

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA PELÍCULA *DAS BLAUE LICH* (LA LUZ AZUL) DE LENI RIEFENSTAHL (1932)

Enrique Castaños Ales
IES Politécnico Jesús Marín (Málaga)

Resumen:

Perteneciente a los llamados «filmes de montaña», *La luz azul*, de Leni Riefenstahl, se nutre de tres tradiciones estéticas complementarias, todas ellas de honda raigambre alemana: la estética de lo sublime, la del Romanticismo y la del Expresionismo. Situar con exactitud la concepción y realización de esta película, es una cuestión primordial desde el punto de vista histórico y sociológico, pues permite desvincularla de la ideología del Partido Nacionalsocialista Alemán, del que después sería la autora una notoria entusiasta, al menos en apariencia.

Palabras clave: Cine expresionista alemán, filmes de montaña, estética de lo sublime, Nacionalsocialismo.

Abstract:

Belonging to the so-called "mountain films", *The Blue Light*, from Leni Riefenstahl, draws on three complementary aesthetic traditions, all deep with deep German roots: the aesthetics of the Sublime, of the Romanticism and of the Expressionism. An accurately location of the conception and realization of this film is a major issue from an historical and a sociological perspective, since it allows its dissociation from the ideology of the German Nazi Party, about which later the author notoriously enthusiastic became, at least in appearance.

Keywords: German Expressionism, mountain films, aesthetics of the sublime, National Socialism.

No creo exagerado afirmar que, en su género específico de «filmes de montaña» del periodo de la República de Weimar, *Das Blaue Licht* («La luz azul»), de Leni Riefenstahl (Berlín, 22 de agosto de 1902 – Pöcking, Baviera, 8 de septiembre de 2003), estrenada en la capital de Alemania el 22 de marzo de 1932, es una obra maestra. Sus méritos, de otro lado, también parecen trascender ampliamente aquel género, ya que, en lo que concierne a su originalidad en el tratamiento de la leyenda, la belleza de los paisajes naturales, las innovaciones derivadas de sus intereses etnográficos y antropológicos, la hermosísima fotografía, el empleo equilibrado de los planos y el virtuosismo en el manejo de la cámara, puede parangonarse a las mejores realizaciones alemanas del turbulento periodo de entreguerras. El padre de ese género de películas, el realizador alemán Arnold Fanck (1889 – 1974), hizo de *Stürme über dem Montblanc* («Tempestad en el Mont Blanc», de 1930) quizás la muestra más representativa de todas ellas, en la que la propia Leni Riefenstahl interpreta uno de los principales personajes. Poco después, en 1931, también participó Leni Riefenstahl como actriz en otro «filme de montaña» de Fanck, una comedia titulada *Der weisse Rausch* («L'ivresse blanche» o «El ruido blanco»). Otras dos películas muy conocidas de Arnold Fanck en las que Leni Riefenstahl fue la principal intérprete femenina, son *Der heilige Berg* («La montaña sagrada», rodada en 1925) y *Die weisse Hölle von Piz Palü* («Prisioneros de la montaña», de 1929). Esta última, en la que colaboró en la dirección el gran realizador checo Georg Wilhelm Pabst, es una auténtica tragedia en las cumbres y en ella «la montaña aparece como la verdadera protagonista de la acción»¹. *La luz azul*, constituye, pues, la deslumbrante presentación de Leni Riefenstahl como realizadora, en donde ella misma encarnó, con notables dotes interpretativas, a la protagonista, que obnubila con su inocente, hermosa y salvaje presencia a todos los demás personajes, salvo la casi inaccesible montaña, que esconde en una de sus grutas un centelleante tesoro de cristales de cuarzo, y la caudalosa y gigantesca cascada que hay junto al pueblo, elementos naturales que también pueden ser considerados, y de hecho son, «personajes» reales del drama.

Intentar llevar a cabo una valoración del cine de Leni Riefenstahl resulta complicado, pues el reconocimiento objetivo de sus cualidades técnicas y estéticas se verá siempre condicionado y lastrado por sus abiertas y explícitas simpatías nacionalsocialistas, así como por su admiración confesa de Adolfo Hitler, aunque ello se produjese a partir de finales de febrero de 1932, cuando la película que nos ocupa estaba ya completamente terminada. La dificultad crítica, por tanto, acabará siendo primordialmente de carácter ético. Pero el historiador, el crítico o el mero aficionado deben hacer un esfuerzo sincero por valorar aquellas cualidades del modo más riguroso posible, esto es, evitando contaminaciones ideológicas innecesarias o prejuicios *a priori*, lo que de ningún modo

significa hacer *tabula rasa* de la ideología de la autora, pues eso también sería falsear el análisis desde el punto de vista histórico. Podríamos, asimismo, aducir sobresalientes ejemplos similares procedentes de la constelación ideológica bolchevique o marxista-leninista, que es la que más se opone, al menos en teoría, a la ideología nacionalsocialista, aunque en ambos casos estamos refiriéndonos a una *Weltanschauung* (concepción del mundo) que contiene intrínsecamente en su seno una visión totalitaria de la sociedad y del Estado. Pensemos, a fin de no multiplicar los ejemplos, en autores tan eximios como los realizadores cinematográficos Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, o el pintor constructivista Vladimir Tatlin, los tres con desinhibidas e indudables connivencias con el régimen comunista soviético desde sus inicios en el otoño de 1917; más aún, complicidades manifiestas incluso con el propio estalinismo y su progresivo régimen de terror, iniciado ya sin ambages desde que José Stalin se hiciera con el control absoluto del poder a partir de diciembre de 1927 (coincidiendo con el XV Congreso del PCUS), política terrorista que tuvo su primera revelación desnuda en el despiadado comportamiento de los comisarios y funcionarios del Partido Comunista para con los campesinos reticentes a cumplir con los objetivos fijados en el primer plan quinquenal aprobado en abril de 1929 (sólo para fiscalizar la cosecha de 1929 se enviaron entre 100.000 y 200.000 hombres de confianza al campo), un trato inhumano que arrojó un saldo de víctimas de entre un millón y cinco millones de personas (hombres, ancianos, mujeres y niños), a las que se dejó morir de hambre en las aldeas entre 1931-1932. Lo señala con todo detalle el eminente y riguroso historiador británico Edward Hallett Carr, nada sospechoso de conservadurismo, sino más bien todo lo contrario, en su monumental e insuperable *Historia de la Rusia Soviética (1917-1929)*, si bien los datos ofrecidos los he extraído de la síntesis que hizo de su vasto estudio el propio historiador en 1977, en realidad un libro nuevo, pues lo redactó por entero con un carácter autónomo². ¿Dijeron algo los mencionados artistas a propósito de los terribles efectos de esta hambruna consentida y controlada por las autoridades como castigo ejemplar al «reaccionario» campesinado? ¿O es que no se enteraron en absoluto de sus mortíferos efectos? Es posible, pero también lo es que mirasen para otro lado. Porque, de igual modo que con harta condescendencia se observa por parte de historiadores sectarios el comportamiento moral de los artistas soviéticos adheridos o simpatizantes con el régimen comunista, esos mismos analistas no les conceden la más mínima presunción de inocencia a creadores o artistas como Leni Riefenstahl. ¿Estaba ella de verdad enterada de la diabólica e inclasificable, desde el punto de vista de las actuaciones humanas, «solución final» llevada a cabo contra los judíos, los gitanos, los homosexuales, los deficientes mentales o los opositores políticos al régimen criminal nazi? No cabe duda que Leni Riefenstahl fue una mujer privilegiada en la dictadura

