la que modifican. En tanto esfuerzo colectivo y representación de la sociedad, también reflejan sus conflictos.

Cada obra de arquitectura monumental es de carácter único y tiene una presencia en el espacio independiente de los ritos que puedan estar ligados a ellas. Más allá del sentido original que aquellos en el poder intentaron proporcionar en un primer lugar y de la diversidad de interpretaciones, la liturgia es uno de los elementos que les da vida. Por ende, si bien un monumento en sí mismo es una obra congelada que no teatraliza, sus significados y sentidos también varían a lo largo del tiempo.

### **4.3. Lo monumental y el cine**

En síntesis, la *monumentalidad* es utilizada por el poder como una estrategia para constituirse a sí mismo frente al pueblo. Debido a su alcance masivo y su durabilidad, produce admiración, incluso temor. *Así, lo monumental es una tecnología política que no sólo exhibe poder, sino que también lo crea.* Al mismo tiempo construye una narrativa sobre lo real y su memoria, siempre en disputa con otras narrativas. Y las narrativas nunca son inocentes.

El fascismo, con su estilo político particular, es un gran ejemplo de la utilización de la arquitectura monumental, particularmente en la Alemania nazi. Esta nueva manera de hacer política desarrolló religiones seculares con un fuerte criterio estético. Utilizaba mitos nacionales, símbolos, ritos y ceremonias unificadoras en espacios monumentales para manipular la voluntad popular, incluyendo en este accionar la participación popular misma. Según Mosse: “La voluntad popular se transformó en una religión secular, en la cual el pueblo se adoraba a sí mismo y la nueva política intentó guiar y formalizar ese culto”<sup>21</sup>. Entonces, la política es *dramatizada, teatralizada* frente al pueblo.

---

<sup>20</sup> Gil García, Francisco. “Manejos espaciales, construcción de paisajes y legitimación territorial: En torno al concepto de monumento”. *Complutum*. Vol. 14: 19-38. 2003.

<sup>21</sup> Mosse, George Lachmann. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: pp. 16 y 35.

Teniendo en cuenta lo ya mencionado, debemos considerar ahora cómo y con qué otras tecnologías pueden entrelazarse en este proceso en el cual lo estético y lo litúrgico se entrelazan con lo político. Argumentaremos que los siglos XX y XXI también han sido testigos de la utilización del cine como tecnología política para reflejar poder y dar forma a las subjetividades.

Ciertamente, el nacional socialismo tomó ventaja de varias tecnologías políticas para *teatralizar*, no sólo la arquitectura monumental, incluyendo el uso de películas. La icónica película de Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* (1935) permitió al régimen, en una etapa muy temprana, establecer una narrativa y constituirse a sí mismo al darle forma al imaginario del público. Como explica Susan Sontag, “*El triunfo de la voluntad (es)* – el film más exitoso, más puramente propagandístico jamás hecho, cuya misma concepción niega la posibilidad de que el/la hacedor/a del film tenga una concepción visual o estética independiente de la propaganda”<sup>22</sup>. Y como explica Kracauer, Goebbels<sup>23</sup>, priorizaba conquistar los corazones del pueblo antes que sostener el poder por las armas. Esto se lograría mediante el *arte de la propaganda*, que permitía darle forma al mundo acorde a sus intereses, manipulando radicalmente *lo real*<sup>24</sup>.

Vemos que las películas en este contexto cumplen una función paralela a la monumental incorporando elementos litúrgicos. Se basan en una narrativa, son espectaculares, duraderas y, dadas las circunstancias apropiadas, pueden también tener acceso a un público masivo. De hecho, tienen una llegada más extensa que la palabra escrita y que una obra arquitectónica, dado que puede proyectarse en múltiples lugares ante espectadores de distintos sectores sociales. Particularmente en tiempos del *Homo Videns*<sup>25</sup> y en el contexto del proceso de democratización vivido en los últimos siglos, llevando a nuevas formas de lucha social y al rol contemporáneo de las masas en la política; y subsecuentemente resultando en intentos del poder para domesticarlas.

---

<sup>22</sup> “Triumph of the Will (is) —the most successfully, most purely propagandistic film ever made, whose very conception negates the possibility of the film maker’s having an aesthetic or visual conception independent of propaganda”. Sontag, Susan. “Fascinating Fascism”. *The New York Review of Books*. 6 feb. 1975. Web. 13 jul. 2017.

<sup>23</sup> Ministro para la Ilustración Pública y Propaganda

<sup>24</sup> Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 299 y 300.

<sup>25</sup> Concepto de Giovanni Sartori, según el cual la palabra escrita ha sido desplazada por la primacía de la imagen.

