

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

## Gradu Amaierako Lana

*Borondatearen Garaitza:*

*Aro Garaikidearen*

*gatazkak zinemaren bidez*



Iñigo Aitor Cobo Tabar  
Susana Serrano Abad (Tut.)  
Historia Garaikideko saila

2015/2016 ikasturtea

LETRASEKO FAKULTATEA

HISTORIAKO GRADUA

# AURKIBIDEA

1. Abstract.....	3
2. Zinemaren Hirugarren Inperioan	
2.1. <i>Aurrekariak</i> .....	4
2.2. <i>Nazionalsozialismoaren aldiko zinema</i> .....	6
3. Leni Riefenstahl.....	10
4. Borondatearen garaitza	
4.1. <i>Fitxa teknikoa</i> .....	18
4.2. <i>Testuinguru historikoa</i> .....	19
4.3. <i>Analisia</i> .....	19
4.4. <i>Idea nagusiak</i> .....	26
4.5. <i>Filmaren egitura</i> .....	27
5. Ondorioak.....	27
6. Bibliografia.....	29

## 1. Abstract

Considered the finest example of propaganda cinema, *Triumph of the Will* shows in detail the 6th Party Congress hosted in the city of Nuremberg in September 1934. The film succeeds at being a monumental historical document of one of Nazism's most impressive rituals and summarizes widely the main tenants of Nazi ideology. The Film's director, former dancer and actress Leni Riefenstahl, catches masterfully the main events of the Party Congress featuring the main Nazi leaders as cast. Wisely chosen from the speeches and marches, Riefenstahl provides the audience with a powerful, but disturbing, recording of Nazi ideology in its most symbolic event that has done down in cinema history.

German cinema's evolution through the 1920s and early 1930s results indispensable to understand how such a technical achievement was be done. Inspired by the Mountain Films genre, German cinematography finds itself closer to Nazi ideology as they represent the myth of German supremacy over nature. Inspired by both Mountain Films and Nazi ideas, former dancer and actress Leni Riefenstahl (for long attached to director Fancks) is chosen by the high staff of the National Socialist Party to direct and cut a documentary about the Party Congress in Nuremberg. The Party's aim was to show Germany and the world how mighty Germany was becoming and to attract the German People to the Nazi ideology.

The documentary summarizes Nazi ideology in a subversive, artistic and terrifying way and represents the highest cinematic achievement of The Third Reich, just to witness the decadence of its cinematic industry with racist and unrealistic productions. The documentary's influence in cinema history is undeniable and keeps been considered now days the best propaganda film ever made. Nonetheless, the documentary doomed his director's career as his name by attaching his name to a piece of documentary where Hitler was portrayed as a godly messiahs.

This documentary film focuses on catching the essence of the national socialist political religion and its main ritual: The Party National Congress. From the historical point of view, is a unique visual document and a faithful witness of German fascism whose visuals and style has inspired many other directors and artists worldwide for

decades. *Triumph of the Will* represents the highest point in cinematography during the Third Reich and it was followed by a series of less successful, less impressive and less overwhelming films and documentaries.

## 2. Zinema Hirugarren Inperioan

### 2.1. Aurrekariak

Jadanik bere jaiotzatik alemaniar zinemak eta alemaniar estatuak harreman zehatzak izan zituzten. Testuinguru internazionala zela eta, alemaniar gobernuen kontrako filmei aurre egiteko, alemaniar estatuak zinema industriaren balioa ikusi zuen Lehenengo Mundu Gerran. Gainera, alemaniar zinemaren kalitate bere lehenengo urteetan atzerritar filmekin alderatuta kritikagarriagoa zen. Propagandaren haurtzaroa zen eta kaiserraren inperioa berehala jabetu zen bere balioaz<sup>1</sup>. 1916an estatuak *Deulig* konpainia eraiki zuen eta 1917an Bufa, biak ekimen pribatuez baliatuz gerra zinema gerra zerbitzuan barneratzeko.

1917an AEBen gerran partehartzeak zinemaren norabidea aldatu zuen. Estatubatuar zinemak merkatuan lidergoa zuenez, II. Inperioaren kontrako propaganda zabaldu zuen. Honen aurrean, II. Inperioak bere industriaren berrantolaketa bat bultzatu zuen; UFA izan zen emaitza, *Nordisk*-en zinema enpresak (gehi *Messer Film* eta *Union Davidson*) bilduz ente bakar batean. UFA arma ideologiko bat bezala jaio egin zen eta izaera hau denborarekin akonpainatu egin zuen konpainiaren bilakaera. Sistema inperialaren hondamendiarekin, UFA estatuarena izateari utzi egin zion eta *Deutsche Banke* akzio gehienak erosi zituen. Edonola ere, honek ez zuen aldaketarik ekarri bere produktuei dagokionez:

Toda vez que los nuevos dueños de Ufa apenas diferían de los viejos, se sintieron inclinados a perpetuar en la pantalla el programa nacionalista y conservador usado por el régimen anterior. Sólo era deseable un leve retoque: con

---

<sup>1</sup> Krackauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una Historia psicológica del cine alemán*. Bartzelona: Paidós Ibérica, 1985, 41 orr.

vistas a la situación doméstica real, los filmes que ese produjeran deberían establecer de manera absolutamente clara que la Alemania soñada por Ufa no era, de ninguna forma, idéntica a la Alemania de los socialistas<sup>2</sup>.

Pribatizazio honen ondorioz, UFAk filma komertzialei lehentasuna eman zion ohiko filma komertzialei propaganda nazionalistako filmen aurrean. Esportazioa helburu nagusia zen baina, gerraostea zela eta, alemaniar filmek boikot internazional zorrotz bat jasan zuten. UFAren erantzuna Europako merkatuan sakontzea izan; horretarako, Holanda, Suitza, Eskandinavia, Espainiako eta beste herrialde batzuetan bere distribuzio eskubideak babestu zituen. Hau esanda, UFAren jatorria alemaniar erregimen politiko autoritarioaren isla zela argi dago. AEBtan ez bezala, non komunikabideek eta iritzi publikoak zinemaren pausuak gidatzen zituzten, Alemanian estatuak bereganatu zuen gizartearen arlo hau bere interesen arabera zinema eratuz, horretarako adituak kontratatuz filmen gaiak eta dialogoak zehazteko<sup>3</sup>.

Baldin badago alemaniar genero zinematografiko propio bat 1920ko hamarkadaren amaieran eta 1930ko hamarkadaren hasieran mendizaleen filmak dira. Argazkigintza eta pelikula teknologiaren garapenari esker ikuspegi angelu handiagoak lortu zezaketen zinemagileek. Argi naturalaren garrantzia bereizten du genero hau, betiere naturaren garrantzia filmaren hondoan ezarrita<sup>4</sup>.

Mendiko filmak alemaniar pentsamenduaren tradizioan sakonduta badaude ere, 1933an eratu egin zen erregimen berriak zinemarekiko ikuspegi zeharo berria ekarri zuen. Testuinguru internazionalaren propaganda mugimenduak ikertuz eta jabetuz gero, Alderdi Nazional Sozialistaren kideak zinema industria propaganda zerbitzuekin batu nahi izan zuten. Helburu hauek zirela eta, expresionismo korronteak nagusia izateari utzi egin zion, Sobietar Batasunean gertatu zen moduan, errealismo idor bati lekua usteko. Joseph Goebbels-ek argi adierazi zuen:

---

<sup>2</sup> Ibidem. 42. Orr.

<sup>3</sup> Ibidem. 43. orr.

<sup>4</sup> Narváez Torregrosa, Daniel C. "Leni Riefenstahl. Götterdämmerung del cine alemán". *Panta Rei* 3 (1997), 69 orr.

El film alemán tiene por misión la conquista del mundo, convertirse en la vanguardia de las tropas nazis. Pide que se produzcan películas de tendencia precisa.../... donde se muestren ambientes y hombres tal y como son en realidad<sup>5</sup>.

Nolanahi ere, Alderdiaren barnean desadostasunak eragiten zituen gaia zen. Goebbels-ek ikuspuntu komertzialago bat zuen eta ez zuen zinema industria guztiz bereganatu nahi, soilik ahalik eta harreman onenak izatea industriaren buru kideekin adostasunak eratuz. Hau ikusita, ez litzaiguke zertan harritu behar 1933tik hurrengo urteen filmen asmoa eta izaera; lan honen ikerketa objektu nagusia sinesmen ideologiko honekin lotura estua dauka.