nacionalsocialista—tan proclive a un papel absolutamente sumiso y subordinado por parte de la mujer alemana como simple reproductora y objeto sexual de placer—, que se relacionó con los más altos jerarcas y que mantuvo una relación personal de amistad con Hitler y con Albert Speer, el megalómano arquitecto del *Führer* convertido en eficaz Ministro de Armamento desde febrero de 1942, para mayor desesperación de los rusos y de los anglosajones. Que supiese exactamente lo que estaba sucediendo en los campos de exterminio durante la guerra, es difícil de demostrar, pero lo que resulta indudable es que ella, que era una mujer culta y despierta, estaba perfectamente enterada de los espantosos efectos de las Leyes de Nuremberg, radicalmente antisemitas, aprobadas en septiembre de 1935, en el marco del Congreso anual del Partido Nazi, sarcásticamente celebrado, como era habitual, en la ciudad que vio nacer en 1471 al gran Alberto Dürero, máximo exponente del Alto Renacimiento alemán. El día 15 de ese mes dirigióse Hitler al *Reichstag* reunido para la ocasión en Nuremberg. Ese día pronunció cuatro discursos, la única actividad que en verdad le satisfacía, hasta el punto de metamorfosearlo por completo. El que dirigió al *Reichstag* fue breve, y en él «se concentraba por primera vez en la “cuestión judía” en un discurso importante desde que era canciller»³. Recomendó la aceptación de la Ley de la Bandera, la Ley de Ciudadanía y la Ley de la Sangre. La presentación de las leyes antisemitas, como explica con asombrosa exactitud y todo tipo de pormenores el brillante y concienzudo historiador británico Ian Kershaw, fue una calculada maniobra de distracción y de engaño por parte de Hitler respecto de cuáles eran sus verdaderas intenciones contra los judíos, meridianamente claras desde la primavera-verano de 1919, y aún más desde que dictara el primer volumen de *Mein Kampf* en la cárcel de Landsberg (en Baviera) en 1924 (primero, en mayo, a su chófer, Emil Maurice, y desde julio, a Rudolf Hess), pero ahora había que atemperar el descontento que entre ciertas capas de la población alemana habían producido los desmanes contra los judíos durante el verano, así como mentir a la opinión pública internacional. Aparentemente, las Leyes de Nuremberg trataban de contener a los incontrolados del Partido contra los judíos; además, los efectos financieros de los ataques y vejaciones, estaban resultando perjudiciales para la economía alemana. Tuvo el perverso cinismo de decir en ese discurso, según recoge textualmente Max Domarus en su libro *Der Reichstag und die Macht* (Würzburg, 1968, págs. 536-537), cita reproducida por Ian Kershaw, que lo que se estaba haciendo en ese momento era un «intento de regular legalmente un problema que en el caso de que no se resolviese así tendría que pasar a resolverse a través de la solución final del Partido Nacionalsocialista»⁴. Esa «solución final» quedaría definitiva y trágicamente perfilada en la Conferencia de jerarcas nazis, bajo la dirección de Reinhard Heydrich, celebrada durante tres días en una lujosa villa a orillas del lago Wannsee, cerca de Berlín, desde el 20 de enero de 1942,

«un peldaño clave en el camino hacia el terrible desenlace genocida», según escribe Ian Kershaw en la segunda parte de su mencionada biografía sobre el dictador de origen austriaco⁵. Quiero decir, pues, que de las vejaciones sufridas por los judíos desde la muerte del Presidente Paul von Hindenburg el 2 de agosto de 1934 (muy enfermo ya desde abril)—justo un mes después de que terminasen las matanzas de los elementos incómodos dentro de la SA (*Sturmabteilung* o «sección de asalto»), el NSDAP (Partido Nazi) y de otras personas cuyos asesinatos fueron ajustes de cuentas personales de Hitler, crímenes que se habían iniciado el 30 de junio y que causaron horror fuera de Alemania por haber sido perpetrados con los más repugnantes métodos gangsteriles)—, vejaciones que alcanzaron un paroxismo de odio antisemita inaudito en el pogromo del 9-10 de noviembre de 1938 (la *Reichskristallnacht* o «Noche de los Cristales Rotos», llamada así «por los millones de fragmentos de cristales rotos que llenaron las aceras de Berlín contiguas a las tiendas judías destrozadas»⁶), y que era materialmente imposible que no las conociese Leni Riefenstahl, como tantísimos otros alemanes, que prefirieron no darse por enterados, resignarse o contemplar la creciente orgía de odio antijudío con sentimientos encontrados, pero, al fin y al cabo, paralizantes y cobardes. Por supuesto que estaba enterada, entre otras cosas porque era algo que se veía constantemente y de modo creciente por las calles, hasta el punto de convertirse en un hábito, en una costumbre cotidiana de las ciudades de toda Alemania. ¡La más infame vejación que puede hacerse a un ser humano, el más humillante insulto y desprecio, incluso la violencia física más palmaria ejercida contra niñitos pequeños, mujeres y venerables ancianos, convertidas nada menos que en una costumbre ciudadana en uno de los países más desarrollados y cultos de Occidente!

Para ser igualmente equitativos, tampoco los mencionados autores de obras tan extraordinarias desde el punto de vista estético (desde el espiritual, ya es algo más discutible; ese privilegio lo poseen muy pocos artistas, muchos menos de lo que comúnmente se cree) como *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), *La madre* (V. Pudovkin, 1926) o el proyecto de Monumento a la III Internacional (V. Tatlin, 1919), se atrevieron a condenar públicamente la sangrienta farsa de los Procesos de Moscú del decenio de 1930, espeluznante purga durante la que tantos revolucionarios de la primera hora fueron torturados (algunos hasta el extremo de confesar crímenes que jamás habían realizado) y ejecutados, ni tampoco se pronunciaron nunca en contra de los campos de concentración de Siberia, eufemísticamente denominados «campos de reeducación», por no recordar que hasta incluso algunos de ellos recibieron premios y condecoraciones muy destacadas del igualmente criminal régimen comunista: Eisenstein el Premio Stalin en 1945 y Pudovkin la Orden de Lenin en 1935. El celebrado escritor Máximo Gorki (1868

– 18 de junio de 1936), que había conocido personalmente a León Tolstoi en 1900, por quien sintió una viva simpatía, del mismo modo que también la manifestó por el gran dramaturgo Antón Chéjov, no tuvo empacho en ser amigo personal de José Stalin y pertenecer durante un tiempo a su círculo más íntimo, cuando el ex seminarista georgiano era ya el dueño absoluto de la Unión Soviética y un implacable tirano. Es decir, que la delicadísima y compleja cuestión de las relaciones entre la ética y la estética ha salpicado a autores y creadores muy admirados y reconocidos, en el sentido de que, en determinadas y tristes ocasiones, mientras una es pisoteada, la otra es enaltecida, cuando lo verdaderamente deseable es la postura de Ofelia en el *Hamlet* de Shakespeare: «Nunca, mi señor, la belleza podría tener trato mejor, sino con la honestidad»⁷. Pero estos desposorios son aún más infrecuentes que la presencia de lo espiritual en la obra de algunos artistas; un caso indubitable sería nuestro Diego Velázquez, o San Juan de la Cruz, o Santa Teresa de Jesús, o, más recientemente, ese gigante moral que fue Albert Camus.

Indudablemente, el conocido y tantas veces citado estudio del historiador alemán Siegfried Kracauer (1899 – 1966) sobre el cine expresionista alemán, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), es un ensayo fundamental y de obligada lectura, pero en ocasiones resulta demasiado tendencioso, y, más grave aún, pretende demostrar una tesis cuando menos dudosa, basándose en el contenido de las películas de esa corriente estética entre 1919 y 1932; esa tesis, en esencia, es que puede entreverse con nitidez una línea directa que conduce del siniestro personaje del doctor Caligari a Hitler, pues de igual modo que el malvado psiquiatra de la película de Robert Wiene (1919) usa al sonámbulo Cesare para perpetrar sus crímenes, reduciendo el ser humano a una simple marioneta sometida a los caprichos y arbitrariedades de una mente criminal y autoritaria, también Hitler convirtió con su logomaquia y su retórica vacía a una gran mayoría de alemanes en dóciles y confiados seguidores del proyecto megalómano y posteriormente apocalíptico que hundió Alemania en el más infernal de los abismos. Hitler es un nuevo Caligari y los alemanes se muestran como fantasmagóricas reencarnaciones de innumerables sonámbulos como Cesare, dispuestos a cumplir órdenes o a mirar hacia otro lado. Alemanes, muchos de ellos cultos e instruidos, que perdieron progresivamente su capacidad de análisis crítico y

arrinconaron su conciencia y su ser íntimo individual, plegándose sumisamente a las directrices de un poder tiránico e intrínsecamente criminal. Naturalmente que hubo una resistencia en el interior de Alemania, una valiente oposición (socialista, comunista, cristiana y judía) que duró toda la guerra, pero se reveló siempre impotente contra la sólida estructura de la dictadura nazi. La profunda conclusión que extrajo la gran pensadora judía alemana Hannah Arendt (1906 – 1975), cuando asistió como corresponsal de la revista *New Yorker* al juicio del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, celebrado en Jerusalén en 1961 (en el que se le condenó a muerte, cumpliéndose la sentencia en mayo de 1962), fue no sólo que los dirigentes y autoridades judías de Alemania tuvieron su parte de responsabilidad en el desarrollo de los acontecimientos que desembocarían en el Holocausto, sino que Eichmann era un ciudadano normal y corriente, un buen padre de familia, un disciplinado funcionario que se había limitado a «cumplir órdenes», esto es, a «obedecer» a la autoridad jerárquicamente superior. Aquella profunda conclusión, que, junto con la acusación de corresponsabilidad de las autoridades judías de Alemania, irritó tanto al Estado de Israel como a buena parte de la intelectualidad judía estadounidense, no era otra que la afirmación de la existencia de la «banalidad del mal»⁸, que el mal absoluto se esconde como una bestia irracional en cada uno de nosotros, mostrándose incontrolable en determinadas circunstancias propicias y cuando la coyuntura es favorable, aunque vivamos simultáneamente de manera esquizofrénica y nos comportemos como ejemplares ciudadanos, buenos padres y amantes esposos. El libro de Hannah Arendt, cuyo título completo es *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, estaba terminado en noviembre de 1962, y cuando se publicó como ejemplar independiente en mayo de 1963, la comunidad judía no estaba preparada para digerir la honda reflexión de una mujer que, no debemos olvidarlo, había sido enseñada a pensar nada menos que por Martin Heidegger, un presocrático del siglo XX que, a pesar de su potente inteligencia e inmensa cultura, admiró a Hitler, se afilió al Partido Nazi y llevó en diversas ocasiones el uniforme con la cruz gamada en el brazo (lo que Hannah Arendt no comprendió nunca de su eximio maestro fue su permanente e insondable silencio posterior, el no haber llevado a cabo una solemne condena pública del régimen al que estuvo afiliado y del que obtuvo prebendas injustificables e insoportables desde el punto de vista moral). Eso de la «banalidad del mal» era demasiado para el Gobierno de Israel y para la *intelligentsia* judía, incluso hoy día lo es aún, y por eso Hannah Arendt, autora del mejor estudio que se ha escrito sobre los orígenes del totalitarismo, fue considerada como una proscrita y una traidora: porque nos obligó a mirarnos de frente en el espejo de nuestras propias conciencias, porque mostró con inusual hondura y profundidad conceptual y filosófica el mal que llevamos dentro, semejante a una bestia salvaje que

