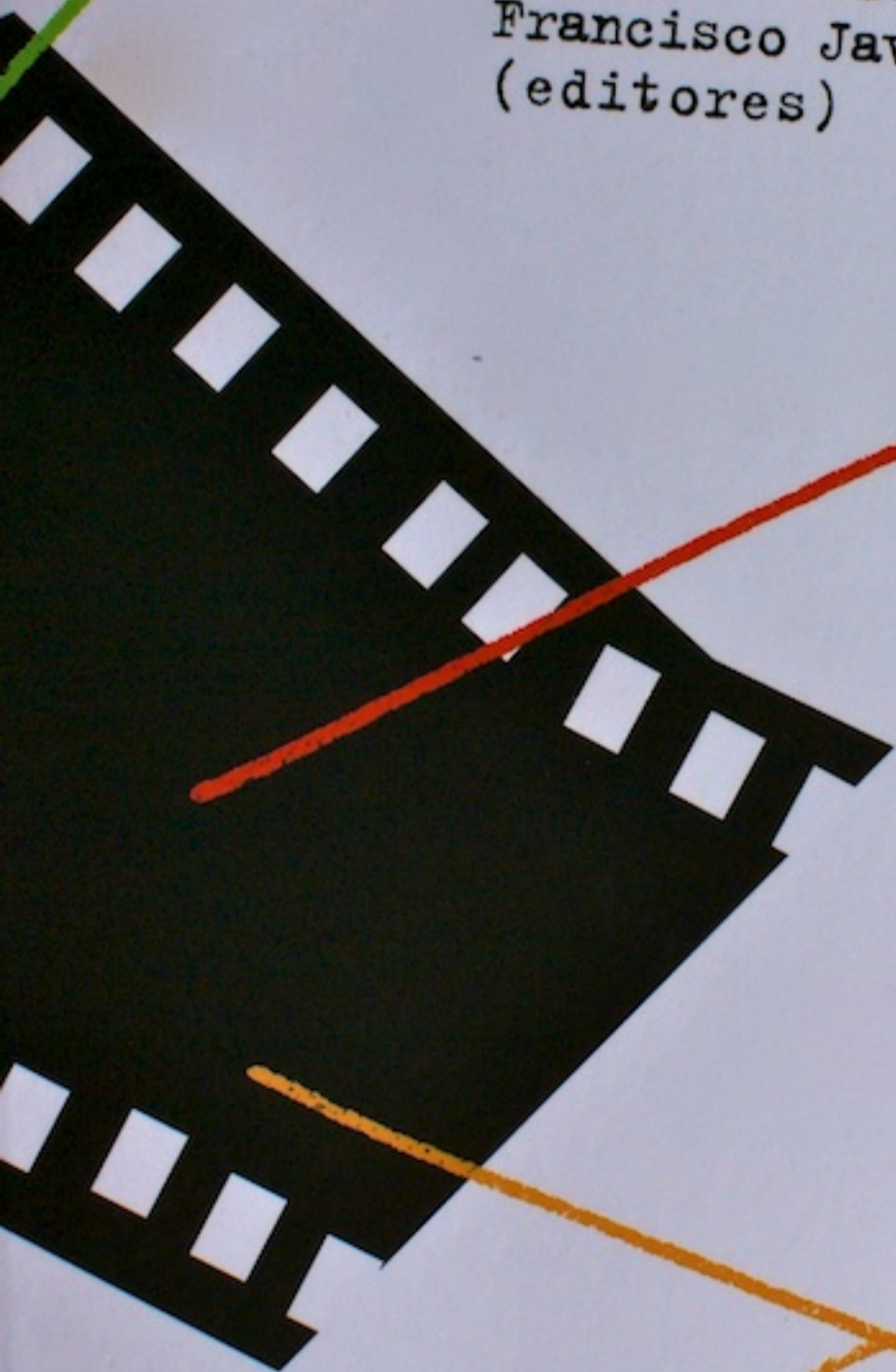


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Memoria histórica y documental. El “caso” Riefenstahl

Magda Sellés  
Jaume Radigales  
*Universitat Ramon Llull, Barcelona*

**N**uestra comunicación se propone reflexionar sobre la relación entre la historia y el cine, en concreto sobre la utilización del documental como herramienta de conservación de la memoria histórica. Utilizamos el concepto “cine” en un sentido amplio, incluido en el término “audiovisual”. A pesar de centrarnos en el documental, creemos que ante cualquier tipo de cine nos podemos preguntar cómo reconstruye un film una realidad histórica determinada y qué realidad histórica reconstruye (Rosenstone, 1997: 46; Quintana, 2004: 10). En este sentido, pueden sernos útiles los conceptos desarrollados por la corriente histórica de las teorías del cine (Casetti, F., 2000: 319 y ss.), que consideramos más adecuada para analizar e interrogarnos sobre la historia, el cine y la memoria.