## 2.2. Nazionalsozialismoaren aldiko zinema

1933 urtetik geroztik alemaniar zinemaren bilakaera norabide propagandistako estatal baterantz abiatu zen erremediorik gabe. Esan beharra dago, hala ere, aldaketa hau ez zela estatutik emandako ez agindu bat ezta presio bat: UFAren buruzagiak eta industria kimiko zein optikoaren buruzagiak nazismoaren jarraitzaile amorratuak ziren hasieratik<sup>6</sup>. Nazismoaren botere politikoa indartzen joan zen heinean, filmen gaiak finkatuz joan ziren, lehenengo aldiko gai anbiguoei uko eginez. Honen ondorio zuzena gai ideologiko zehatzak dituzten filmak dira (atzerritar potentzien gainbehera eta antisemitismoa, batik bat); *Ohm Krüger* (*Osaba Krüger*, Hans Steinhoff, 1941, britainiar inperioaren kontrako izaera duen filma), *Der ewige Jude* (*Betiereko judutarra*, Fritz Hippler, 1940) eta *Jude Süß* (*Süss izeneko judutarra*, Veit Harlan, 1940) nazi filmografia ideologikoaren gailurra ordezkatzeko dute, erregimenaren eragin ahalmen gehienezko unean egindakoak.

*Der ewige Jude* Goebbelsek berak eskatu zion Hippler zuzendariari 1939an Nazi albistegiaren (*Die Deutsche Wochenschau*) zuzendaria zenean. Lodz (Polonia) hiriaren

---

<sup>5</sup> Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra, 1988, 113 orr.

<sup>6</sup> Narváez Torregrosa, Daniel C. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 68 orr.

getoan bizi ziren judutarren inguruko dokumentala zen eta nazi goi autoritateek (Hitler barne) filmak ahalik eta edukirik gogorrena izatea nahi izan zuten:

Hitler quería que la película fuera la “prueba”, por así decirlo, de que los judíos eran una raza de parásitos que convivía con la humanidad y a la que había de apartar del resto de las personas. (Por eso) quiso Goebbels que hubiera planos con ratas, porque las ratas simbolizan a los judíos<sup>7</sup>.

Filmak judutarren eta arratoiaren arteko konparaketa zuzena egiten du. Dokumental honetan judutarren infiltrazio metodoen berri ematen da. Haien bizimoduaren korrupzioa, zikintasuna eta gaiztakeria adierazten da, sarritan haien aurpegiaren lehenengo planoak erabiliz. Edonola ere, filmak ez zuen arrakastarik izan publikoaren artean. *Jud Süß* filma nazi propagandaren topikoen bilketa handiena da. Bertan Süß Oppenheimer enpresari eta Württemberg-eko dukearen bankariaren bizitza kontatzen da.

Süß (Ferdinand Marian) arketipo judutarra ordezkatzeko du (itxusia, txikia eta zikina) eta bere korrupzio moralak azaltzen da Dorotea Sturm (Kristina Söderbaum) gazte ariar ederra baitzen eta bortxatzen duenean, gaztearen suizidioa eragiten. Ondorioz, herritarrek Süß exekutatzeko dute lepotik zintzilikatuz herriko plazan. Filmaren mezua Azkeneko Soluzioaren helburuekin bat egiten du: judutarrak fisikoki erauzi behar dira. Lion Feuchtwagnerren idazle judutarren eleberriarren adaptazio bat da, baina paperak ordeztuz; eleberrian Württembergko dukeak Süßen alaba bortxatzen du, baina Süß berak zintzilikatzen dute dukearen ordezkari. Eleberrian judutarren erabilpena koplak-buruko moduan salatzen da, baina filmaren arrazismoa erabatekoa da eta filmaren arrakasta komertziala antisemitismoaren indarraren berri ematen du. Gainera, 1940ko Veneziako Filma Festibalean Urrezko Lehoia irabazi zuen.

*Jud Süß* Frantzia (okupatutako esparruan zein Vichyko estatuan) arrakasta handia izan zuen, frantziar gizartearen antisemitismo sakonaren frogak. Alemanian bezala, antisemitismo osagarri kultural bat zen Europako elite sozial askoren artean. SS eta Alemaniako Poliziaren kide guztiak filma hau ikusi behar izan zuten, Ekialdeko Frontean

---

<sup>7</sup> Rees, Laurence. *Los verdugos y las víctimas: las páginas negras de la Segunda Guerra Mundial*. Madril: Crítica, 2008, 211. orr.

aurkitzen ziren *Einsatzgruppen* talde genozidei erakutsi zioten ere. Erregimenak zentzu jakin batean erabili zuen: okupatutako hirietan proiektatu zen judutarren deportazioen aurretik. 1941ko Aste Santuan Belgikako Alderdi Faxista Flandriarraren kide talde batek (*Vlaamsch Nationaal Verdond*) hainbat sinagoga erre egin zituen *Jude Süss* ikusi egin zuelako. Stephan Baretzki, Auschwitz-en lan egiten zuen SS kide batek, filma ikusi eta gero gatibuak gogo eta krudeltasun gehiagoz tratatzen zituela adieraz zuen<sup>8</sup>.

Veit Harlan zuzendaria filma zuzentzera behartu zutela adierazi zuen; enkargua ez egiteko *Wehrmachtean* izena eman zuen, baina alferrik. Judutar kuestiona azpigai moduan zuen filma historiko bat egiteko asmoarekin. Goebbelsekin etengabeko gatazkak izan zituen azken honek eszena gehiago sartu nahi zituelako filmean. Gerra ostean, Harlan lotsatu batek tropa aliatuek epaitu zuten, baina soilik pena motz bat ezarri zioten. Filma era askotan interpretatu daiteke, baina D.J. Day eta Michel Pierre esaten duten moduan, filmak antisemitismo mota ugari konbinatzen ditu:

El judío tiene dos caras: la del gueto, que no engaña a nadie sobre su condición de *untermensch*, y la de ciudad, que engaña por su apriencia pero que en fondo es igual de dañina. Por otra parte, gracias a su recurso al oro introduce en el castillo el gusto por el lucro, algo íntimamente ligado a la decadencia moral; es decir, el judío infecta una sociedad que era sana y contamina la pureza de una raza. El cambio de un escudo a otro simboliza el traspaso de poderes de los arios a los judíos<sup>9</sup>.

Nazi orbitaren esparruan zeuden herrialdeetan zinema gai nazien kontagio bat bizi izan zuen. Vichy erregimenean familia, nekazal mundua eta erlijio katolikoa idealizatzen zuten filma ugari egin ziren; *Les corrupteurs* (Pierre Ramelot, 1942), *Les inconnus dans la maison* (Henri Decoin) eta *Forces occultes* (Jean Mamy) nagusiak dira eta hirurak antisemitismoaren mezua zabaltzen dute. Espainian, aldiz, *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942) eta *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) antagonista judutar maltzurak dituzte.

---

<sup>8</sup> Ibidem., 231 orr.

<sup>9</sup> Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Bartzelona: Ariel Historia, 1995, 141-142 orr.



Soluzio Finalaren aldeko gaiak ez ziren fikzio propagandistan landuak izan ziren bakarrak: *Ich klage an* (*Nik salaten dut*, Wolfwang Liebeneier, 1941) eutanasiaren aldeko filma da. Gidoian, medikuntza irakasle baten emazteak esklerosi multiple batek elbarri bihurtzen du eta bere senarrak hil egiten du bere emaztea bere gaixotasunak ekarritako suntsipena, duintasun eza eta minatik askatzeko asmoz. Medikuek epaitzen dute erailketa krimena egin izateagatik, baina bere arrazoimena entzun ondoren, libre uzten dute. Filmak eliza katolikoaren adierazpenen kontrako helburua nabaritzen diote arte historialariek, Eliza Katolikoak eutanasiaren kontrako jarrera erregimenarentzat arazo bat bilakatzen zegoen unean (von Galen apezpikuak erresistentzia polo honen figurarik ikusgarriena da).

Fritz Lang zuzendari handiak (*Die Nibelungen*, 1924 eta *Metropolis*, 1927) 1932an Goebbelsen eskaintza UFA estudioak zuzentzeko alde batera egin zuen erdi judutarra zelako. Hoolywoodera ihes egin zuen eta bertan bi filme antinazi handi egin zituen: *Fury* (1936) eta *Hangmen also die* (1943), azken honetan R. Heydrichen hilketa aurkeztuz. Egile trebe honen galeraz gain, zinema naziaren porrota handiena Marlene Dietrichen ihesa izan zen.