corroe nuestras entrañas. ¿Qué pretendían los lectores del *New Yorker* y el Gobierno de David Ben Gurión, una crónica periodística panfletaria contra Eichmann? No llegaron a comprender nunca que a ella le interesaba la verdad, como a Sócrates, y la verdad no siempre es precisamente agradable de escuchar, pues puede ocurrir que la verdad termine descubriendo que nosotros también somos corresponsables del mal que se inflige a nuestros semejantes, de igual modo que también puede averiguar con sus pesquisas que el mal es insoportablemente vacío, monótono y vulgar (recuérdese la visita que le hace el demonio a Iván Karamázov o el trecho de camino, curiosamente en círculo, en el que el diablo acompaña al padre Donissan en la novela *Bajo el sol de Satán*, de Georges Bernanos, publicada en 1926). Eichmann era un individuo terriblemente vulgar, anodino, exponente cualificado de lo que consiguen los auténticos totalitarismos: aniquilar el pensamiento propio, el juicio y el razonamiento individual, cualquier indicio de capacidad crítica ante la realidad. Eso fue lo que se obtuvo en amplios sectores de la población alemana y rusa durante el tiempo en que soportaron tan espantosas tiranías.

La clave de bóveda del sugestivo estudio de Kracauer quizá sea su opinión, sugerida por el checo Hans Janowitz (1890 – 1954), uno de los dos guionistas de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (el otro fue Carl Mayer), a través de un manuscrito que puso a disposición del historiador, de que tanto el preámbulo como el epílogo de *Caligari*, impuestos (siempre según la versión de Janowitz reproducida por Kracauer) por Robert Wiene en connivencia con Fritz Lang (pues, paradójicamente, Erich Pommer, alta autoridad por entonces de la pequeña productora Decla-Bioscop, autorizó la versión de Mayer y de Janowitz), arruinaron la intención de sus autores, ya que presentan a Caligari no como el perverso director del hospital psiquiátrico, sino como un simple demente, un loco. Las intenciones revolucionarias originarias de los autores las deja bien claras Kracauer: «El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica [demente] es simbólicamente abolida»⁹. Esta interpretación de Kracauer de la película-manifiesto del cine expresionista alemán, es el cimiento sobre el que se sustenta todo su ensayo; de ahí que no sea casual el amplio número de páginas que dedica, en comparación con otros, a este emblemático filme. Una sucinta pero nítida crítica al libro de Kracauer es la de Vicente Sánchez-Biosca (al que califica, siguiendo a su maestro Jenaro Talens, de visión «sociologista»), cuando, después de haber señalado la estrecha y casi mecanicista relación establecida por el historiador alemán entre «las tendencias del inconsciente colectivo y los procesos mentales ocultos en las masas» y la propia constitución de muchas de las películas alemanas desde 1919, en las que se manifiestan «las irrefrenables tendencias que hallarán salida en el nacionalsocialismo», se pregunta:

«¿Acaso resultaría inexacto decir que Kracauer y quienes proceden de idéntico modo están recomponiendo una historia lineal y que, obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar, pretenden negar sus contradicciones y leer unilateralmente su compleja historia? ¿Y no es esto acaso evacuar el principio de la contradicción de la Historia?»¹⁰ Sin ánimo de especular con lo que podría haber sido la historia de Alemania desde principios de 1933, y, por supuesto, sin propósito alguno de sugerir futuribles históricos estériles, sí quiero recordar aquí, en relación a aquellos «obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar» de que hablaba Sánchez-Biosca, unas precisiones que escribí en agosto de 2012 en relación a la pérdida de votos del Partido Nazi en las elecciones al *Reichstag* de noviembre de 1932 respecto a las celebradas en junio (las de junio obtuvieron un 37'4 % de los votos y 230 escaños, y las de noviembre un 33'1 % de los votos y 196 representantes), lo que confirma que en Alemania se estaba produciendo una recuperación muy tímida de los efectos de la Gran Depresión y estaba descendiendo muy ligeramente el número de parados, fiel cantera del voto nacionalsocialista, pero, lo que aún es más grave, corrobora que si Hindenburg no hubiese cedido a las presiones de su hijo Oskar, del ex canciller Franz von Papen y del Secretario de Estado Otto Meissner (una conspiración en toda regla activada intensamente desde el comienzo de la Navidad de 1932), Hitler no hubiese tenido acceso a la Cancillería el 30 de enero de 1933, la situación económica podría haber continuado mejorando, y, por tanto, las posibilidades de alcanzar el Poder del virtual dictador habrían acabado diluyéndose muy probablemente, pues lo que sí estaba claro es que, después de la experiencia fallida del «*putsch* de la cervecería» en Munich entre el 8 y el 9 de noviembre de 1923, Hitler no estaba dispuesto a acceder al Poder a través de un golpe de Estado violento¹¹.

La eminente historiadora alemana y crítico de cine Lotte Henriette Eisner (1896 – 1983), es asimismo autora del otro estudio fundamental traducido al castellano (por desgracia, el temprano estudio de Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, de 1926, no dispone aún de versión española) acerca del cine expresionista alemán, *La pantalla demoniaca*, publicado originalmente en francés en 1952 (*L'écran démoniaque*). Ella misma, en el prólogo, se encarga de aclarar que el título, como a veces ha sido erróneamente traducido, no significa «diabólica», sino que el «sentido es el que le daban los griegos y tal como lo entendía Goethe»¹². Lotte Eisner nos proporciona una versión diferente de *Caligari* de la ofrecida por Kracauer, basándose en un manuscrito enviado por Hermann Warm (1889 -1976), uno de los tres responsables de los decorados del filme, «al editor del *Der Neue Film* con ocasión de una publicación de Ernst Jaeger»¹³. Según Warm, el verdadero director de producción de *Caligari* no sería Erich Pommer (1889 – 1966), sino

el actor, realizador y productor cinematográfico vienés Rudolf Meinert (1882 – 1943). Lotte Eisner, a quien le interesan sobre todo los aspectos técnicos y estéticos de las películas de la corriente expresionista alemana—a diferencia de Kracauer, que se preocupaba mucho más por el contenido, pues su objetivo era poder verificar la tesis antes mencionada—, y que no presta apenas atención a la versión de Hans Janowitz acerca de la alteración que destruye la intención originaria de *Caligari*, escribe que «es Meinert, y no Pommer, el que según las costumbres de producción alemana de esta época en la que primaba el decorado sobre el resto, confió el desglose escénico de *Caligari* al decorador Warm», subrayando que «no es el gusto por la anécdota lo que nos lleva a relatar aquí los incidentes acaecidos a lo largo de la realización de *Caligari*, pero es que esto nos desvela claramente uno de los principios del cine alemán: el papel esencial que juegan el autor, el decorador y el equipo técnico»¹⁴. La inclinación por lo siniestro, por el horror, el mal, la inquietud y el terror que manifiestan algunas de las grandes películas del cine expresionista alemán, a diferencia de lo que cree Kracauer, para quien todo parece estar predeterminado de antemano y dirigido por un destino invisible que desembocará en la dictadura nazi, cuyo carácter extremadamente inicuo anuncian muchos de estos filmes, para Lotte Eisner es una cuestión más bien estética, que hunde sus raíces en el *Sturm und Drang* y en el Romanticismo alemán, aunque ni mucho menos infravalora las concepciones relativas a la Filosofía de la Historia de autores como Leopold Ziegler o Oswald Spengler, por no hablar de las múltiples referencias a escritores como Goethe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Federico Nietzsche, Wilhelm Worringer, Adolphe Coustine, Friedrich Theodor Vischer, Ludwig Tieck y tantos otros.