Por otra parte, nuestro trabajo también puede servir para plantearnos una aproximación a un tema como el de la memoria. ¿La memoria es colectiva o es personal? ¿Cómo y por qué interesa la memoria para los campos afines a las humanidades y las ciencias sociales? Por otra parte, ¿los grupos sociales construyen sus propias imágenes del pasado? ¿estas visiones se establecen mediante la comunicación? (Fentress y Wickham, 2003: 13 y ss.) En definitiva, la escritura de este documento nos ha servido para plantearnos más preguntas que respuestas, las cuales esperamos se irán resolviendo a lo largo de nuestra práctica docente e investigadora.

## TEORÍAS SOCIO-HISTÓRICAS

Los diversos enfoques teóricos en las ciencias sociales consideran cualquier tipo de película como histórica. De este modo, no se distingue entre los llamados géneros de ficción y no ficción. Si aceptamos esta premisa, nuestro objeto de estudio (las producciones audiovisuales) podría considerarse como revelador de la vida de una sociedad, como demostró en su día Sigfried Krauer (1947 y 1960). A través de las decisiones estilísticas se refleja el estado de ánimo de las personas que lo han realizado y, como afirma David Bordwell, el cine nos muestra una forma de vivir y de pensar. Para Marc Ferro (1995), la imagen nos revela la realidad, ya que por medio de la cámara descubrimos los secretos, los lapsus, el anverso de una sociedad. Pierre Sorlin (1980), por su parte, sostiene que cada film representa una expresión de la ideología de la época. Y Robert A. Rosenstone (1997), focaliza su interés en observar cómo las películas nos pueden hacer reflexionar sobre nuestra relación con el pasado, más que en cómo lo reflejan, que es lo que considera que hacen Ferro y Sorlin. Aunque nosotros consideramos que tanto Ferro como Sorlin, al igual que Rosenstone, pretenden descubrir significados implícitos y sintomáticos (Bordwell, 1996), pensamos que conviene encontrar aspectos que el film no cuenta explícitamente, si sabemos interrogar adecuadamente al texto cinematográfico, implicándonos activamente en él (Caparrós, 1998: 7-16).

No dejamos Rosenstone, porque nos interesa observar cómo los films muestran el pasado. Al hacerlo, se convierten en una forma de construir y reconstruir la historia y, por ende, la memoria. Según el autor citado, algunos cineastas, al intentar "iluminar" la realidad de los olvidados, se convierten en "el equivalente cinematográfico de la nueva historia social" (Casanova, J., 2003). Así, y a pesar de que tradicionalmente la historia se ha construido por medio del lenguaje escrito, no hay nada que nos impida pensar que esta reconstrucción no se pueda hacer a través del medio audiovisual. Y esta reconstrucción se puede realizar tanto por medio de obras o textos audiovisuales que se ajustan a los cánones de la historia escrita tradicional, como por las que no se ajustan y revisan y reinventan la historia (Quintana, 2004: 16-17). Estas últimas utilizan el dispositivo cinematográfico para construir múltiples significados. Su objetivo final más que la recreación del pasado es la posibilidad de suscitar preguntas.

Un analista de esta corriente tiene que conocer los hechos históricos que desea narrar, así como las metodologías utilizadas por los historiadores. Por otra parte, es imprescindible que aprenda el funcionamiento de la creación audiovisual para establecer las interrelaciones con el pasado. Aunque cabría preguntarnos hasta que punto una historia filmada puede llegar a ser más subjetiva que la que plantea un trabajo escrito académico.

Al comprobar que el cine no puede crear grandes abstracciones, Rosenstone nos muestra cómo éste generaliza y simboliza, sirviéndose de las imágenes. Y lo hace mediante la utilización de recursos retóricos y estéticos como la invención, la condensación, la alteración de los hechos y las metáforas (Rosenstone, 1997: 55-64).

Con respecto al documental en su versión más clásica, considerado por algunos historiadores como el género más idóneo para (re)presentar la historia, hay que recordar que esa forma de narración audiovisual se apoya en recuerdos de supervivientes o protagonistas de los hechos y análisis de expertos. Nos encontramos por lo tanto, ante la construcción de un significado mediatizado.