Aurreko lerroetan zerrendatutako izenburuak nazi ideologiaren isla badira, erregimenaren gerra mundiala material zinematografiko berria eskaini zion. Gerra bitartean naziek garrantzi handia eman zioten gerra ekintzaren filmaketari; prestigio eta ospe gehien zituzten adar armatuak, *Luftwaffe* (aire armada) eta *U-Boot*-en tropak (*Kriegsmarine*-ko itsaspekoak), interes handiagoa jaso zuten Wehrmachtko tropak baino. Dokumental generoa gerra jasotzeko erabili izan zen *Sieg im Westen* (*Garaitza mendebaldean*, Svend Noldan, 1941, 1940ko Blitzkrieg-a jasotzen duena) eta *Sieg im Osten* (*Garaitza ekialdean*, Walter Ruttmann, 1941, Bizargorri Operazioaren ekintza militarrek jasotzen duena) gerra garaiko izenburu nagusiak osatzen dute, baina artearen ikuspuntutik formula berdina ziren:

En toda película, fuera documental o ficticia, se repetirá un mismo discurso el perfeccionismo moral y físico de la raza aria que castigaba a quienes no seguían los dictados del nacionalsocialismo. En los films del periodo nazi se juntan - paradójicamente- un sentimentalismo dulzón y una glorificación del pueblo

alemán representado en nuevos tipos ideales: el soldado, el miembro de las SS o del Partido, los cuales, unidos, configuran un conjunto superior e invencible<sup>10</sup>.

*Terror G.P.U.* (Karl Ritter, 1941) non konspirazio judutar-boltxebikearen idea aurkezte zen era trakets eta estilorik gabeko batean; ez zuen arrakastarik izan. Edonola ere, Goebbels ministroak *Gone with the Wind* (1939) superprodukzioa garaitu nahi izan zuen. Gerrak ez zuen nazi produkzio zinematografikoarekin bukatu. Izan ere, une horretara arte inoiz egin zen filma alemaniarrik garestiena 1943 eta 1944 urteetan filmatu egin zen, *Kolberg*, gerra napoleonikoetako drama historikoa. Wehrmachteko 11.000 estra eta 250 artilleria pieza filma posiblea egin zuten bederatzi milioi marko aurrekontu batekin. Filmak ez zuen inoiz bukatua izan eta nazismoaren azken urtetan ez ziren inoiz filma gehiagorik egin. 1945 apirilean sobietar tropak Bebelburg okupatu zuten eta, horrela, nazismoaren zinemaren aldia bukatu egin zen.

### 3. Leni Riefenstahl

Helene Bertha Amalie Riefenstahl ("Leni" txikigarriaz ezagunagoa) Berlinen jaio zen 1902ko abuztuaren 2an senitarte burges baten barnean. Jadanik haurtzarotik talentu artistiko arraro baten jabea zirudien. Bere estamentu sozialeko alabak ez bezala, Riefenstahlek kirolekiko gaitasun handi bat adierazi zuen bere haurtzaroan. Bere aita, Alfred Riefenstahl, berogailu eta bentilazio enpresa baten jabe aberatsa, bere alabaren berezitasunei aurre egiteko arazo handiak izan zituen: kirolak lehenengo eta dantza geroago, bi eginkizunen aurka adierazi zen. Beharbada horrek Riefenstahl gaztearen askatasun desioa handitu egin zuen eta izaera geldiezina baten indarketa ahalbidetu zuen. Hamasei urterekin honen berri eman zuen:

Mi deseo de ser independiente era cada vez más fuerte. Nunca más en mi vida quise depender de nadie. Cuando veía como a veces era tratada mi madre por mi padre (...) me juraba a mí misma que, en lo sucesivo, no soltaría jamás las riendas de mi mano. Sólo mi propia voluntad sería la que decidiese<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Narváez Torregrosa, Daniel C. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 72 orr.

<sup>11</sup> Riefenstahl, Leni. *Memorias*. Madril: Titivillus, 2015, 27 orr.

Hasiera batean, zinemak ez zen bere lehenengo intereseko arlo artistikoa izan. Zinemaren aurretik dantza izan zen Riefenstahlen pasioa. Hogeitabat urterekin, Riefenstahleko eskola utzi egin zuen eta, hainbat liskar familiarren ostean, 1923an bere lehenengo ikuskizuna aurkeztu zuen Berlinen. Handik geroztik, arrakasta handiz Alemaniako hainbat hiri bisitatzen du dantza ikuskizuna aurkezteko. Bere prestakuntza pribilegiatua lagundu zuen ere:

El padre de Leni intentó que su hija recibiera la mejor formación artística. De hecho, gracias a su padre, Leni aprende los fundamentos de la danza con algunas de las mejores bailarinas de su tiempo: con Eugenia Eduardova se forma en los métodos clásicos, para pasar, luego, a la danza moderna, bajo la dirección de Jutta Klamt y Mary Wigman, una de las fundadoras de esta nueva tendencia de baile<sup>12</sup>.

Mex Remhardren antzerkian lan egin zuen gaitasun handiko dantzari moduan, baina 1924ko ekainean, Pragan, jauzi zail bat gaizki egin ostean, bere menisko lesio larri baten ondorioz dantza alde batera utzi behar izan zuen betirako. Gertakizun honek ezinbestekoa izango zen bere bizitzan zeren eta, errekupeazio bidean zegoela, filma bat ikusi zuen: Arnold Fancken *Der Berg des Schicksals* (*Patuaren mendia*, 1924). Filma ikusi orduko, bere bizitza zinemara dedikatzea erabaki zuen:

Confusa y henchida de un nuevo anhelo salí del cine. Por la noche estuve mucho rato sin conciliar el sueño. Reflexionaba sobre si realmente era sólo la naturaleza lo que me fascinaba o el arte con que había sido hecha la película<sup>13</sup>.

Fanck-ekin elkarrizketa bat izan ondoren, Riefenstahl eta berak zeharo lotuta egongo dira. Riefenstahlek bere ondorengo filma guztien protagonista izango da. Bere lehenengo filmean, *Der Heilige Berg* (*Mendi Sakratua*, 1926) Riefenstahlek *Diotimaren* papera bete zuen, dantzari gazte batek oporretan bere maitasunarengatik bi lagun arteko

---

<sup>12</sup> Sánchez Alarcón, María Inmaculada. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 302 orr.

<sup>13</sup> Riefenstahl, Leni. *Memorias...*, op. cit., 79 orr.

liskarra eragiten duena. Zama sinboliko handia duen filma da (*Diotima*, hau da, zibilizazio modernoa, bi gizonen arteko bake menditsua apurtzen du) eta lorpen tekniko handia da ere, baina egun Riefenstahlen gaitasun interpretatiboak zalantzan jarri dira. Garaiko kritikoen ustetan, soilik jarduera fisikoak egiten dituenean ikusgarria da bere interpretazioa.

Fanck-ekin eta G.W. Patsch-ekin *Die weisse Hölle vom Piz Pallü* (euskaraz *Piz Pallüko infernu zuria*) filmatuko du antzezle moduan 1929.urtean. Filma honek generoaren gailurra irudikatzen du bere hurrengo filmarekin batera, *Stürme über dem Montblanc* (*Ekaitza Montblanc-aren gainean*, 1930), berriro ere Fanckek zuzenduta. Lehenengo lan hauetatik Riefenstahlek bere estilorako influentziak barneratu zituen geroagoko adierazi zuen moduan zuzendari lanean. Garai honetan ikusi zuen nozio basiko bat bere estiloan: gidoia soilik aitzakia bat da gizakiaren eta mendiaren arerioaren arteko borroka kontatzeko. Edonola ere, garai hau ezinbestekoa izango da zuzendari gaztearen bizitzan zeren eta Fancken laguntzarekin zuzendaritzaren munduko atal guztiak ezagutuko ditu, irudien dimentsioa eta ikusleen atentzioa jasotzeko teknikak barne.

Egile batzuek, Kracauer<sup>14</sup> hain zuzen ere, genero honetan nazismoaren ideiak nabaritu dituzte; gizakiaren arazketa mendiaren elementuek kontrako borroka fisikoa (genero honen gai nagusia) nazismoaren indarraren kultuarekin antzekotasun handia dauka<sup>15</sup>. Nahiz eta gehiegizko ikuspegi bat bezala ulertu, egia da aldi zinematografiko honek nazismoa aurrea deitzea ez litzateke guztiz okerra izango. Mendizaleen filmen eta propaganda filmen artean soilik borondate politiko jakin bat behar da:

La ideología neorromántica y casi racista de Fanck acercó a su actriz protagonista a un terreno desde el que, luego, le sería muy fácil atravesar hacia la exaltación de los nazis como hombres superiores (*Triunfo de la Voluntad*), y de la fuerza física (*Olimpiada*) en lo que serían, más tarde, sus películas más importantes como directora<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Krackauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler...*, op.cit.