Por otro lado, si bien una película es una obra de arte que permanece inamovible<sup>26</sup>, cada proyección actúa como una teatralización. Y la teatralización tiene un carácter ritual que se materializa cada vez que se representa, generando una nueva operación política en un tiempo específico. El sentido de una película está congelado y su carácter es único, pero cada función es un acto litúrgico y emotivo nuevo. El cine aparece como *agente*, como tecnología política utilizada por aquellos en el poder, en un contexto en el cual la política es dramatizada. Como lo monumental, es una herramienta clave en la construcción de la dominación, a partir de la cual el poder político es legítimo.

---

<sup>26</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995: pp. 151

## **5. Descripción y análisis del documento fílmico**

### **5.1. Leni Riefenstahl**

Leni Riefenstahl (1902-2003) fue una célebre actriz, bailarina, fotógrafa y cineasta alemana<sup>27</sup>. Con respecto al cine, no sólo interpretaba y dirigía, sino que también escribía los guiones y cortaba y montaba la cinta. Fue pionera en la introducción de avances técnicos de producción y de postproducción, por lo que con su trabajo aportó innovaciones que marcaron un antes y un después en la historia del cine. Un ejemplo de una técnica muy utilizada en la actualidad es la toma en cámara lenta.

Sin embargo, sus vinculaciones con el nazismo la han transformado en una figura controversial. Mientras otros cineastas se expatriaban, como Fritz Lang, Riefenstahl causó un gran impacto en la cúpula nazi y en Hitler, lo que la convirtió en su cineasta por excelencia. A su vez, Hitler causó fascinación en la directora, que aceptó dirigir películas para el régimen del Tercer Reich. Así, Riefenstahl tuvo a su disposición todo tipo de recursos, tanto económicos como técnicos, en momentos en que la restricción económica afectaba al resto de los cineastas. En la década de 1930 dirigió lo que hoy en día se conoce como *La trilogía de Núremberg*, conformado por las películas: *La victoria de la fe (Der Sieg des Glaubens, 1933)*, *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1934)* y *Día de la libertad: nuestras fuerzas armadas (Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht, 1935)*. Más adelante dirigió fue el documental *Olympia (Parte I Festival de las Naciones y Parte II Festival de la belleza, 1938)*, en la que filmó los Juegos Olímpicos de Berlín 1936. Fueron un hito cinematográfico: la primera filmación de Juegos Olímpicos, condensados en más de cuatro horas que requirieron dos años de edición y montaje.

Entonces, si bien estos films fueron muy aclamados por la crítica y el público, al ser documentales propagandísticos innovadores técnicamente y muy efectivos; también fueron generaron una importante polémica, al favorecer al régimen nazi. Su carrera y su figura permanecerían ligadas a este hecho hasta la actualidad. Incluso al ser detenida e interrogada por el ejército norteamericano al terminar la Segunda Guerra Mundial, Riefenstahl se defendió de las acusaciones que la enmarcaban como colaboradora nazi.

---

<sup>27</sup> Díaz Pérez, Eva. "El ángel caído del nazismo". El mundo. 7 ene. 2013. Web. 16 jul. 2017. <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/esquenocomo/2013/01/07/el-angel-caido-del-nazismo.html>>

Ella manifestó que no estaba al tanto de los horrores provocados por el régimen, entre ellos negó haber sabido del exterminio de los judíos europeos. También negó conocer que los extras de su film *Tierra baja*, gitanos esclavizados y no contratados, posteriormente habían sido exterminados. Sin embargo, nunca lamentó ninguno de estos crímenes públicamente.

## **5.2. *Triumph des Willens* (1935 - Leni Riefenstahl)**

Es nuestro objetivo observar cómo estos elementos técnicos y estéticos innovadores se ponen efectivamente en juego en *El triunfo de la voluntad*, y a su vez analizar su eficacia en tanto *agente de la historia* y tecnología política al servicio de la construcción y consolidación de la dominación durante el régimen nazi. Las primeras líneas del film son “*Documental del Congreso del Partido del Reich, 1934 – producido por order del Führer*”. Ciertamente, retrata durante 114 minutos el sexto congreso del Partido Nazi, que de hecho fue montado con el fin de producir el film. Símbolos nacionales románticos aparecen a lo largo de toda la película: el águila, el fuego, la caligrafía gótica, la esvástica. Música e imagen<sup>28</sup> se combinan para crear una propaganda política optimista y magnífica, tal vez debido a su simplicidad y enfoque emocional y no intelectual. Careciendo espacio para sintetizar el film en su totalidad, describiremos en primer lugar algunos aspectos principales.