En los alemanes, piensa Lotte Eisner, parece existir una tendencia natural hacia lo que terminó siendo el Expresionismo histórico, cuyos comienzos se sitúan en Dresde en la primavera de 1905, con la creación del grupo de artistas de vanguardia *Die Brücke* («Puente»). Es tanto una pasión por lo problemático, por lo arduo y difícil, por el reino de la noche y de las sombras, por los mitos germánicos y las leyendas populares, por el amor trágico, por lo misterioso, lo onírico, lo irracional y lo puramente fantástico. Desde el *Werther* de Goethe, desde la obra de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, los alemanes han sentido una fascinación incomparable por el mundo del sentimiento más íntimo y subjetivo, así como por lo siniestro y la más desbordante fantasía. Lotte Eisner no trata de demostrar ninguna tesis del tipo de la de Kracauer; a ella le interesan las innovaciones técnicas y estéticas de las películas, el lenguaje cinematográfico, pues el contenido no sería nada, no podría existir sin la forma, sin los decorados, sin los planos, sin el empleo de la luz y de la sombra, sin la gestualidad y capacidad interpretativa de los actores, sin los escenarios naturales y los cuidados decorados elaborados en los estudios.

Naturalmente que Kracauer sabe todo esto perfectamente, y lo tiene muy presente en su más que sugerente trabajo, pero el lector termina la lectura de su libro con la impresión de que, ineluctablemente, los alemanes estaban abocados a la orgía apocalíptica del nacionalsocialismo, y eso es precisamente, según Kracauer, lo que nos anuncian de manera profética *Caligari*, *Los Nibelungos* (Fritz Lang, 1923-1924), *El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924) o *Nosferatu, el vampiro* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), por sólo mencionar algunas películas altamente representativas, que, repárese bien, fueron rodadas antes de que Hitler sea una figura de relieve nacional en Alemania, circunstancia que comenzará a perfilarse en 1924, aunque los años inmediatamente posteriores fueron relativamente oscuros, una suerte de travesía del desierto, que se termina en 1930, a raíz de los efectos económicos sobre Alemania del *crack* de la Bolsa de Nueva York de 1929.

Los artistas tienen, en efecto, una capacidad intuitiva extraordinaria en algunos casos, y del mismo modo que Dimitri Merejkovski (1866 – 1941) tiene sobrada razón para considerar a Dostoyevski como un profeta de la Revolución rusa (la primera redacción de su ensayo, *El profeta de la Revolución rusa*, es de 1906; la segunda, de 1936), aspecto que también percibió con inusual agudeza Nicolás Berdiaev (1874 – 1948) en su temprano estudio, prácticamente insuperable, dedicado al excelso novelista ruso, *El espíritu de Dostoyevski*, redactado durante el invierno de 1920-21 (intuición profética que confirman sobradamente novelas como *Demonios*, de 1870, o *Los hermanos Karamásov*, de 1879, especialmente el relato contenido dentro de esta postrera novela conocido con el nombre de «Leyenda del Gran Inquisidor»), es también sensatamente razonable pensar que en esas cinco películas citadas (*Los Nibelungos* de Fritz Lang se compone de dos partes), sus directores estén pulsando con profunda intuición la deriva autoritaria, el creciente caos y las inquietantes turbulencias que asuelan a la mayor parte de Alemania desde el armisticio firmado el 11 de noviembre de 1918, pero, sobre todo, desde la fallida experiencia revolucionaria espartaquista iniciada en la segunda semana de noviembre de 1918 en Berlín, dirigida por Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, que fueron asesinados el 15 de enero de 1919, y durante la segunda quincena de abril de 1919 en Munich (la conocida como *Räterepublik* o «República de los Consejos», pues los líderes del Movimiento Espartaquista, especialmente Rosa Luxemburgo, se habían inspirado en los *soviets*, esto es, los «consejos» de obreros y estudiantes que llevaron al Poder a los bolcheviques en Rusia, si bien la dirigente comunista alemana fue siempre partidaria de la máxima libertad de expresión y de un verdadero debate interno en el seno de la Liga Espartaquista, bautizada así en homenaje al esclavo de origen tracio, Espartaco, que, a partir del 73 antes de Cristo lideró una rebelión contra Roma, aplastada

en la primavera del 71 por el pretor Marco Licinio Craso, encontrando Espartaco una heroica muerte en el centro mismo de la lucha, aunque todavía tuvo Gneo Pompeyo que sofocar poco después otra insurrección en Apulia y Lucania, que se saldó con una feroz represión, confirmada por el hecho de que unos cuarenta mil esclavos fueron crucificados en el camino que conduce de Capua a Roma¹⁵).

Pero por muy aguda que fuese la penetración de Lang y de Murnau en la correcta interpretación del sentido de los acontecimientos ocurridos por entonces en una descompuesta Alemania, ni mucho menos pudieron intuir o vislumbrar lo que sería el apocalipsis hitleriano. Esa intuición sí es factible que se concretase más certeramente en el caso de la película de Fritz Lang titulada *M, el vampiro de Düsseldorf*, de 1931, de la que nos informa Kracauer que el propio Lang le confesó en 1930 que en un principio, antes de que el filme entrase en producción, había pensado titularla provisionalmente, y así se publicó en un anuncio de prensa, *Mörder unter uns* («Los asesinos están entre nosotros»), lo que provocó «numerosas cartas amenazadoras»¹⁶. Ahora bien, considerar al conde Orlok de *Nosferatu*, al Dr. Caligari o al Dr. Mabuse como prefiguraciones de Hitler, es hacer una lectura, a mi juicio, demasiado forzada. Esos personajes encarnan el mal y lo siniestro, pero como componentes magistralmente integrados en esa corriente estética expresionista, que, según hemos afirmado, halla su hontanar más lejano en la época del Prerromanticismo y del Romanticismo alemán y nórdico.

Donde sí hay una nítida explicitación y una concatenación directa entre el criminal médico protagonista y Hitler, es en la segunda película que hace Fritz Lang sobre el Dr. Mabuse, titulada *Das Testament des Dr. Mabuse*, de 1932, «cuando lo que quedaba de la República alemana estaba a punto de colapsar...especie de defensa última contra el inminente desastre. Pero la cortina cayó antes que esta producción de Nero fuera presentada, y tan pronto como los nazis llegaron al poder [30 de enero de 1933], el Dr. Goebbels la prohibió»¹⁷. Al poco de ser terminada esta última película, el propio Goebbels le ofreció a Fritz Lang un importante cargo administrativo en relación con la nueva cinematografía que debía producir el Reich. Casi sin solución de continuidad, Lang, sin previo aviso, ni siquiera a su pronazi esposa Thea von Harbou, marchóse a Francia, desde donde viajó a los pocos años a los Estados Unidos. Kracauer reproduce las palabras que Lang escribió poco antes del 19 de marzo de 1943, cuando *El testamento del Dr. Mabuse* llegó al público de Nueva York, un prólogo en el que explicaba sus intenciones originales: «Esta película está hecha como una alegoría para mostrar los procedimientos terroristas de Hitler. Los *slogans* y doctrinas del Tercer Reich han sido puestos en boca de criminales. De esta manera, yo esperaba denunciar la encubierta teoría nazi de la necesidad de destruir deliberadamente todo lo que es precioso para un pueblo...»¹⁸.

Hemos dicho que *La luz azul* estaba terminada en 1931 (el rodaje comenzó en agosto), y que no es hasta finales de febrero de 1932 que Leni Riefenstahl escuche por vez primera a Hitler, en un discurso pronunciado en el Palacio de los Deportes de Berlín. También en sus *Memorias* nos cuenta que fue el 18 de mayo siguiente cuando se decidió a escribir a Hitler por primera vez, manifestándole su admiración. Es decir, que cuando finaliza el rodaje de *La luz azul*, Riefenstahl, que no se había interesado nunca por la política, desconoce la ideología nacionalsocialista y tampoco sabe con precisión quién es Adolfo Hitler. Afirmar, como hace Kracauer en su libro, que «el crecimiento de las tendencias pronazis durante el periodo prehitleriano no podía confirmarse mejor que por el aumento y la evolución específica de los “filmes de montaña”»¹⁹, filmes a los que pertenece *La luz azul*, o decir sobre esta película que la protagonista «muchacha de la montaña se conforma a un régimen político que descansa sobre la intuición, adora la naturaleza y cultiva mitos»²⁰, es presuponer una tendencia ideológica determinada en unas películas que no necesariamente son prisioneras de ella. El que un número indeterminado de dirigentes del régimen político nazi, de un modo por cierto que supone una absoluta manipulación, tergiversación y mixtificación de los conceptos, manifestase una ambigua inclinación por la intuición, la naturaleza y los mitos de procedencia germánica, no significa que la intuición artística, la fascinación ante el espectáculo grandioso de la naturaleza o las viejas leyendas germánicas sean de por sí nazis, esto es, cuestiones, cosas y actitudes indefectiblemente de un carácter antisemita y totalitario. Nacionalsocialistas, antisemitas y totalitarias son las personas, o, si se prefiere, tales acepciones pueden adjudicarse a un régimen político precisamente por estar constituido por unas personas que defienden esas concretas inclinaciones ideológicas, pero ni la visión «sublime» (en sentido kantiano) de la Naturaleza, ni la facultad intuitiva de los artistas ni los mitos germánicos son o pueden ser nazis en sí mismos considerados (*per se*). Lo que sí pueden es ser susceptibles de ser perversa y diabólicamente manipulados por individuos de ideología nazi, de igual modo que la ideología marxista-leninista o la maoísta tergiversan y mixtifican hasta lo irreconocible multitud de sentimientos, pensamientos, pasiones, facultades, hechos o cosas. No sólo el hombre y la realidad empírica, sino los propios objetos pueden ser susceptibles de la más ominosa manipulación por los regímenes totalitarios, en el sentido real de las consecuencias que esa manipulación del objeto puede tener en la conciencia individual, haciendo que se incline hacia el crimen o hacia la aceptación de la privación de libertad. Pensemos en la puesta en escena, en la calculada teatralización, en la liturgia pseudo pagana y pseudo religiosa de las concentraciones o manifestaciones nazis, con sus antorchas, velas, uniformes, gestos, discursos, insignias y símbolos. La misma valoración, aunque cambien las apariencias externas, nos merecen los desfiles que se llevaban a cabo durante