## DOCUMENTAL Y MEMORIA. A PROPÓSITO DE LA OBRA DE L. RIEFENSTAHL

El documental se ha convertido, según Jean Breschand (2002), en un espacio de toma de conciencia del mundo en el que pueden mostrarse los diferentes niveles de realidad. Si para unos la cámara se convierte en un dispositivo de percepción que los acerca a una experiencia propia del mundo, para otros es un dispositivo de observación social, y así se convierte en una herramienta donde evocar tanto la memoria individual como la colectiva (Ricoeur, 2003: 125).

Algunos de los documentales de la directora alemana Leni Riefenstahl (1902-2003) nos recuerdan que el horror nazi no fue un sueño. Y nos ayudan a elaborar esa memoria colectiva que surge del compartir unos recuerdos comunes que son ampliamente evocados en nuestra cultura occidental (Fentress y Wickham, 2003: 14 y Ricoeur, 2003: 67-80 y 125-173).

### El triunfo de la voluntad

Cuando visionamos *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1934) recordamos el entusiasmo del pueblo alemán con el nuevo orden implantado por el nazismo. La primera secuencia del film nos muestra a Adolf Hitler como un dios que baja del cielo para salvar a Alemania y a Europa entera. El cielo, las nubes y debajo la ciudad de Nüremberg esperando a su salvador. Antes de la llegada del avión, el montaje nos ofrece unas imágenes del pueblo esperando. Entre la muchedumbre se distingue perfectamente la presencia de muchos niños. Cuando Hitler desciende del avión, una niña en brazos de su madre ofrece flores al "Führer" y éste acaricia a la pequeña: la presencia de niños ayuda a suavizar la figura del dictador, sobre todo en un mensaje dirigido al exterior: "una persona que ama a los niños es inofensiva", aunque ya Chaplin, inspirándose precisamente en los documentales de Riefenstahl, demostró en *The great dictator* (*El gran dictador*, 1940), la posible piel de oveja que escondía a un evidente lobo feroz. Y lo hacía justamente en una de las secuencias paralelas al inicio de la película de Riefenstahl, cuando el dictador (Hynkel) se acerca a la muchedumbre y recoge un ramillete de flores de unas niñas.

Volviendo al documental de la cineasta alemana, las secuencias del canciller dentro del coche viajando por las calles de Nüremberg continúan magnificando su figura. El punto de vista, las angulaciones con tomas escorzadas desde la espalda mostrando parte de su cabeza y su mano saludando con el pueblo al fondo, le otorgan una dimensión sobrenatural. Por otro lado, nos recuerdan que el nazismo fue capaz de aglutinar a todo un pueblo alrededor de un líder hasta sacrificar, como afirma Erich Fromm, la independencia personal, para fusionarse con el nuevo régimen (1979: 131). Hitler les daba protección y a cambio "el individuo atomizado" encontraba un refugio y una seguridad nuevas (Fromm, 1990: 198).

A medida que reflexionamos sobre el significado del documental, nos percatamos de cómo todo el dispositivo técnico del film está planificado para magnificar la figura del dictador y para demostrar su compenetración con el pueblo alemán (Sellés, 1999: 9-30). Muchos de los encuadres nos muestran a Hitler con el pueblo al fondo, entre la gente saludándoles, pasando revista a los miembros del partido y hablando con ellos. Otros, nos enseñan cómo los militantes desfilan ordenadamente, marchando al mismo ritmo y en el mismo sentido, como una metáfora del orden nuevo. Los tróvelings continuados nos hacen sentir que formamos parte de la acción<sup>1</sup>. El movimiento de la cámara es utilizado para seguir al líder, convertido en un imán que nos atrae y nos obliga a movernos con él para seguirle en su delirio político. Las banderas y los estandartes se dirigen hacia el objetivo de la cámara, cubriendo todo el plano como un sinónimo de la fuerza impar-

ble del movimiento nazi. Tampoco los puntos de vista escogidos por la directora son casuales: las tomas desde los terrados, desde aviones o desde la plataforma situada en el mástil de una de las banderas del escenario, sirven para glorificar el acto. Si tenemos en cuenta que Riefenstahl invirtió más de cinco meses en el montaje con jornadas de doce a 20 horas cada una, nos percatamos de que nada en el documental es fruto del azar (Riefenstahl, 1991: 160).