En primer lugar, se aclara que el congreso tuvo lugar “16 años después del sufrimiento alemán – 19 meses luego del renacimiento alemán”. Un avión planea sobre la ciudad de Nüremberg, mostrando su magnificencia. Hitler reaparece constantemente a lo largo del film, magnífico también, dignificado, con un aura de autoridad pero también benevolencia y amado por las masas. Soldados, mujeres, jóvenes y niños son elementos clave, pero con el desarrollo de la película los espectadores notan cada vez menos los cuerpos perfectos y los rostros y los individuos, y más y más las masas, siempre en perfecto orden. Este elemento aparece con claridad en la Marcha de las Antorchas.

La narrativa del film apunta a la construcción y consolidación de Hitler en tanto figura carismática que lidera a Alemania a su destino. Sólo para citar algunas pocas partes de la película (que no se caracteriza por la abundancia del diálogo sino todo lo contrario):

---

<sup>28</sup> Por Herbert Windt y Richard Wagner

“Ustedes son Alemania. Cuando actúan, la nación actúa”; “Esperamos por sus órdenes”; las líneas de cierre de la película son: “El partido es Hitler. Pero Hitler es Alemania, así como Alemania es Hitler”. El pueblo reunido, en su opinión, son “mis trabajadores”. Hitler suele ser retratado desde abajo, como si la cámara estuviera adorándolo. En referencia a la arquitectura que muestra el film, Hitler se ubica en posiciones panópticas en construcciones impresionantes. Y así como “la impresión que debía causar un edificio era tan importante como su función”<sup>29</sup>, la forma de la enunciación de los discursos y la imagen de Hitler es igual o más importante que su palabra, que el discurso en sí mismo. La forma de la liturgia supera su contenido.

Tres importantes elementos se repiten una y otra vez. En primer lugar, elementos religiosos, además de los fuegos paganos que reaparecen constantemente. El Partido es considerado una entidad de orden religioso, así que todos los alemanes deberían eventualmente convertirse en nazis: están creando un “Orden Superior”, mejor, ordenado por dios, y fallar equivale a pecar. En segundo lugar, se describe a la oposición como personas que no entienden y que no tienen el mismo interés por el pueblo alemán. Es notorio cuando Hitler clama: “Millones de alemanes fuera de nuestras filas (“ranks” en inglés) pueden llegar a ver esto sólo como una exhibición impresionante de poder político. Fue más que eso para cientos de miles de combatientes/luchadores. Esto ha sido una gran reunión espiritual de viejos combatientes y camaradas en armas”<sup>30</sup>. En tercer lugar, ubicamos como elemento clave es la idea de Nación. La nación aparece como la fuerza unificadora de la sociedad, una “comunidad del pueblo” utópica en la cual no hay lucha de clases, así “el trabajo ya no será un concepto que divide sino que une todo”. De hecho, en la multitud y en la Marcha de las Antorchas es posible ver a los soldados y policías mezclados. La virilidad y la juventud sobresalen.

Otras ideas aparecen a lo largo de la película: la traición de la prensa (Dietrich); la importancia de la raza (Streiche); la eternidad del nuevo régimen (el Tercer Reich milenar, la llama que hay que mantener viva); el rol del ejército y del partido en tanto consolidadores y *educadores* del pueblo alemán; el trabajo como un medio para la

---

<sup>29</sup> Mosse, George Lachmann. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: pp. 242

<sup>30</sup> “Millions of Germans outside our ranks may only see this as an impressive display of political power. It was more than that for the hundreds of thousands of fighters. This has been a great spiritual meeting of old fighters and comrades in arms”.

reconstrucción de la nación. Finalmente, hay varias referencias nostálgicas a la Gran Guerra (la Primera Guerra Mundial), resaltando a los mártires caídos. Como explica Susan Sontag, “el arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de conciencia: glamoriza la muerte<sup>31</sup>”.

En definitiva, *El Triunfo de la voluntad* crea una narrativa que involucra al partido nazi y el tipo ideal de ciudadanos alemanes y su comunidad, tan sólo una comunidad autoadorada que aplasta al individuo y gira alrededor del exaltado líder. Jerarquías y desigualdades son claramente retratadas, en un mundo polarizado. Es más, el partido contruye una imagen de sí mismo como el motor dinámico de una revolución, que crea un mundo sólido, ordenado y que se prolonga a lo largo del tiempo<sup>32</sup>.