<sup>15</sup> Sánchez Alarcón, María Inmaculada. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 304 orr.

<sup>16</sup> Ibidem.

Zein izan zen Riefenstahlen ideologia hamarkada horretan jakitea ezinezkoa da. Beharbada garaiko zirkunstantzietara moldatu egin zen, baina bere belaunaldiaren beste hainbat seme/alaben kasuan bezala, eta nazi aldiaren aurreko artean ikusten denez, arrazismoa eta giharraren kultura aspalditik sustraituta zeuden gizartearen pentsamendu kolektiboan. Garaiko korrante intelektualak bazuten barneratuta ere antisemitismoa eta super gizakiaren ideia. Zer esanik ez, inperio germaniarraren lorpenaren ametsa alemaniar pentsamendu politikoan zegoen XX. mendearen hasieratik.

Riefenstahlek alemaniar zinema mutuaren amaieraren garaira ailegatu zela aipatzea komenigarria da. Azkeneko filma mutuen gaiak behin eta berriro errepikatu ziren: langileriaren goraipamena, familiaren ideia, kirolaren garrantzia, naturaren beharra eta komunitatearen garrantzia; gai hauek oinordetzan jasoko dira zinemaldi nazian zehar. 1920ko hamarkadaren gorabehera politiko eta ekonomiko handiak alemaniar filmetan erabat islatu egin zen.

1920ko hamarkadak UFA estudioen (Bebelsburg, Berlin) produktibitate handiko garaia izan zen, Hollywood-ekin batera zinemaren merkatu mundiala menperatzen. Testuinguru honi esker, 1932. urtean Riefenstahlek bere lehenengo filma zuzendu zuen, *Das blaue Licht (Argi urdina)*, Béla Balázs (gidoia) eta Hans Schneebergeren (argazkigintza) laguntzarekin. Nola ez, Fancken eragina erraz nabaritu daiteke, baina ez dago zertan gutxitu behar Riefenstahlen irudimena bere lehenengo lanean. Filmak UFA estudioetan zein hegoaldeko Tirolean filmatu egin zen (Italiar Dolomitetan zehazki); filmak oinarri mitologiko batetik abiatzen da zentzu handiko historia bat kontatzeko. Elementu naturalen garrantziekin batera, egileak tentsioa gehitzen dio kamerarekin planoen kopurua handituz tentsiozko uneetan. Riefenstahlek berak muntatu zuen azkeneko bertsioa. Filmak erromantizismoa laxatzen du, garaiko estiloarekin bat eginez. Bere lehenengo filmean jadanik Riefenstahlek ideologia naziaren zantzuak azaltzen ditu:

Junta representa el eterno femenino, la fuerza de la naturaleza: ella es la única con destreza suficiente para llegar a la cumbre de la montaña. Los miembros del pueblo mueren en el empeño, pero Junta, rechazada por ellos y, por tanto, fuera de lo que se considera civilización, es la única que lo consigue, hasta que se

interpone la acción del grupo social, que le arrebató sus cristales y, con ello, su fuerza<sup>17</sup>.

Filmaren sinbolismoa duda ezina da eta bere garrantzia zuzendariaren ondorengoko filmen bitartez soilik azaldu daiteke: Argi urdinak *Volk*, edo Herria, ideia azaltzen du, non zibilizazioak ez da iragana idealizatu baten suntsitzailea, baizik eta herria eta naturaren arteko lotura ezinezkoa egiten duena. Herria, bere jainkosaren heriotzaren ostean, legenda bat irabazten dute eta, kondairaren bitartez, *Volk* esentziara hurbiltzen dira<sup>18</sup>.

Bere hurrengo filma, *S.O.S. Iceberg* (1933), jadanik apurketa puntura ailegatu zelako germaniar nazioak jaso egin zuen azkeneko mendizaleen filma da. Apurketa unearekin batera alemaniar zinemaren urrezko aroari amaiera ematen zaio. Eta, bere onurarako, Riefenstahl nazien helburuetarako oso aproposa zen:

En esta coyuntura, Leni Riefenstahl significaba un ideal que Hitler utilizó hábilmente para sus fines. Los papeles que ella interpretaba son los que admira el Führer: una heroica *supermujer*, una intrépida y a la vez pura hada de montaña que reside en lo alto de las cumbres, siendo inalcanzable para el resto de los humanos y convirtiéndose, por tanto, en la personificación de un mito<sup>19</sup>.

Erregimen naziaren ezarpenarekin batera 1933an alemaniar gizartearen “nazifikazio” prozesuari hasiera eman zion gobernu berriaren buruzagitza. Nazionalismo kontserbatzaile baten eremutik utopia sozialista baten eremuraino mugitzen den ideien zabaltzea zeregin konplexua zen. Arrazismo erradikalaren ideia, garaiko mentalitatean eta korrante intelektual eta filosofiko nagusietan zeharo sustraituta, zabaltzea zuten helburu gisa. Adibidez, XIX mendeko erreferente kultural nagusietako baten estilo estetikoak, Richard Wagneren estiloa hain zuzen ere, nazismoaren eredu estetikoan nagusia da.

---

<sup>17</sup> Ibidem., 307 orr.

<sup>18</sup> Ibidem, 304orr.

<sup>19</sup> Narváez Torregrosa, Daniel C. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 72 orr.

Geroago ikusiko den moduan, 1933 eta 1934 bitartean Riefenstahlek eta Alderdiak harreman hoberenetan arkitu ziren bere lan ospetsuena eta nabariena egiteko aukera jaso egin zuelako. Alderdiaren enkargu definitiboa “*Triumph des Willens*” (*Borondatearen garaitza*, 1935) dokumentala izan zen, zuzendariaren karreraren gailurra, dudarik gabe.

Filma/Dokumental honek izandako arrakasta handiaren antzeko eragina errepikatzeko asmoarekin, 1936an Alderdiak Riefenstahli eskatu zion 1936ko Berlineko joko olinpikoen inguruko filma/dokumental bat. Bere aurrekariekin alderatuta *Olympia* (*Olinpiada*, 1938) abiapuntu desberdin batetik hurbiltzen da joko olinpikoen dinamikara, era pertsonalago baten bitartez nolabait. Filma honek kultura grekotik hartzen du bere hasiera. Honek adierazten du kultura hau jarraitzeko desioa: biluzik dauden atleta ederrak antzinateko Greziaren eskultura famatuenean formak hartzen dute eta erdi planoekin, kontrapikatua, filmatuak izaten dira *Olimpo* mendiaren gailurra irudikatzen duen film set batean. Aurreko filmetan ez bezala, Riefenstahlek mugimendu bizian aurkezten diren gizakien mugimenduen isla helburu nagusia da:

Para captar con todo lujo de detalles a los deportistas en el desarrollo de las pruebas. Cuenta Riefenstahl con numerosas innovaciones técnicas que si hoy día están asumidas para cualquier retransmisión deportiva, en la época se trataba de pasos pioneros en la filmación de acontecimientos de esta índole<sup>20</sup>.

*Olympiaren* dramatismoak aurreko filmetatik pausu bat aurrerago dago. Bi eszena, maratoiaren eta tranpolinaren frogak hain zuzen ere, bereiztu daitezke bere tentsioarengatik. Lehenengoan, korrikalarien sufrimendu fisikoa adierazten da non aurpegien lehenengo planoak eta musika amore ez emateko desioa adierazten dute irudiek. Bigarrean, aldiz, kontrako eragina bilatzen du egileak. Hiru kamera desberdin erabiliz (tranpolinean, lurzoruan eta ur azpian) grabitaterik gabeko ilusio bat aurkezten du egileak non atleten gorputzak airean zintzilikatuta geratzen dira. *Olympiaren* muntaketa nekagarriaren ostean, Riefenstahlek sari ugari jaso zituen eta mundu osoan zehar bere filma promozionatzeko bidaiatu egin zuen.

---

<sup>20</sup> Ibidem., 75 orr.