En la película, Leni Riefenstahl deja al descubierto la gran admiración que siente por el canciller. Su destreza estética se nos antoja al servicio de una más que dudosa ética política (Valcárcel, 1998). No olvidemos que Hitler en persona solicitó a la cineasta que dirigiera una película sobre el congreso anual del partido nazi<sup>2</sup>. Su finalidad era que sirviera para convencer a los gobiernos europeos sobre los beneficios del orden nuevo que quería implantar y como éste estaba cambiando la vida del pueblo alemán. Hitler por medio de la obra de una gran artista se aseguraba la inmortalidad (Riefenstahl, 1991:152), pero lo hacía bajo la perspectiva de un historicismo de corte estético y eliminando de los discursos toda referencia a la “cuestión judía” que hubiera podido alertar a los espectadores de países lejanos, especialmente a los Estados Unidos, donde de la película fue vista con más afiliaciones que repulsas.

### **Olympia, fiesta para los sentidos**

Otro ejemplo de utilización de memoria social en clave documental nos lo ofrece la misma cineasta en *Olympia (Olympische Spiele; Fest der Völker)* (*Olympische Spiele; Fes der Schönheit* (*Olympia, La fiesta de los pueblos* y *Olympia, Festival de las naciones*, 1936). Se trata de la película oficial de los Juegos Olímpicos de Berlín que, además de las cuestiones que trataremos brevemente en este trabajo, sirve de modelo para las futuras retransmisiones de eventos deportivos, vigentes aún en día por la narratividad a la que recurre la cineasta.

El prólogo de la película muestra imágenes de los templos y las estatuas griegas que nos transportan a la Grecia clásica, cuna de los juegos olímpicos y de la civilización occidental. De esta forma, Riefenstahl, asocia la imagen de los juegos olímpicos con la herencia del pasado. La descripción de las ruinas de Olympia en planos cenitales y emergiendo entre las nubes conlleva una visión onírica y una invitación a la sensibilidad, a una experiencia estética definida bajo los parámetros de la belleza canónica.

La escultura del Discóbolo empieza a adquirir movimiento para dar paso a la sinfonía de los cuerpos de los atletas-bailarines. Tres danzarinas adoptan la postura de las tres gracias, imitando la simbología clásica. Finalmente, la secuencia concluye con el fuego purificador y las cenizas, de las que surgen los Juegos Olímpicos en Berlín simbolizando la unión entre el pasado y el presente a través del fuego olímpico que, por primera vez, se transportaba con relevos desde Grecia (Riefenstahl, 1991: 178).

Por otro lado, y desde un enfoque histórico, las imágenes nos obligan a preguntarnos sobre la influencia del fascismo en Europa, más allá de la visión romántica de una Europa dividida entre demócratas y no demócratas. La respuesta se encuentra en los referentes utilizados por Riefenstahl, y que se remontan a las tesis originadas en el periodo del “Sturm und Drang” sobre una Grecia clásica que nunca existió. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y de todo el XIX, diversas excavaciones realizadas en Grecia y sus antiguas colonias de Asia Menor sacaron a la luz ruinas que el idealismo del “Aufklärung” legitimó como histórico-mítico. Fue a partir de ahí como Winkelmann “reinventó” la historia (Winkelmann, 1990) y como Schliemann –padre de la

---

arqueología moderna- excavó Troya pensando que había encontrado la ciudad cantada por Homero en su *Ilíada*, además de una Micenas en la que creyó haber encontrado la tumba del mismísimo Agamenón y de su pérfida esposa Clitemnestra. A partir de ahí, la idealización de una Grecia de blancos inmaculados se erigió en verdad absoluta de una historia heredada por el nazismo en su ideal netamente ario.

Volvamos a la película de Riefenstahl y a otro de sus aspectos: ya en el documental deportivo, observamos a un público internacional, enfervorizado ante el espectáculo en la ceremonia inaugural, en el estadio berlinés. Los saludos de estilo fascista de algunas delegaciones que pertenecen a gobiernos democráticos invitan a reflexionar sobre las responsabilidades colectivas en este trágico período de la historia de Europa. Entre los asistentes también distinguimos a Hitler, Goebbels y otros dirigentes nazis, así como a un numeroso servicio de orden que evidencia la militarización de la sociedad civil. Otros elementos que nos recuerdan que el nazismo no fue una ficción cinematográfica es la simbología nazi, mediante la repetida aparición de la bandera alemana con la esvástica, tanto en los mástiles, como en la parte frontal de las camisetas de los atletas alemanes.