la época del comunismo soviético en el grandioso escenario de la Plaza Roja de Moscú, delante de los más altos dirigentes de la *nomenklatura*, gesticulando como autómatas en la terraza del Mausoleo de Lenin, proyectado por el arquitecto Aleksey Shchusev y construido en octubre de 1930. Otra cosa muy distinta es la transformación estrictamente estética o simbólica que puede operar en un objeto un artista expresionista, dadaísta o surrealista, pues incluso en el caso de que esa metamorfosis sea «diabólica» o «siniestra», no trasciende las fronteras de lo poético y de lo estético. Así debemos entender, a mi juicio, las palabras del mencionado crítico Rudolf Kurtz que reproduce Lotte Eisner: «la fuerza dinámica de los objetos grita su exigencia de ser creados», razón que para la historiadora «explica la obsesión que impregna el hechizado decorado de *Caligari*». O la atinada observación de la misma estudiosa cuando, unas pocas líneas antes, a propósito de la novela *El Golem*, del escritor austriaco Gustav Meyrink y publicada en 1915, dice que «para los autores de lengua alemana, la calle resulta ser frecuentemente diabólica»²¹. Lo mismo podríamos afirmar de los extraordinarios decorados realizados por el gran arquitecto expresionista alemán Hans Poelzig para recrear el *ghetto* judío de Praga en la película *Der Golem*, de Paul Wegener (1920), inspirada en la novela homónima de Meyrink. O de la goleta *Empusa* surcando con su siniestra carga el proceloso mar con sus velas completamente desplegadas, en dirección a la imaginaria Wisborg (suplantación de la ciudad alemana de Bremen), en *Nosferatu* de Murnau. A propósito de esta película de Murnau, y del modo de presentar los objetos, las cosas y el vampiro, cuando la goleta se desplaza por las aguas, comenta el historiador y crítico Vicente Sánchez-Biosca (Valencia, 1957) que «incluso los objetos van tiñéndose de un *off* que proyecta, desde un invisible foco de luz, lo inquietante, lo inestable. Porque el elemento líquido que presentan los planos 402 y 409 va ligado a la presencia de *Nosferatu* por medio de un doble desplazamiento (elemento intermedio: el barco “Deméter”) [*Empusa*, pues *Deméter* es el nombre del barco en la novela de Bram Stoker], sin que para ello el agua y el vampiro hayan aparecido juntos ni una sola vez»²².

A nadie se le ha ocurrido, por último, tildar de nazi a Fritz Lang por la magnífica escenografía wagneriana, impregnada de resonancias mitológicas germánicas, que ordenó realizar en *Die Nibelungen*, una grandiosa puesta en escena que tanto influiría en la propia Leni Riefenstahl cuando realizó *Der Triumph des Willens* («El triunfo de la voluntad»), de 1936, la magistral película-documental, desde el punto de vista de la propaganda—la propaganda, eso que tanto interesó, para poder manipular impunemente a las masas, a Lenin, a Stalin, a Hitler y a Joseph Goebbels—y de la técnica fílmica que le fue encargada para ofrecer una enaltecida e hipnotizadora visión de las anuales concentraciones del Partido Nazi en Nuremberg.

Lotte Eisner apenas se ocupa de *La luz azul* en su libro. Reconoce la hermosura de los planos del operador austriaco, Hans Schneeberger (1895 – 1971), que ya había trabajado para Arnold Fanck, y quizás lleve razón cuando afirma que «las cabras temblorosas y las ovejas balando estropean el poder de la imagen». También apunta que «el frescor y la espontaneidad de las tomas de vista al aire libre se ven perjudicadas por esos planos demasiado lisos, demasiado perfectos que se realizaban en estudio en caso de ascensión demasiado difícil o de acrobacias demasiado peligrosas; eran ejecutados en paisajes de sal y polvos blancos que representaban la nieve y el hielo» (Lotte Eisner, pág. 217). Tampoco podemos olvidar la espléndida fotografía del austriaco Walter Riml (1905 – 1994). Hay quien afirma que el cineasta y escritor húngaro Béla Balázs (1884 – 1949) fue codirector del filme (por ejemplo, así lo certifican Kracauer y Lotte Eisner), pero los títulos de crédito sólo nos indican muy vagamente que su tarea fue la de colaborador del guión. La interpretación principal se la reserva la propia Leni Riefenstahl, filmada de tal manera, bien se trate en un plano general de su figura o en un primer plano de su rostro (escasísimos en la película, pero suficientes para que su indómito y sensual semblante no se nos olvide nunca), que su sola presencia «inunda» toda la pantalla, como si de un ascua encendida o de una fosforescencia irisada se tratase, siendo únicamente comparable en cuanto a su fuerza icónica a la solitaria y casi inaccesible estribación rocosa del monte Cristal y al caudaloso, inagotable y altísimo salto de agua que parece proteger con su arrolladora e ingobernable fuerza natural el diminuto pueblo de Santa María que hay a sus pies.

No son muy abundantes los diálogos hablados, ni tampoco son especialmente necesarios, pues lo determinante son las imágenes del espectáculo grandioso de la naturaleza, de los rebaños, del dédalo de callejuelas de la aldea y de la lozana muchacha, que responde al nombre de Junta. Esa relativa carencia de diálogos en una película sonora, tiene relación con la proximidad cronológica y conceptual de la autora con el cine mudo, en el sentido, como señalaba en 1933 Rudolf Arnheim (1904 – 2007), de que «el habla no sólo reduce el cine a un arte de representación dramática, sino que también interpone un obstáculo a la expresión de la imagen. Mientras mejor era el cine mudo, más estrictamente solía evitar la presentación de seres humanos en el acto de hablar, por muy importante que es el habla en la vida real. Los actores se expresaban mediante la postura y la expresión

facial [...] Es evidente que no puede anexarse la palabra a la imagen inmóvil (fotografía, pintura); pero la palabra resulta igualmente inadecuada para el cine mudo, cuyos medios de expresión se asemejan a los de la pintura. Justamente, la ausencia del habla llevó el cine mudo a desarrollar un estilo propio, capaz de condensar la acción dramática»²³. Ejemplos supremos de la reflexión que acabo de citar del eminente representante alemán de la *Gestalt* o Psicología de la Forma, son dos películas mudas de Murnau: *Der Letzte Mann* («El último», 1924), donde no hay ningún rótulo, y *Sunrise* («Amanecer», 1927), el más portentoso, poético y hermoso homenaje de despedida al cine silente jamás filmado, donde el número de rótulos es escasísimo, pudiendo el espectador prescindir de los mismos, es decir, ver la película con los rótulos en el idioma que tenga a su disposición, pues la imagen lo es todo: personajes, rostros, gestos, bullicio de la gran ciudad, naturaleza, sombras de la noche y claridad del día, la granja, el lago o cualquier otra cosa que sea. Mucho de lo que afirma Rudolf Arnheim, insisto, es aún aplicable a una película como *La luz azul*, que tampoco puede ser calificada de «expresionista», aunque participe de algunos elementos de esta corriente estética históricamente concreta de Alemania, casi exclusivamente restringida al arco cronológico que va de 1905 a 1925, aunque se dejó sentir en amplias zonas de lengua alemana y de influencia germánica de toda la Europa central. Sobre la ligereza con que algunos críticos y comentaristas incluyen indiscriminadamente numerosas películas del periodo de Weimar dentro de la estética expresionista, ya advertía del error Lotte Eisner en un artículo de 1964, «Contribution à une définition du film expressionniste», publicado en Aix-en-Provence en el número 25 de la revista *L'Arc*, dedicado monográficamente al Expresionismo, artículo del que reproduce Vicente Sánchez-Biosca una cita que dice lo siguiente: «Hay que concluir que no puede hablarse más que en casos extremadamente raros de un expresionismo íntegro y puro. El expresionismo existe en la estructura de un film – en el decorado. Ya mucho menos frecuentes son los intérpretes netamente expresionistas. En lo que respecta a la iluminación, hay que decir que muy pocos filmes lo son realmente. La mezcla de estilos es frecuente...»²⁴.