Nazismoaren gertakizun nagusietatik Riefenstahlek aldendu zen *Olympia* filmaren promozio lana egiteko. Hala ere, artearen nazifikazioa eta gerraren kazetari/filmegile beharra eraldatu zuen alemaniar artearen bilakaera eta joera. Aldi berean, Nazismoaren aldiko artea eredu klasikoetara buelta maltzur bat izan zen. Inspirazio grekoko eraikinak eta eskulturak defendatuz aurreko aldien arteari “degenerazioa” deitu zioten naziek. Haiek egindako arte espoliazioa mendebaldeko Europan neurri handi batean arte beraren ikuspegi honengatik azaldu daiteke. Riefenstahlek bi eremu hauen artean aurkitzen da nolabait: estatuak ematen dizkion lan eskaintzak onartzen ditu baina Weimar aldiko artearen korrontearekin bat egiten du. Bera abangoardista bat da gehien batean eta Estatu Berriaren artearen mugak kaltetzen diote. *Olympiatik* aurrera, Riefenstahlek gero eta gehiago nazien esparrutik aldentzen joan zen.

Antzinako harreman zoriotsu hauen bukaera definitiboa Poloniaren inbasioarekin etorri zen. *Wehrmacht*-ko korrespontsal grafiko bezala bertaratu zen Polonian eta populazio zibilaren kontrako eraso bortitza ikusterakoan hain izututa geratu zen ez zuela berriro indar armatuetarako lan egin nahi izan. Handik geroztik, bere hastapenetako mendi filmetara bueltatu egin zen *Tiefland* filma egiteko asmoarekin. Filma 1954 arte estreinatua izateko itxaron behar izan zuen eta Espainian girotutako gatazka sozial bat irudikatzen du nekazarien eta lurjabeen artean.

Filma honek zuzendariaren ospe txarra ekarri zion bere bizitza osorako. Espainian filmatzea ezinezkoa zenez herrialdearen egoera ekonomikoa zela eta, Riefenstahlek itxura mediterranea zuten estrak bilatu zituen Alemanian. Ijitoak eskatu zion estatuari eta honek, eskakizuna betez, kontzentrazio esparru batetik atera zituen filmerako beharrezkoak ziren estrak<sup>21</sup>. Informazio hau jakinarazi zenean gerra bukatu eta gero, Riefenstahlek nazismoarekin izandako loturak argiegiak ziren bere karrera jarraitu ahal izateko. *Tiefland* bere azkeneko filma izan zen. Bukatzear zegoenean materiala Frantziara eramane zuten konfiskatuta eta soilik 1954an filma argitaratua izan zen.

1945an Tirolen indar aliatuak atxilotu egin zuten Riefenstahl eta Nürembergeko prozesuan deklaratu egin zuen. Jarduera politikorik gabe, askatua izango da eta soilik jarraitzaile bezala sailkatuko da naziekin izandako harremana. Hala ere, gerraren

---

<sup>21</sup> Ibidem., 76 orr.



esperientziaren ondorioz, Riefenstahlek ez zuen inoiz beste filma bat zuzenduko. Oro har, nazismoaren bukaera bere karreraren bukaera ekarri zuela esan daiteke:

Al unir su talento con un régimen infame, Riefenstahl unió su propia existencia con él; y aunque los jefes nazis se suicidaron ante el inminente fracaso del proyecto que representaban o fueron condenados en el Proceso de Núremberg, la obra, la realización, los hechos, perduraron y Riefenstahl era parte de esos acontecimientos.

(...)

Leni Riefenstahl, aquella mujer que no dudó en enfrentarse a la jerarquía nazi con tal de llevar a cabo sus personales ideas acerca de la realización cinematográfica, y a pesar de enfrentarse al mundo entero por querer mostrar la faceta estética del nacionalsocialismo -de manera tan soberbia- alcanzó, únicamente, su propio Ocaso de los Dioses<sup>22</sup>.

1960ko hamarkadan, oster, Sudaneko historiaurrean murgilduta zeuden azkeneko gizakiak fotografiatu zituen: *nuba* tribuaren bizimodua jaso zuen bi argazki liburuetan (*Die Nuba* eta *Die Nuba von Kau*) 1973 eta 1976 urteetan. Honek ere arrazismoko salaketak eragin zituen eta lan hau *Olympian* emandako irudiekin lotu egin da ere. Hala ere, nubak filmatu omen zituen inoiz argitaratu ez den dokumental batean, *Allein unter dem Nuba* (*Bakarrik Nuben artean*). Itsaso Gorriaren argazkiak bere bizitzaren azkenekoak izan ziren. Bere pasio berria beste argazkigintza liburu batean islatu egin zen, *Korallengärten* (*Koralen lorategiak*, 1978), Itsaso Gorritik Afrikara igarotzeko non *Mein Afrika* (*Nire Afrika*, 1982) argazki liburua argitaratu zuen. 1987an bere memoriak argitaratu zituen, berriro ere eztabaida handi batekin.

Oraindik beste hiru argazki bilduma egin zituen: *Wunder Unter Wasser* (*Mirariak Ur Azpian*, 1990, berriro ere *Koralen* munduko liburua bat), *Afrika* (2002) eta *Riefenstahl Olympia* (2002). 2002an bere azken lan zinematografikoa askatu egin zuen, *Impressionen Unter Wasser* (*Inpresioak ur azpian*) itsasoaren inguruko lan dokumentala. Bere maitasuna itsasoarreganako hain bizia izan zen Greenpeaceko kidea izan zela zortzi

---

<sup>22</sup> Ibidem., 78 orr.

urtez. 2000 urtean Sudanen helikoptero istripu bat izan zuen Bigarren Gerra Zibil Sudandarraren (1983-2005) ondorioz jakin nahi izan zuelako zer gertatu ote zitzairen Nuba tribuaren kideei, baina Municheko ospitale batean sendatu zizkieten zauriak. 2003 urteko irailaren 8an hil egin zen minbizia baten ondorioz 101 urteekin bere etxean Pöckingen, Babiera. Komunikabide gehienak bere heriotzaren berri eman zuten bere lorpen artistiko handiekin batera, baina bere inguruko eztabaida oraindik indarrean dago.

#### 4. Borondatearen Garaitza

##### 4.1. *Fitxa teknikoa*

-Izenburua: *Triumph des Willens*

-Urtea: 1935

-Ekoizlea: *Reichparteitagfilm* Leni Riefenstahl *Studio-Film*-aren bidez

-Zuzendaria: Leni Riefenstahl

-Luzera: 113 minutu (ordu bat 53 minutu)

-Gidoia: Leni Riefenstahl eta Walter Ruttmann

-Argazkigintza: Sepp Allgeier (B&W)

-Musika: Herbert Windt eta Richard Wagner

-Hizkuntza: alemaniarra

-Estreinu data: 1935 martxoaren 28a

-Banatzailea: *Universum Films* AG

-Aurrekontua: 280.000 *Reich Mark* (1.54 milioi dolar egun)

-Herrialdea: Alemania

#### 4.2. Testuinguru historikoa

Filma honen aurrekariaren (*Fedearen Garaitza*) ezabaketaren arrazoi nagusia metrajearen bitartean Ernst Röhm presentzia da. Röhmek 1934ko ekainaren 29 eta 30 bitartean exekutatu izan zen Saren beste hainbat kideekin batera. Bere presentzia arazotsua Fedearen Garaitzaren filma suntsitu egin zuen. Kopia guztiak, Ingalaterran aurkitutako bat ezik, suntsituak izan ziren. Kopia hori Riefenstahlek berak eraman zuen Ingalaterrara Oxford eta Cambridgen hitzaldi bat ematera joan zenean.

Dena dela, 1933ko lehenengo saiakerak 1934ko Alderdiaren VI Kongresurako Hitler berriro Riefenstahlen zerbitzuak kontratatzeko balio izan zuen. Aldi honetan, Riefenstahlek filmatutakoa Filme/dokumental bat osatuko zuen aurrekoaren antzeko izenburu batekin: *Triumph des Willens*, edo *Borondatearen Garaitza*.

Borondatearen Garaitza 300.000 marko jaso zituen aurrekontu gisa, aurreko lanak baino bost aldiz gehiago. 172 pertsona lan egin zuten bertan eta 35 kamera izan zituzten eskura. *Cinema vérité*ko lana zela adierazi zuen Riefenstahlek beti, errealitate ariketa bat besterik ez, baina Alderdiak filmari zeregin propagandista bat ezarri zion hasieratik. Nazismoaren sendotze beharra 1933ko purgaren ostean barne eta kanpo indarren aurrean filma bultzatu zuen. Bestalde, Alemaniako botere faktikoak asetzeko egin zen filma Hitler buru bakarra aurkeztuz.