Por un lado, nos atrae la belleza de las imágenes de Leni Riefenstahl, a la vez que, por otro, nos horroriza, ya que nos obligan a recordar lo que significó este régimen para Europa. Así, nos sirven para que nuestra memoria compare la información que obtenemos de estos documentales con las imágenes que todos conocemos de la liberación de los campos por las tropas aliadas y con diversos documentales que han tratado el tema con posterioridad: *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1957) de Alain Resnais, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *Le chagrin et la pitié* (1969) y *Hotel Terminus* (1988) de Marcel Ophüls.

En España, después de una sangrienta guerra civil, que concluyó con la instauración de una dictadura de corte fascista, estamos obligados a considerar la terrible experiencia que miles de ciudadanos españoles tuvieron que soportar al ser deportados a los campos de exterminio nazi. Y también a reflexionar sobre la violencia cometida contra miles de conciudadanos convertidos en apátridas por decisión de un gobierno que los quería aniquilar física y psíquicamente. Así aparecen en nuestros recuerdos las experiencias contadas por los supervivientes del horror (Armengou; Belis, 2003)<sup>3</sup>.

## CONCLUSIONES

Las imágenes son historia y su relación con el tiempo, la memoria y la narración nos estimulan a preguntarnos cómo las imágenes nos transmiten la comprensión del pasado y nos acercan a la filosofía de la historia. Por ello, las ciencias sociales dependen en buena medida del soporte audiovisual y de su conservación para la perpetuación del legado de la historia.

Ante todo, habrá que discernir entre lo que es experiencia estética y lo que supone un verdadero desafío a la "verdad" histórica en el momento en que la propia historia "documentada" se presenta bajo los paradigmas de la gramática y sintaxis cinematográficas. El lenguaje del cine implica selección previa, manipulación posterior (por ejemplo a través del uso del montaje y los encuadres) y ello implica un alto sentido de la responsabilidad, tanto para el agente emisor como para el receptor (espectador).

## Bibliografía

- ARMENGOU, M.; BELIS, R. S. *El comboi dels 927*. (2003).
- BORDWELL, D. *El significado del film*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRESCHAND, J. *Le documentaire l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- CAPARRÓS, J. M. *La guerra del Vietnam entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998).
- CASANOVA, J. *La historia social y los historiadores*. Barcelona: Crítica, 2003 (1991).
- FENTRESS, J.; WICKHAM, C. *Memoria social*. Madrid: Cátedra, 2003.
- FERRO, M. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FROMM, E. *La por a la llibertat*. Barcelona: Edicions 62, 1979 (1941).
- FROMM, E. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1990 (1955).
- CASSETTI, F. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2000.
- KRACRAUER, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.
- KRACRAUER, S. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LANZMANN, C. *Shoah*. (1985).
- MÜLLER, R. *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl (o The wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl)*. (El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl, 1994).
- OPHÜLS, M. *Hotel Terminus*. (1988).
- OPHÜLS, M. *Le chagrin et la pitié*. (1969).
- QUINTANA, A. "El documental històric com a reflexió sobre l'ús i abús de la memòria" *Trípodos* (2004) núm. 16, p. 9-36.
- RESNAIS, A. *Nuit et brouillard*. (1957).
- RIEFENSTAHL, L. *Triumph des willens*. (El triunfo de la voluntad, 1934).
- RIEFENSTAHL, L. *Olympische Spiele: Fest der Völker y Olympische Spiele: Fes der Schönheit*. (Olympia: La fiesta de los pueblos y Olympia: Festival de las naciones, 1936).
- RIEFENSTAHL, L. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991.
- RICOEUR, P. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SELLÉS, M. "El documental un compromís polític" *Trípodos* (2004) núm. 16, p. 59-81.
- SELLÉS, M. "Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia" *Trípodos* (1999) núm. 7, p. 9-30.
- SORLIN, P. *The film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- VALCÁRCEL, A.: *Ètica contra estètica*. Barcelona: Crítica, 1998.
- WINCKELMANN, J.J.: *Historia del arte en la antigüedad*

## Notas

- <sup>1</sup> Leni Riefenstahl quería dotar a las imágenes de un movimiento constante para romper con la estética del noticiario que tenían la mayoría de documentales que trataban esos temas (Sellés, 1999: 12).
- <sup>2</sup> Después de múltiples percances con el ministro de propaganda del Reich, Joseph Goebbels, Leni Riefenstahl filmó el VI Congreso del NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) en 1934. (Müller, 1994; Riefenstahl, 1991: 127-236).
- <sup>3</sup> Documental emitido el 7 de marzo del 2003 por Televisió de Catalunya, TV3.