La historia narrada en el film es muy sencilla y puede resumirse en pocas palabras. La joven Junta (Leni Riefenstahl), que vive en un estado semisalvaje en una cabaña situada junto al monte Cristal, en las Dolomitas italianas, se encuentra completamente fascinada por el fulgor que desprenden los trozos de cuarzo que rodean por doquier una gruta, prácticamente inaccesible, que hay en el corazón de la montaña, a la que suele acudir para contemplar absorta las brillantes piedras. De vez en cuando baja al cercano pueblo de Santa María, donde sus habitantes, apegados a tradiciones ancestrales llenas de prejuicios, la consideran una bruja o hechicera de los bosques, principalmente porque

la indómita muchacha parece poder subir sin dificultad hasta las entrañas del elevado monte, trayendo en sus manos muestras espléndidas de cristales de cuarzo resplandecientes, mientras que los jóvenes de la aldea, que sobre todo en las noches de luna llena sienten una atracción irresistible e irracional hacia la montaña, se despeñan de manera periódica, dejando en la más completa desolación a sus familias. Es como si una maldición se abatiese sobre la aldea. La imprevista llegada de un pintor proveniente de la ciudad—Kracauer afirma que es vienés—, Vigo (Mathias Wiemann), que con arrojo detiene, al poco de llegar, a la multitud enfurecida que pretende poco menos que linchar a la harapienta habitante de las cumbres, así como la decisión del joven artista, que ha seguido los pasos de Junta hasta su refugio, de quedarse a vivir con ella y con un zagal, Guzzi, que es el único amigo de la muchacha, cambia la actitud de ésta, comenzando a sentir una para ella desconocida atracción por el pintor, un tanto mediocre en sus realizaciones plásticas aunque caballeroso, honesto y de buen corazón. Pero, sin pretenderlo, al descubrir el tesoro que encierra la montaña, el pintor les hace saber el camino menos peligroso a los habitantes de la aldea, en la creencia que puede beneficiar tanto a estos como a la indigente Junta. Cuando los aldeanos han saqueado toda la gruta y se han marchado con grandes canastas llenas de las preciadas piedras, la posterior llegada de Junta a la hendidura de la montaña la sume en la más absoluta desolación, resbalando y cayendo a un precipicio durante el descenso, pues ya no existe la guía natural del fulgor de los cristales, la luz azul misteriosa e irresistible de las noches de luna llena. Cuando, poco después, el joven pintor acude a la montaña, se da cuenta de inmediato que ha llegado demasiado tarde, pues Junta yace sin vida en medio de las rocas. El hijo del dueño de la posada, Tonio, que sentía a su vez una extraña y contradictoria atracción por Junta, a pesar de ser requerido insistentemente por una hermosa, decidida y ambiciosa jovencita del pueblo, también se ha despeñado casi simultáneamente al accidente fatal de Junta, pues la ha seguido furtivamente como enloquecido.

Toda la historia está encerrada en un *flash-back*, que se inicia con la llegada a la aldea, ahora próspera, en un veloz deportivo descapotable, de una joven pareja acomodada de la ciudad, que se alojará en la misma hostería en la que varios decenios atrás hospedose el joven pintor, fijándose la atractiva y resuelta visitante desde el principio en algunos retratos de Junta que hay colocados en la amplia estancia de la entrada, especialmente uno pequeño sobre la chimenea, con aspecto de camafeo por su forma ovalada, reproducciones que la intrigan y que la impulsan a preguntar sobre el enigmático personaje, siendo al pronto satisfecha por el hostelero, quien hace traer un enorme y grueso volumen en cuya portada vemos otro retrato de Junta, y en el que relata su

historia, fechada en 1866, números que pueden leerse mediante una aproximación del objetivo de la cámara al frontispicio del voluminoso libro. Transcurre la historia que hemos resumido, y la película termina volviendo de nuevo a la mesa donde había abierto el libro el moderno matrimonio de la ciudad, que acaba de terminar la lectura y procede a cerrar el grueso volumen. Según se desprende fácilmente, la historia de Junta ha quedado sumergida en la leyenda.

Los exteriores fueron rodados en tres lugares distintos. El Crozzon de Brenta o Macizo de Brenta (de entre 3118 y 3135 metros de altura, en las Dolomitas de Brenta, en la región de Trentino-Alto Adige o Trentino-Tirol del Sur, al nordeste de Italia, limitando con el este de Suiza y el sur de Austria), haría las veces de Monte Cristallo, asimismo real en esa cadena montañosa; la cascada está ubicada en el cantón suizo del Ticino (Tessin, en alemán); en cuanto al pueblo imaginario de Santa María, con sus casas de piedra y sus sinuosas callejuelas, sería filmado en el pueblo de Sarentino (en alemán, Sarntaler), en la provincia de Bolzano, en la citada región italiana de Trentino-Alto Adige. Todos estos escenarios naturales son minuciosamente descritos por la escritora Audrey Salkeld, en su documentada biografía sobre la gran realizadora cinematográfica alemana, cuyo capítulo VI está íntegramente dedicado a la película *La luz azul* ²⁵.

El filme nos ofrece desde sus comienzos tres contrapuntos prácticamente irreconciliables. De un lado, la existencia libre, en perfecta comunión con la naturaleza, bien sean los amplios espacios o las altas cumbres, de Junta, y, en menor medida, del jovencísimo pastor Guzzi, tan ajenos al mundo civilizado, a sus normas encorsetadas y esclerotizadas, a sus leyes y obligaciones burguesas; en segundo término, los aldeanos, graves y de marcadas facciones, enlutadas las ancianas y vestidos con los trajes típicos del lugar las mujeres y los hombres, asidos todos a costumbres inmemoriales, incapaces de evolucionar, ya que tanto sus prejuicios como la maldición que parece abatirse como una plaga bíblica sobre el minúsculo pueblo, se lo impiden; en tercer lugar, el pintor de la ciudad, Vigo, que acude a la pequeña población rural en busca de autenticidad, tratando de huir de la monotonía y del fragor de la urbe, creyendo de buena fe haber encontrado la inocencia incontaminada en Junta, y de ahí que tan espontáneamente se decida a vivir junto a ella en la cabaña de la alta planicie, pero que en realidad no ha comprendido nada, no ha entendido que la montaña y su tesoro de piedras de cuarzo refulgentes son para Junta algo como sagrado, aunque ella no sepa exactamente qué es eso de lo sagrado y de la religión, algo con lo que no puede comerciarse, un valor de uso, pues le proporciona un infinito e incomprensible placer, y no, como para Vigo y también finalmente para los aldeanos, una vez que han descubierto que la gruta es accesible y Junta no es ninguna bruja, una simple mercancía, un valor de cambio que puede

venderse a cambio de dinero. La contraposición y la falta de entendimiento entre Junta y Vigo, que terminará trágicamente con la muerte de la muchacha, se nos hace visible incluso a través de la lengua, pues ella habla un italiano muy pobre de vocabulario y él un perfecto y correcto alemán. Ella se expresa casi exclusivamente a través de monosílabos y de frases cortísimas, aunque la mirada y los gestos suplen ese vacío de incomunicación que no puede llenar el lenguaje. No obstante, aquella contraposición entre civilización y barbarie no es rígida ni mecanicista, a pesar del fatal desenlace. El punto de conexión y de entendimiento entre ambos mundos distanciados, podría estar representado, aunque de un modo también vago y difuso, por Guzzi, el zagalillo que cuida de los rebaños.

La estética de la película está dominada por el grandioso espectáculo de la naturaleza salvaje, en donde Junta se integra plenamente y sin dificultad, y el pequeño pueblo con sus serios y temerosos habitantes. Pero ello no le impide a la realizadora proporcionarnos algunas citas cultas, entre las que destaca el grupo escultórico religioso que hay en un recodo de la carretera que conduce al villorrio, una especie de Calvario sobre el que se acerca la cámara en tres ocasiones, una de ellas recreándose con verdadero detenimiento e inconcuso placer estético. Es en esta toma donde podemos comprobar que la mayoría de las figuras son de piedra pintada, aunque el pigmento se ha desvanecido casi por completo o se ha conservado sólo fragmentariamente, pero el Cristo crucificado es de madera, una talla en la que son bien visibles las vetas y las rajaduras de la madera abierta por el paso del tiempo. Lo notable es la conexión del grupo—caracterizado por el modelado abultado de las figuras de piedra, entre las que distinguimos un personaje que probablemente sea San Juan Evangelista, y el estilo decididamente expresionista del Crucificado con sus brazos abiertos—con las tallas alemanas en madera y en piedra de finales de la Edad Media, siendo relativamente amplio el periodo en el que se inspira Riefenstahl, ya que oscila, de un lado, entre el célebre y dramático grupo representando la *Koimesis* o Tránsito de la Virgen María, del tímpano de una de las portadas de la Catedral de Estrasburgo, y, de otro lado, las tallas en madera alemanas bajomedievales tardías. En cuanto al grupo alsaciano, es una obra de hacia 1230, una maravilla de composición que se adapta, siguiendo la llamada «ley del marco», al espacio disponible, y de ahí la correspondencia de las cabezas de los apóstoles con el arco de medio punto del tímpano, con cuyo intradós chocan literalmente, mientras que otros dos discípulos cierran el conjunto inclinándose sobre el firme lecho donde yace la Madre de Dios (un «paréntesis» que elaboraría magistralmente Roger van der Weyden en su tabla del *Descendimiento*, de alrededor de 1435, del Museo del Prado), equilibrándose la horizontal del cuerpo tendido de la Virgen con la figura femenina inferior que surge