#### 4.3. Analisia

Harrizko horma batean karaktere gotikoetan irakurri daiteke: “1934ko irailaren 5ean... Lehenengo Mundu Gerraren eztabairaren 20 urte geroago... gure sufrimenduaren hasieratik 16 urte geroago... Alemaniaren berpizkundearen 19 hilabete geroago... Adolf Hitlerrek berriro hegana egin zuen Nurenbergera bere jarraitzaile fidelen kolomak ikuskatzeko”. Walter Ruttmannek idatzitako sarrera honen bitartez filmari hasiera ematen zaio.

Zentzu honetan, Alderdi Nazionalsozialista Nurenbergko bilkuren testigantza hobeagoak gordetzeko beharrea aurkitu egin zen gobernura ailegatu ondoren. Hasiera batetik Riefenstahlek aukeratua izan zen alderdiaren buruzagitzatik enkargua betetzeko. 1933an Alderdiaren V Kongresua filmean jasotzen saiatu egin zen *Triumph des Glaubens* (*Fedearen garaitza* alemanieraz) baina prestakuntza falta, Alderdiaren kooperazio eskasa eta grabaketa prozesu kaskar baten ondorioz, lana bertan beheran utzi egin zen. Badirudi Alderdiaren aldetik filmaketarako erresistentzia batzuk zeuden, dudarik gabe protagonismoaren nagusitasunaren arazoa zela eta; Ernst Röhm SAren barnean sektore erradikal batek gainontzeko sektoreekin tirabirak eragiten zituen. Zailtasun hauetaz gain, gertakizun honen filmaketa edozein zuzendari batentzat erronka bat errepresentatuko luke:

No era fácil hacer, a base de discursos, desfiles y otros actos semejantes, una película que no aburriese a los espectadores. Pero introducir un argumento habría resultado ridículo. No encontré otra solución que la de hacer que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más polifacética posible. Lo más importante era que se captasen de un modo no estático, sino dinámico<sup>23</sup>.

Erregimenaren espiritua irudien bitartez jasotzea zen helburu nagusia, *Völkischer Beobachter* egunkariaren arabera “mugimendu nazionalsozialistaren ordena, batasuna eta guraria” isladatzea zen. Egun desagertua, *Fedearen Garaitza* 1935ko maisulanaren saioa izan zen. Unea oso aproposa zen ere; behin Röhm eta SA kideen ezabaketaren ostean, Alderdiak indar eta barne batasun irudi bat eman nahi zuen alemaniar eta mundu publikoaren aurrean. Izenburua Hitlerrek berak eman zion. Hitlerrek honetaz gain ez zuen nazi aldiko beste filmari protagonista eman, baina hala ere ez dago bestelako filma nazirik hain era eraginkorrean zuzentzen duena Liderraren mitoa. Mito honen garrantzia ezinbestekoa da nazismoaren makina propagandistikoa ulertzeko, eta erregimenaren lehenengo urtetan atentzio berezia eman zitzaion:

Goebbels siempre se preci6 de haber sido el artifice del mito hitleriano (*Führerprinzip*). Y, verdaderamente, la aplicaci6n de sus conceptos acerca de las ceremonias p6blicas de masas y el tratamiento que deba darse a la figura del

---

<sup>23</sup> Riefenstahl, Leni. *Memorias...*, op. cit., 266-267 orr.

Führer, fueron muy importantes para crear alrededor del iniciador del nazismo, un halo semidivino. Sin embargo, irónicamente, fue la suya la mayor oposición que tuvo Leni Riefenstahl al crear el mayor acto de alabanza al líder, en todo el periodo hitleriano<sup>24</sup>.

Filmaren gai nagusia Alemaniaren iragan heroikoaren eta etorkizun bikain baten arteko lotura da nazionalsozialismoaren eskutik. Irudien bitartez, Hitlerri izaera mesianiko bat ematen zaio, patuaren tresna bat aurreko gobernu aldien gorabehera maltzurak ezabatzeko. Iraganaren presentzia Erregimen berriarekin lotzeko balio du konjuntzio indartsu batean: jada dokumentalaren hasieran, Mozarten musika poliki-poliki *Horst Wessel Lied* Alderdi himnoan bihurtzen da.

Lengoaia sinboliko honek behin eta berriro errepikatzen da filmean zehar Hitler objektiboan agertzen den bakoitzean plano kontrapikatu batekin da. Hitler goiko aldean beti egoteak botere eta handitasun sentrazio bat atxikitzen dio zeren eta, honen ondorioz, Hitlerrek soilik zerua dauka bere atzean. Hitlerren irudia mesianikoa egiten da filmean.

Hitlerren eta Alderdiaren kargu gutxi batzuk kenduta, ez dira beste gizakien aurpegiak bereizten. Masaren erretratua beti anbigua da, buruzagia, aldiz, garbia. Plano hurbilak uniformeak eta banderak dute jomuga. Plano ertainak eta handiak giza masa (uniformez zein zibilez jantzita) adierazten dute soilik. Honi musika militarra gehitu egin behar zaio eta ondorio nagusia ikuslearen arrazionaltasun eza da. Masak antolatzeko kriterio nagusia ordena eta simetria dira. Uniformez jantzitako gizonak kolometan aurre egitea oso lagungarria izan zen eginkizun honetarako. Mito naziaren goraipamena filmaren lorpen handiena da. Sinboloen garrantzia aipamen merezi bat behar du:

En todo este ritual son también muy importantes los símbolos. En todas las secuencias abundan las banderas, estandartes, águilas imperiales y cruces gamadas. Son estos objetos el instrumento por el que se identifica al líder con la masa. Para ello, Leni Riefenstahl utiliza un hábil mecanismo cinematográfico: el esquema es siempre el mismo, aunque se observa con mayor claridad en la secuencia final, durante el discurso en el salón de conferencias. La imagen muestra

---

<sup>24</sup> Sánchez Alarcón, María Inmaculada. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 309 orr.

primero a la multitud, posteriormente, mueve la cámara en panorámica hacia las esvásticas o las águilas imperiales para volver de nuevo a la multitud y, luego, mostrar a Hitler. El efecto es una total identificación entre el Führer y sus seguidores<sup>25</sup>.

Filmaren ezinbesteko osagarri bat diskurtsoak dira. Hitlerren lehenengo diskurtsoa, Hitlerren Gazteriari emandakoa, ia inprobisazio bat dirudi. Bukatu bezain laster, lastargiak daramaten masa bat bere aurrean desfilatzen du. Era progresibo batean, publikoak gorespen sentimendu bateaz gidatzen uzten joaten da; prozesuaren klimax itxierazko diskurtsoarekin dator. Azken honek idatziz prestatutako testu bat da, apropos prestatuta Kongresuarekin amaitzeko.

Hau dena ikusi ondoren, argi dago *Borondatearen Garaitza* ez dela soilik errealitate politiko baten testigantza, dokumental bat helburutzat duen moduan, helmuga propagandistako handia duen lana da. Hala ere, filmak gehien batean Alemanian ikusia izan zen. Lan honek, nahiz eta zentzu askotan hobea izan, ez zuen *Olympiaren* kanpo eragina izan.

Gerra ostean Riefenstahlek ezandakoari dagokionez, berak bere dokumentalen ordainketa bere kargu eta beste ekoizleen finantzazioarekin soilik egin zirela adierazi zuen, baina Alderdiaren dokumentu ugari Alderdi Nazionalsozialistaren finantzazioa frogatzen dute *Borondatearen Garaitzarako zein Olinpiadarako*:

*Olimpiada* también fue objeto de polémica, ya que se descubrieron proyectos ministeriales en los que se demuestra que las dos partes de la película olímpica fueron financiadas en su totalidad por el gobierno del Reich. Además, se conservan cartas de la propia Leni Riefenstahl en las que ella solicita presupuesto para diversas actividades<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Ibidem., 310 orr.

<sup>26</sup> Ibidem., 315 orr.

Gai idor bat izan arren, zuzendariak lanari dinamismo handia eman zion kamera ikuspuntu ugarietan kokatuz diskurtsoak eta desfileak filmatzeko. Travelling-a asko erabili zuten lanak muntaketa bizi bat izan zezan:

El montaje -en el cual la realizadora invirtió más de cinco meses- se articula como una composición musical acentuando diversos momentos en búsqueda de un aumento constante; y estos momentos culminantes lo marcan los propios asistentes al «*Parteitag*» con sus aplausos, sus vítores y aclamaciones al *Führer*. La diversidad de puntos de vista le permite conjugar primeros planos de los miembros del Frente del Trabajo, cuyos rostros se recortan, acerados, contra un cielo neutro, con planos medios de las negras filas de las SS descendiendo marcialmente una escalinata, con un plano medio en panorámica circular de Hitler en pleno discurso y la ascensión entre las astas de las banderas que presiden la tribuna, ofreciendo un plano general de las distintas formaciones nazis reunidas en la amplia explanada que los reúne<sup>27</sup>.