Como mencionamos más arriba, es importante tomar en cuenta que en su momento fue una película muy exitosa y aun se considera, hoy en día, un hito de la historia del cine. Ganó muchos premios europeos<sup>33</sup>. Sin embargo, para algunos espectadores es tediosa, densa, simple y manipuladora. De acuerdo con el New York Times, “Brillante, tediosa e irremediabilmente malvada, *El Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl (1935) es uno de los grandes enigmas de la historia del cine [... que] presenta preguntas morales y estéticas”.<sup>34</sup>

### **5.3. Silencios en *Triumph des Willens* (1935 - Leni Riefenstahl)**

Un aspecto particularmente intrigante es que los judíos o el antisemitismo se dejan completamente de lado, sin ser mencionados ni una sola vez. Es importante ubicarnos en el contexto histórico. Los nazis toman el poder en 1933, la película se estrena en marzo de 1935, y ya en septiembre se adoptan por unanimidad las Leyes de Núremberg, durante el séptimo congreso del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP). Este conjunto de leyes en primer lugar definían quiénes eran considerados judíos y

---

<sup>31</sup> “Fascist art glorifies surrender; it exalts mindlessness: it glamorizes death.” Sontag, Susan. “Fascinating Fascism”. *The New York Review of Books*. 6 feb. 1975.

<sup>32</sup> Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 302

<sup>33</sup> German Film Prize (1935), Gold Medal at the Venice Biennale (1935), the Grand Prix at the World Exhibition in Paris (1937)

<sup>34</sup> “Brilliant, tedious and irredeemably evil, Leni Riefenstahl’s “Triumph of the Will” (1935) is one of the great conundrums of cinema history (... which) raises a host of moral and aesthetic questions” Hoberman, James Lewis. “Triumph of the Will’: Fascist Rants and the Hollywood Response”. *The New York Times*. 3 mar. 2016. Web. 13 jul. 2017.

quién no. En segundo lugar, calificaba a los judíos como “súbditos del Reich” (ciudadanos de segunda) y los segregaba del resto de la sociedad alemana, mediante la “Ley de la ciudadanía del Reich” y la “Ley para la protección de la sangre y el honor alemanes”, respectivamente. Esta última ley prohibía las uniones (matrimoniales, concubinatos y sexuales) entre judíos y no judíos alemanes. Además, desvalorizaba las propiedades judías y dificultaba su inserción laboral.

Nuevamente resulta valioso el aporte de Marc Ferro. Ferro hace un llamado a analizar aquello que las imágenes *no dicen*. Explica que hay distintos tipos de propaganda, entre los cuales los alemanes nacionalsocialistas recurren al *exorcismo*: “la técnica nazi es la del exorcismo: en vez de evitar el problema se le anula, se le aplasta, se le niega”. Nunca las imágenes en movimiento dicen toda la verdad: la clave se encuentra en descubrir los vacíos, los silencios. La estrategia nazi, en este film en particular, es no mencionar a los judíos, eliminando la posibilidad de un diálogo al respecto.

Por otro lado, según Mosse, el estereotipo negativo del judío estaba presente, pero no era representado en la liturgia porque “no se podía permitir que (...) entorpeciera la belleza en la que se basaba el culto nacional”<sup>35</sup>. En la lucha entre la virtud y el vicio, entre la belleza y la fealdad, había que tener una fe militante y activa. El documental propagandístico de Leni Riefenstahl es a su vez una obra de arte innovadora. La belleza de sus imágenes que representaban al pueblo alemán en lucha y a su líder no podía enturbiarse con la imagen del judío.

---

<sup>35</sup> Mosse, George Lachmann. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: pp 253. Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985: pp. 305-306: las actividades anti-judías como tabú en el cine de propaganda nazi, como los campos de concentración y las esterilizaciones, a pesar de aparecer en los discursos y la prensa escrita.

## **6. Conclusiones**

Como ha sido mi intención demostrar, *El Triunfo de la voluntad*, en tanto tecnología política, se construye sobre una narrativa que no sólo exhibe poder sino que también intenta moldear la realidad. Tomando esto en cuenta, y en el contexto de la nueva política, la industria fílmica no puede ser subestimada ni desconsiderada, dado que permite una estrategia y un medio para construir y consolidar poder. Es decir: el cine es un *agente de la historia*. De todas maneras, no lo logra sin provocar controversias y no debería ser aislada de los conflictos que atraviesan a la sociedad. En este sentido, si bien el cine no es una obra arquitectónica monumental, funciona en paralelo como un elemento estético y litúrgico subordinado al objetivo de la construcción de la dominación. Para seguir investigando, sería interesante incorporar una comparación con otras películas que lidian con la representación y construcción de la hegemonía nazi. Es más, sería valioso incorporar comentarios sobre la música utilizada en estas películas, los elementos que inconscientemente subvierten el significado explícito del guión, el rol de Goebbels, e investigar dónde fue mostrado el film y las respuestas de los contemporáneos y contrastar estas miradas con las perspectivas actuales. Finalmente, resultaría un aporte valioso incorporar este análisis a un estudio más amplio y analizar la instrumentalización del cine para moldear el campo de lo imaginario con el objetivo de dirigir la realidad por parte de distintos grupos de intereses contrapuestos y en disputa.