solitaria en el centro, sentada en el suelo, recogida y doliente, cuya réplica inmediatamente superior (ya que lo único que se interpone entre ambas figuras es el lecho mortuario de la Virgen, indicando los amplios pliegues del vestido de María y de la ropa de la cama que nos hallamos ante una fase avanzada del naturalismo gótico) es la figura de Cristo de pie, mirando con la cabeza inclinada a su Madre, a la que bendice con la mano derecha (manteniéndose enhiestos solamente los dedos índice y medio, alusivos al Espíritu Santo y al propio Cristo, respectivamente), mientras que el brazo izquierdo sostiene una figurita orante que simboliza el espíritu de la Virgen, desprendido ya de su cuerpo, señal fehaciente de que se halla en el seno del Padre y de que estamos, no ante la «agonía», sino ante la «muerte», el «tránsito» o *Koimesis* de la Madre de Dios, según explicaba en 1898, entre otros, el gran historiador francés del arte Émile Mâle (1862 – 1954), especializado en iconografía de la Edad Media, pues la *Koimesis*, de procedencia bizantina y propia del cristianismo ortodoxo griego, no la vemos en Occidente hasta el siglo XII, concretamente en el dintel del Portal de la Virgen de la Catedral de Senlis, de 1185 aproximadamente²⁶. En lo que atañe a las tallas en madera alemanas bajomedievales tardías, nos referimos a las del tipo de Tilman Riemenschneider (en Würzburg desde 1485) o de Veit Stoss, como el famoso medallón con la Anunciación de la Virgen (de 1517-18), colgado de las bóvedas del presbiterio (magnífico ejemplo de *Hallenkirche* o planta de salón, con las tres naves a la misma altura) de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg²⁷. No obstante, el Crucificado en madera de la película de Leni Riefenstahl, enfatiza de tal modo su expresividad, propia de un cuerpo lacerado, que, sin llegar al paroxismo de Matías Grünewald en su Altar de Isenheim del Museo de Colmar, remite a Crucificados más recientes, como los del pintor expresionista alemán Emil Nolde (1867 – 1956), concretamente el que realizó en la tabla central del políptico de la *Vida de Cristo* (1911-1912) que guarda la Fundación Nolde en Seebüll (en el land alemán de Schleswig-Holstein, junto a la frontera con Dinamarca), un Cristo con el tronco huesudo, macilento y de un amarillo salpicado de manchones verdosos, y con un rostro patético, de hundidos ojos y cejas negras, boca y mentón amarillo y rojo, pómulos verdes y azulados, y otros detalles que constituyen la quintaesencia de la estética expresionista de un cierto momento de *Die Brücke* (Nolde perteneció a este grupo, invitado por Karl Schmidt-Rottluff, desde 1906 hasta finales de 1907, esto es, unos dieciocho meses) llevada al arte religioso, aunque la poderosa individualidad de Nolde, que escapa de la tendencia del grupo originario de Dresde o de cualquier otra asociación de artistas, lo impregna de una espiritualidad expresiva inaudita inigualable, que a un creyente de mentalidad estrecha pudiera parecerle incluso blasfemo e irreverente. El propio Nolde, en el segundo volumen de la última edición alemana de su *Autobiografía*, nos informa de la retirada del controvertido políptico en una exposición organizada por la Real

Sociedad de Bellas Artes de Bruselas que iba a inaugurarse en 1912, debido a las protestas de la jerarquía eclesiástica: «Yo ignoraba—escribe—, antes de que esto ocurriera, que tanto a los ministros de la Iglesia evangélica como al clero católico no les gustaban mis cuadros o no los querían. Callaban. Yo, claro está, no había preguntado a nadie qué aspecto deben presentar las imágenes religiosas. Surgieron siguiendo enteramente mi propio instinto: los tipos humanos, también Cristo y los apóstoles, representados tal como fueran en realidad: labradores y pescadores judíos»²⁸. Nolde es otra de esas personalidades solitarias, de extraordinaria fuerza expresiva, mayor aún si cabe que el noruego Edvard Munch o el belga James Ensor, que, con el paso del tiempo, llegaría a afiliarse al Partido Nazi, lo que no sólo no hizo decaer la enorme calidad de su pintura y de sus dibujos y acuarelas, sino que los propios nacionalsocialistas lo incluyeron también en lo que ellos denominaron *Entartete Kunst* («arte degenerado»), un arte «débil», «deformado», «monstruoso» y rabiosamente «feo» que para Albert Speer, para Hitler y otros jefes nazis era todo lo contrario de lo que debía ser el arte: varonil, vigoroso, atlético, monumental, grandilocuente y retórico; en definitiva, vacío y artificial, una alteración penosa y fatua del canon clásico de belleza de la época de Mirón, Praxíteles o Fidias, tal y como la llevó a cabo el escultor Arno Breker (1900 – 1991), predilecto del *Führer* y de su arquitecto Speer.

Además de ese grupo escultórico «primitivo» situado en un hueco de uno de los recodos de la carretera, los otros elementos cristianos de la película son la entrada de la iglesia del pueblo y un crucifijo colgado en la pared de la hostería donde se alberga Vigo. Estas referencias no tienen por parte de Leni Riefenstahl una intención religiosa concreta, ya que el grupo escultórico, que sí se nos muestra tan explícitamente, tiene un significado esencialmente estético, no trascendente desde una perspectiva religiosa. El pequeño crucifijo de la hostería se ve desde lejos, aunque sea dentro de la habitación, y no deja de ser un simple símbolo, un signo meramente convencional de las tradiciones religiosas de una aldea de la región italiana del Tirol. Junta vive ajena al mundo de la religión positiva, de la liturgia cristiana tradicional o de las convenciones religiosas estrictamente formales, y mucho menos todavía inmersa en un sentimiento religioso trascendente de carácter personal e íntimo. La mirada entre furtiva y desconfiada que se cruza con el sacerdote católico que va a entrar en la iglesia al caer la tarde, y que nos proporciona uno de los mejores primeros planos del semblante lleno de vida de Junta, un rostro que parece desprender el mismo fulgor de las piedras que ella tan ensimismada contempla, es una mirada que por sí misma expresa la inexistencia de cualquier relación de Junta con la religión, bien sea formal o íntima, y eso queda confirmado muy claramente por la incomodidad expresiva, traducida en una suerte de desagradable resignación, que refleja

durante un segundo el rostro del sacerdote ante la prevención de la instintiva criatura de las montañas.

Pero este alejamiento de la religión no significa, ni mucho menos, que en *La luz azul* exista el más mínimo atisbo antirreligioso, o de manipulación espuria del hecho religioso, o de paganismo pseudorreligioso que vendría a sustituir la experiencia religiosa interior. A Leni Riefenstahl le interesa sobremanera mostrar el panorama «sublime» de las montañas poderosas e inaccesibles, así como la comunión elemental de Junta con ellas, lo que tampoco autoriza a hablar de una concepción panteísta en el pleno sentido del término, pues lo que de verdad predomina es la fuerza indomable de la Naturaleza y la libertad inocente y «salvaje» de la muchacha, ajena e incapaz de adaptarse al reglamentado proceder de la civilización. Es importante enfatizar el alejamiento de la cineasta de cualquier actitud mixtificadora del hecho religioso, pues es bien sabida, y ha sido estudiada con suficiente rigor y objetividad, la patética tergiversación que determinados ideólogos y jerarcas nazis hicieron del Cristianismo, más concretamente del mensaje evangélico, adulterándolo de modo blasfemo, convirtiéndolo en una corriente pseudorreligiosa, ambiguamente vinculada al supersticioso paganismo antiguo, como si el mensaje de Jesús fuera susceptible de ser vendido como una mercancía que hiciese las veces de una poción mágica, como si pudiera emparentarse con sagas, crónicas y leyendas de resonancias nórdicas, con supercherías relacionadas con poderes sobrehumanos, con símbolos engañosos o con fórmulas que nos proporcionasen una felicidad artificial e instantánea. En los últimos años, historiadores como Michael Burleigh o como Richard Steigmann-Gall se han ocupado con detenimiento de esta cuestión, aunque no son los únicos que deban conocerse. El historiador británico Michael Burleigh (nacido en 1955) publicó en 2000 un competente estudio sobre la dictadura hitleriana²⁹, en el que, entre otros fragmentos relacionados con la visión religiosa de los nazis, puede leerse: «Los nazis despreciaban *el cristianismo* por sus raíces judaicas, su afeminamiento, su espiritualidad y su universalidad. Parecía una negación de la vida frente a su afirmación y movilizaba valores y sentimientos indeseables. El perdón no era para odiadores resentidos, ni la compasión de gran utilidad para gente que quería aplastar a los débiles. En una palabra, el cristianismo era una “enfermedad del alma”». En cuanto a Richard Steigmann-Gall, profesor en el Departamento de Historia de la Kent State University, en Ohio, publicó en 2003 un difundido estudio, *El Reich sagrado*, en el que conviene sobre todo detenerse en el apartado que dedica, bajo el título de «El mito de Rosenberg», al más conocido de los ideólogos nacionalsocialistas, Alfred Rosenberg, que fue condenado a muerte en los juicios de Nuremberg y ejecutado en octubre de 1946³⁰. El epígrafe de ese apartado del libro de Steigmann-Gall hace referencia,