Gaiaren murrizketak kontuan izanda ere, filma hau bereizten da filma propagandistako garaikideen aldetik bi arrazoi nagusiengatik: ez dago kontatzailerik (irudiak beraien ahots propioa dute) eta irudien kalitate artistikoa ez da genero propagandistikoaren ezaugarria. Filmaren mezua hasierako nazismoaren gobernu adiarenaren ideia politikoekin bat egiten du. Oraindik depresio ekonomikoan murgilduta, erregimenak lanaren garrantzian gorai patzen du eta, oraindik espantsio fasea eta berrarmatzea hasi gabe, bakearen erakuspen bat aurkezten du, non gerra asmoen aldeko adierazpenik filmetik at daude. Arrazismoari dagokionez, filmean ez dago inongo arraza aipamenik. Esandako guztiarengatik filmak ahalmen hunkigarriago bat dauka ikuslean. Baldin badago filma bat nazismoaren tolesgabetasuna eta asmo baketsu eta emankorrak islatzen duena (hau da, benetako mezu elektoral) nahitaez *Borondatearen garaitza* izan behar da. Filma honek nazismoaren nerabezaroa da; bere heldutasuna hurrengo urteen filma arrazista traketsak eta dokumental gerrazaleak adieraziko dute, baina haien artean ez da bat ere ez aurkitzen *Borondatearen garaitza* bezain hondo zuzentzen dena ikuslearen sentimenduetara eta desioetara. Ez da inoiz nazismoaren izaera hoberen jaso kamera batekin.

---

<sup>27</sup> Narváez Torregrosa, Daniel C. "Leni Riefenstahl...", op. cit., 73 orr.

Filmak erakutsitako ideien neutralitateari esker Europa mailan oso onarpen ona izan zuen Riefenstahlen lana; izan ere, Riefenstahlek frantziar zinematografiaren urrezko medaila irabazi zuen 1937. Urtean. Nola ez, Riefenstahlek irabazi izan zuen alemaniar zinematografiaren saririk garrantzitsuena.

#### *4.4. Ideia nagusiak*

Riefenstahlen estiloari dagokionez, zuri-beltzezko filmen defentsari amorratua izan zen koloredun filmak inposatzen ari ziren une batean. Bere teknika bi aspektu nagusietan banatu daiteke: motibo baten bilaketa (paisaia bat, aurpegi bat...) non egitura piktoriko bat antzeman daiteke eta filtro ilunen erabilpena, hauek irudi ilunak eta dramatikoak eraikitzen dituztelako.

1934ko irailaren 4tik 10era arte iraun egin zuen Alderdi Nazionalsozialistaren 6. Kongresuaren ekintzak aurkezten dira dokumentalean. Fedearen garaitzan ez bezala, Riefenstahlek eta Hitlerrek berak hasiera-hasieratik lan egin zuten proiektu honetan. Dokumentala hasten da Hitlerren hegazkina lainoen artean sortzen. Hitlerri izaera jainkotu bat atxikitzen zaio, hegazkina lainoak zeharkatzen sinbolismo ia bibliko bat dauka: Hitlerrek bizitza terrenaletik at dagoen nonbaitetik bidalita dator Alemaniara, aukeratua izan den nazioa salbatua izateko. Hegazkinaren itzala Nurembergeko Erdi Aroko eraikuntzetan islatzen da. Hiriaren kaleetan SA gizon uniformatuak kolometako formazioan abiatzen dira estadiorantz. Hegazkina lurra hartzen duen unean, publikoak (nagusiki emakume helduak eta gizon gazteak zein haurrak) Hitler agurtzen dute gogoz. Beraien aurpegien lehenengo planoak eta Hitlerren irudia nahasten da bi elementuen artean harreman bat ezarriz. Lorpen hau narraziorik gabe lortzen da, irudiak haien ahots propioa dute eta mezua hitzik gabe transmititzeko gai dira egileek.

Dokumentalaren izenburua inspirazio nietscheniar bat da. Riefenstahlek berak proposatu zion Hitlerri izenburu moduan *Wille zur Macht (Boterearen garaitza, 1878)* liburuan oinarrituz. Liburu honek aukeratutako gizon gutxi batzuen borondatea boterea bilatzeko du gai nagusi moduan.



Alemania osotik joandako militante faxistak, SA eta SS gizonak gehien batean, bakoitzak beraien bandera eta ikurrarekin, musika militarrekin desfilatzen dute. 200.000 gizon inguru Hitlerren aurrean aurkezten dira. Riefenstahlek Hitlerren tribunaren atzeko aldean kokatutako igogailu txiki batez baliatu zen bere ibilaldia filmatzeko. Hitlerrek etorrera mesianiko moderno baten irudia ematen du. Hitler, Lutze eta Himmler batera abiatzen dira 1923ko estatu kolpearen bitartean hildako militante batzuen monumentuan lorezko ofrenda bat kokatzeko. Hildakoen kultu ospetsua aurkezten da liturgia berri baten atalik handiena bezala. Ekintza honetan, Alderdiaren beso armatuak SA (milizia) eta SS (*Korps*-eko guardia) buruzagi gorenarekin bat egiten dute, batasun indartsu eta hierarkizatu bat aurkeztuz.

Alemaniko publikoarekin bat egiteko asmoarekin, Bibliaren ideia ugari esplotatzen dira filmean. Lider gorenaren izaera profetikoak indarra hartzen du nazioa salbatu egin duelako bere jarraitzaileen ikuspuntutik eta, ondorioz, tratamendu sakralizatu bat eskaintzen diote. Hitlerrek 200.000 milizianoen multzoa zeharkatzen duenean Moises baten irudia ematen du bere herriak salbatzeko bidean eta lurralde berri batera eramateko (*Lebensraum*, Alemaniaren kasuan).

Beste inspirazio iturri handia, dokumental honetarako zein nazismo osorako, mitologia nordikoa da. Sigfrido gerlari mitikoak bere herriaren salbazio lortzen du germaniar mitologian; Hitler, bere baliokidea propaganda honen arabera, bere herriaren etsaiekin akabatzen du alderdi politikoak eta sindikatuak, gehi askatasun pertsonalak, debekatuz. Hau da, Hitlerrek herri alemaniar puruaren (tradizionala, arrazaren ikuspuntutik garbia, alemaniar nekazariaren irudian islatuta) etsaiak anti-germaniar pentsamendu edota espresioak hartzen ditu. Judaismoa, komunismoa, sozialismoa, sindikalismoa, masoneria, homosexualitatea, sozialdemokrazia, gaixotasun mentalak, anarkismoa edota kristautasun erradikala pentsamendu eta sinesmen korrante anti-germaniarrek dira, herri germaniarra desagerrarazi nahi dutenak soilik.

Dokumentalean jasotako diskurtsoetan adierazten den moduan, Hitler eta Alemania (halaber, nekazal Alemania, hiritar kultura kapitalista/judutarra kutsatu ez duena) gauza bera dira. Hitler nazio puruaren sinboloa da. Nazioaren bertuteak eta indarrak Hitlerrenak dira. Zenbat eta gehiago Hitler goraipatu, gero eta gehiago goraipatzen da Alemania. Dokumentalaren lengoaian argi dago: nazi jarraitzaileak, zibilak zein paramilitarrak, itsaso handi batean urtuta daude, ez dira gizabanakoak, masa

bat baizik. Hitler eta berak aukeratutako gizon talde oso txiki batek (Jesukristok bere dizipuluekin egiten zuen moduan), aldiz, gizabanakoak dira. Gizabanako boteretsu (Hitler, batik-bat) eta masa amaigabearen artean dominazio/sumisio harreman moduko bat eratzen da non alemaniarren jarraitzaile naziak bat egiten dute, jatorri geografiko eta klase desberdinekin, Hitlerren aginduak jarraitu ahal izateko esfortzu amankomun batean.