Buenos Aires, julio de 2017

Carolina Herz

## **7. Bibliografía y fuentes**

### **Fuente:**

*Triumph of the Will*. Dir. Leni Riefenstahl. UniversumFilm AG, 1935. Fílmico.

### **Bibliografía**

Balandier, George. “El drama”. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1994. Impreso.

Criado Boado, Felipe. “Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje”. *Boletín de Antropología Americana*. N 24: 5-29 IPGH. México, 1999. Impreso.

Díaz Pérez, Eva. “El ángel caído del nazismo”. *El mundo*. 7 ene. 2013. Web. 16 jul. 2017. < <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/esquenocomo/2013/01/07/el-angel-caido-del-nazismo.html>>

Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995. Impreso.

Florescano, Enrique. “La simbolización cósmica y política del estado en los ritos de organización”. *Los Orígenes del Poder en Mesoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009: pp. 439-478. Impreso.

Fritzsche, Peter. *De alemanes a nazis: 1914-1933*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Impreso.

Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1995. Impreso.

Gil García, Francisco. “Manejos espaciales, construcción de paisajes y legitimación territorial: En torno al concepto de monumento”. *Complutum*. Vol. 14: 19-38. 2003. Impreso.

Hoberman, James Lewis. “Triumph of the Will’: Fascist Rants and the Hollywood Response”. *The New York Times*. 3 mar. 2016. Web. 13 jul. 2017. <<https://www.nytimes.com/2016/03/06/movies/homevideo/triumph-of-the-will-fascist-rants-and-the-hollywood-response.html?partner=IFTTT>>

Kershaw, Ian. *El mito de Hitler*. Buenos Aires: Crítica, 2006. Impreso.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985. Impreso.

Mosse, George Lachmann. *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997. Impreso.

Sontag, Susan. “Fascinating Fascism”. *The New York Review of Books*. 6 feb. 1975. Web. 13 jul. 2017. <<http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>>

**8. Anexo: imágenes tomadas del film *Triumph des Willens* (1935)**

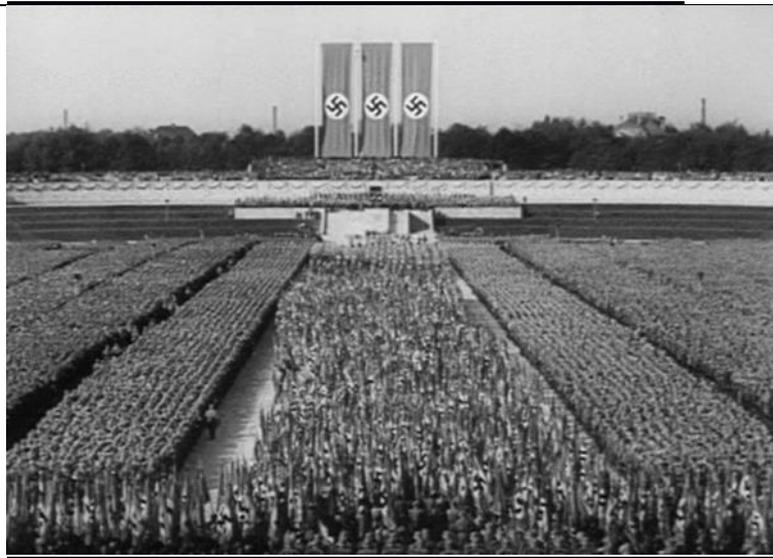
	<p>Banderas con la esvástica</p>
	<p>Águila</p>
	<p>Caligrafía gótica al comienzo del film</p>

	<p>Rostros emocionados de las masas al comienzo del film</p>
	<p>Masas en la Marcha de las Antorchas</p>
	<p>Multitudes sin rostro</p>

	<p>Hitler dando su discurso ante las masas</p>
	<p>Juventud</p>
	<p>Honrar a los muertos, mártires de la Gran Guerra, frente a columnas organizadas y disciplinadas</p>



Imagen de Hitler entre nubes  
capturada desde abajo



Las masas disciplinadas y  
ordenadas a punto de  
escuchar el discurso de su  
líder. La arquitectura es una  
obra monumental y  
panóptica.