#### 4.5. *Filmaren egitura*

Guztira 12 eszena dira, arraza, batasuna, ordena eta diziplina irudiak nahastuz. Alemaniar testuinguru kulturalaren osagai desberdinen lotura ezartzen da. Wagnerren musika, abezti folklorikoak, martxa militar prusiarrak tradizio elementua jartzen dute, hau da, usadioen jarraipenaren berma, eta SA eta SS kideak sinbolo (esbastika, nagusiki), bandera eta ekarpen berriak eskaintzen dute liturgia moduan. Bi elementuen batuketaren ondorio kulturala nazismo bera da neurri handi batean. Atera daitekeen ondorioa garbia da: nazismoak tradizio sakratuen eta modernitate oparoaren arteko lokarria da, eta lotura bizirik mantendu dezaketen bakarrak Hitler eta bere jarraitzaileak dira. Artearen ikuspuntutik, Riefenstahlek lurperatzen du nazismoak eman zion hildako gorputza: 1920 hamarkadako espresionismo filmikoa. Zeru urdinak eta gizon arioaren ideal berria aurreko aldi artistikoan zehar nagusi izan ziren ideiekin bukatzen dute. Alemania berriak, Weimar Errepublikaren aldiaren oroimena ezabatu nahian publikoaren memoriatik, aldi kultural berri baten hasiera ematen dio.

Lehenengo egunean Kongresuari hasiera ematen zaio Hitlerren presentziaren bitartez. Bigarren egunaren hasieran, Wagnerren musikarekin batera, partaideek ailegaten dira Luitpold estadiora. Rudolf Hessek kongresuari hasiera ematen dio. Buruzagiak ailegaten dira: Goebbels, Rosenberg, Frank, Todt, Ley eta Streichter. Lan Zerbitzuko gizonen formazioak, gizon bakoitzak pala batekin, irudia betetzen dute. Eguna bukatzen da SA formazioek lastargiak eramaten Lutzek amaierako diskurtsoa botatzen duen heinean.

Hirugarren egunean, Hitlerren Gazteriak estadia betetzen dute. Von Schirachek Hitlerri ongietorria ematen dio gainontzeko agintariek ailegaten diren bitartean. Hitlerrek Gazteriari diskurtso batekin zuzentzen da. *Wehrmacht*eko hainbat unitateekin

batera, desfilatzen dute. Eguna bukatzen da Hitlerrek Alderdiaren ofizialei diskurtso bat emanaz lehenengo urte naziaren omenez. Laugarren egunak kongresuaren amaiera ikusten du garrantzi bereziko diskurtso batzuekin non Hitlerrek SA elkarteari barkamen politikoa eskaintzen dio publikoki eta E. Röhmnen krimenengatik errua kentzen die.

## 5. Ondorioak

Zinema ikuslearen engainuaren inguruan antolatzen den ilusioa da. Zinemak inspirazioa hartu dezake beste ilusioetan ideia horiekin arte motaren bat egiteko asmoa badu ideia horiei benetako garrantzi bat eman gabe; zuzendari batek gai erlijiosu baten inguruko filma bat egin dezake fidela izan gabe, erlijioak beste edozein motako fantasia bai-da. Filma honetan hartzen diren ideiak egileek seriozki hartzen dute. Horretan sinetsi egiten dute, egiatzat hartzen dute arrazaren ideia, oinarri zientifiko ezta moralik duen zerbait. Egun badakigu arraza kontzeptua ez dela existitzen, Darwini esker jainkoaren ideia existitzen ez dela dakigun moduan.

Artea ulertzen dugu boteretsuen zerbitzura dagoen fantasia moduan, eta artea ulertzeko irizpide horren arabera, Borondatearen Garaitza inoiz egin den arte erakuspen handienetako bat da. “Naziek egin zuten, nazientzat eta nazien inguruan” egindako filma da, baina ez da soilik gobernu berriaren solasaldirako egin den filma, hau da, naziek haien boterea erakusteko ibilgailu bat naziak berak alaitzeko, beraien oinarri ideologikoen eta bertuteen zabalpena da, ebanjelioaren errebelazioaren baliokide modernoa. Propagandako filma izanda, bere helburu nagusia estatuaren behar bati aurre egitea da jarraitzaile izateko eskakizun gehiago jasotzeko. Filma bere eginkizuna trebetasunez betetzen du, erregimenaren babesa handitzen delako. Eta zentzu horretan, dokumentu historiko honen garrantzia ukazina da. Faxismoa (bere era eta bertsio guztietan) ezin daiteke azaldu langileriaren borrokatzeko nahia eta ahalmena desaktibatze baliabiderik gabe; faxismoak berak bada helburu hori bilatzen duen sinesmen gorputz bat da.

Langileriak erosi ditzaken turismoa, etxebizitzak, autoak, itsas haraindikoak eta ikuskizunak ezinbesteko errola jokatzen dute faxismoaren gorakadan 1930ko hamarkadan zeren eta estatu faxistaren esku hartzeak 1929ko Depresio ekonomikoaren ondorioz erradikalizatu zen ezkerreko alderdien indarra murriztu zuten lehenengo eta,

behin boterean ezarrita, faxismoak desagerrarazii zituen. Zinema arte adierazpena gorakada une batean aurkitzen zenez, gogoz parte hartu zuen. Zinemaren sektoreak joera kontserbatzaile bat izan ohi du; eragin ahalmen sozial handi bat duen tresna izanda, estatuak berarekin negozio oparoak egiteko aukera izango zuen. Gainera, Sobietar Batasunean zinemarekin gertatuaren berri izanda, naturala da UFA eta gainontzeko sektorearen joera faxista.

Hau esanda, zein da *Potemkin Akorazatua* (1925) edo *Chapaev* (1924) eta *Borondatearen Garaitzaren* arteko desberdintasuna? Biak dira estatu diktatorialek zorrozki kontrolatzen duten industriak haien ideologiaren arabera lanak egitera behartzen dituzten industrien produktuak azken finean. Bietan aurkitu daiteke egilearen eta estatu diktatorialaren arteko adostasun maltzur bat, bietan gogoz eta trebetasunez aurkezten zaizkio publikoari, eta filma biak nahitzat dute publikoaren kontzientziaren lerrokatzea eta diziplina. Beraz, *Borondatearen Garaitza Potemkin Akorazatuaren* erantzuna da, herri desberdin batek emandako baliokidea. Beharbada arlo honetan datza desberdintasun handia. Faxismoa bera bezala, filma hau soilik komunismoari emandako erantzuna da, bere eragina murrizteko asmoarekin. Horregatik arrazaren fikzioa erabilgarria da; jainkoaren antzera, ez da existitzen, baina iraultzak ekarri ditzaken aldaketak (erlijioaren abolizioa hezkuntzan edota jabego pribatuaren amaiera, adibidez) ekiditeko tresna bat da, Alemaniako aurreko aldi historikoekin lotzen duen elementu bat da.

Darwinismoaren perbertsioa, Nietzscheren ideien pozoiketa Alemaniari batasun prozesuaren ondoriozko osagai kulturalak dira, belaunaldiz belaunaldi errepikatzen direnak hezkuntzaren bitartez. Eta hemen datza gakoa: nazismoa ez da lokarririk gabeko aldi bat Alemaniaren bilakaera historikoan, bateratze prozesuaren ondorio zuzena da. Prozesu hori burutzeko bide bakarra barne gatazka kanporantz eramatea zen, hau da, gerraren bitartez. Konkista gerra horrek Alemaniari inperio kolonial propio bat emango zion Europa Ekialdean eta, ondorioz, Mundu Mailako Potentzia *status*-a emango zion horrek. Bitartean, nazioa bateratu zuten gizartearen ertzetan bizi zirenen komunitateak, hau da, germaniar nazioaren ideia eta kulturarekin bat egiten ez zutenak, desagerraraziko zituzten. Beraz, nazismoak oinordetzan jaso zuen aurreko hamarkadetan marraztutako Alemania jaioberriaren eginbearra eta, neurri handi batean, bete izan zuen, Humanitatearen lotsarako.

## 6. Bibliografía

- Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madril: Cátedra, 1988.
- Krackauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una Historia psicológica del cine alemán*. Bartzelona: Paidós Ibérica, 1985.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.
- Mayor Ferrándiz, Teresa María. “El cine nazi: judíos versus arios, estereotipos y películas”. *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, Artículo N° 256 (2011/11/15).
- Narváez Torregrosa, Daniel C. “Leni Riefenstahl. Götterdämmerung del cine alemán”. *Panta Rei* 3 (1997), 68-78 orr.
- Rees, Laurence. *Los verdugos y las víctimas: las páginas negras de la Segunda Guerra Mundial*. Madril: Crítica, 2008.
- Riefenstahl, Leni. *Memorias*. Madrid: Titivillus, 2015.
- Sánchez Alarcón, María Inmaculada. “Leni Riefenstahl: la estética del triunfo”. *Historia y Comunicación Social* 1 (1996), 301-317 orr.