naturalmente, al más divulgado de los libros de Rosenberg, *El mito del siglo XX*, publicado originalmente en alemán el año 1930, donde, el que fuera responsable del Ministerio del Reich para los territorios ocupados del este (desde el 17 de julio de 1941 hasta el fin de la guerra en Europa, aunque, como verifica Kershaw, la autoridad efectiva de Rosenberg, quien pretendía «ganarse a ciertas nacionalidades como aliados, bajo la tutela alemana, contra la Gran Rusia», estaba muy disminuida frente a «las esferas de competencia respectivas del ejército, el Plan cuatrienal de Göring y las SS»³¹, esto es, las manos libres de Hermann Göring para matar de hambre a Rusia y de Heinrich Himmler para llevar a cabo una política de deportaciones y reasentamientos brutales de millones de personas y de exterminio masivo de los judíos orientales), elabora una vaga, ecléctica y delirante concepción, lo que él denomina «cristianismo positivo» (si Rosenberg leyó el texto de juventud de Hegel, *La positividad de la religión cristiana*, escrito en Berna entre 1795-1796, y que sin duda es muy crítico con el contenido de los Evangelios, especialmente con los supuestos milagros de Jesús, lo cierto es que no se enteró de nada), en la que, sin el más mínimo rigor histórico y pergeñando elaboraciones teóricas entroncadas con la leyenda y el mito, pretende vincular el mensaje neotestamentario con el antisemitismo, aprovechándose de paso de las innegables inclinaciones antisemitas de la Europa cristiana (desde la primavera de 1096, coincidiendo con la Primera Cruzada, los pogromos contra los judíos fueron periódicos y a veces muy virulentos; datos escalofriantes de ese año en las ciudades de Renania y de entre 1348 y marzo de 1349 en gran parte del centro y del oeste de Europa, coincidiendo con los meses más mortíferos de la Peste Negra, los proporciona el historiador inglés Norman Cohn en un libro clásico³², dándose la circunstancia de que en no pocas ocasiones, señala el mismo historiador inglés, son los clérigos y los obispos los que más vehementemente se oponen a las matanzas de judíos, tanto por parte de las masas populares que participaron en la Primera Cruzada, como de los Flagelantes durante la Peste Negra) y del antimarxismo y del antiliberalismo del pensamiento cristiano y de la Iglesia católica desde las revoluciones políticas burguesas del último cuarto del siglo XVIII y desde el *Manifiesto comunista* de Carlos Marx de 1848. Lo más reprobable es el *totum revolutum*, la inseparable amalgama y mezcolanza indiscriminada de ideas y creencias religiosas de la más diversa procedencia que lleva a cabo, todo ello con el propósito de encontrar unas supuestas raíces cristianas del nacionalsocialismo, esto es, dicho de otro modo, que el nazismo no era ateo, cuando lo era y lo es de modo intrínseco, al igual que lo es el bolchevismo.

En un libro precioso, y me atrevería a decir que imprescindible, *El mito del Estado*, terminado por Ernst Cassirer poco antes de morir en Nueva York el 13 de abril de 1945,

el destacado representante de la neokantiana Escuela de Marburgo, que lo que quiso con este magistral ensayo—que se lee de una tacada, a pesar de que abarca desde Platón hasta el Tercer Reich—era comprender la situación a la que había llegado su querida Alemania, una situación de espanto irracional que exigía una explicación y un análisis racional, y por eso estudia tan incisivamente a Maquiavelo, al conde de Gobineau y a Thomas Carlyle, concluye con un último capítulo, «Los mitos políticos modernos», en donde, al margen de exculpar a Carlyle, ya que «no concibió su teoría como un proyecto político definido», pues «la suya era una concepción romántica del heroísmo, muy distinta de la de nuestros “realistas” políticos modernos», esos herederos postreros del «realismo» político del notario florentino, que «han tenido que emplear unos medios mucho más drásticos», Cassirer define al político moderno, y el lector no puede por menos de tener en su mente a Hitler cuando lee sus palabras, como alguien que actúa «a la vez como homo *magus* y como homo *faber*. Es el sacerdote de una religión nueva, enteramente irracional y misteriosa. Pero cuando tiene que defender y propagar esa religión, procede muy metódicamente. No deja nada al azar; cada paso lo prepara y premedita cuidadosamente. Esta extraña combinación constituye uno de los rasgos más notables de nuestros mitos políticos»³³. Fíjense cómo Cassirer da cuenta certera de que esa nueva religión política no tenía nada que ver con la Iglesia cientifista de la filosofía «positiva» de Augusto Comte, que incluía a sus adeptos y a sus oficiantes, al fin y al cabo la aspiración de quien estaba convencido que la religión positiva es la religión de la humanidad, pues nos lleva «a conocer científicamente el curso de los hechos, y a establecer un régimen social sobre el que pueda asentarse definitivamente la Humanidad», esto es, «el conocimiento científico del Universo como fenómeno observable y verificable», la nueva «sabiduría universal»³⁴. Naturalmente que la concepción de Comte no es inocente, y tendrá, sin que él pueda preverlo, desastrosas consecuencias en el futuro del pensamiento, de la noción de individuo y de la sociedad política, pero las palabras de Cassirer hacen que retumben en nuestros oídos las de Hitler en *Mein Kampf*: nada se deja al azar, todo se prepara cuidadosamente. Ahí están para corroborarlo la doctrina del «espacio vital» (*Lebensraum*) y la «solución final» contra los judíos. Al referirse a la jerga nazi, dice Cassirer que «nuestras palabras comunes están cargadas de significados; pero estas palabras de último cuño están cargadas de sentimientos y pasiones violentas»³⁵. Ahora, «la palabra mágica», la palabra del nuevo político, de este nuevo *homo magus*, necesita de «nuevos ritos»³⁶. Al hombre moderno le pesa la libertad, esa noción concreta que Kant entendía como exponente de la autonomía del hombre, de su capacidad de análisis, de juicio y de decisión personal³⁷. El hombre moderno quiere que otros le guíen, porque—y no en balde cita Cassirer a nuestro José Ortega y Gasset en su libro—el hombre moderno se ha convertido en hombre-masa.

Nadie como Ortega ha definido este concepto como él lo hizo en el todavía temprano 1930: «Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo—en bien o en mal—por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo”, y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás [...] *Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera.* Como se dice en Norteamérica: ser diferente es indecente, La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto»³⁸. Pero terminemos con Cassirer, que no sólo dedica en ese último capítulo unas pertinaces frases a la filosofía de la historia de Oswald Spengler y a la filosofía de la existencia de Martin Heidegger, sino que termina recordándonos que en una tribu salvaje (Alemania fue una tribu salvaje y bárbara desde principios de 1933), el brujo, «el *homo magus* es, al mismo tiempo, el *homo divinans*. Revela el designio de los dioses y predice el futuro»³⁹. «De todos los ídolos humanos, los políticos, los *idola fori* [los ídolos de la plaza pública, del foro, en la terminología de Francis Bacon en su *Novum Organum* de 1620], son los más peligrosos y pertinaces»⁴⁰; por eso, concluye Cassirer, es más necesaria que nunca la filosofía, el pensamiento crítico, a pesar de que los hombres parece que hace tiempo que han renunciado a estos menesteres y los filósofos a su función crítica⁴¹; por eso son tan necesarios el análisis sereno de los hechos, la libertad individual y el respeto a los derechos humanos, para defender al hombre y a la sociedad de la barbarie, de la intolerancia, de la violencia extrema, irracional, atávica, llena de rencor, de odio, de frustración y de fracaso personal.

Los párrafos inmediatamente anteriores no son baladíes. Son necesarios como digresión que permita situar lo que hace el hombre, lo que crea, lo que elabora con su intuición, con su inteligencia y con su espíritu en sus justos términos, sin distorsiones, exageraciones o falsificaciones. *La luz azul*, en este sentido, no es *El triunfo de la voluntad*. *La luz azul* no está contaminada de ideología totalitaria, ni hay en ella una mixtificación de la herencia cultural germánica, sino una orientación honesta hacia algunas de las obsesiones del Romanticismo alemán, como el carácter sagrado de la Naturaleza, el sentimiento de lo sublime, la reivindicación de lo puro e incontaminado, de las leyendas populares y de la belleza «salvaje», no encorsetada por el gusto estereotipado y por la moda, de la que tanto sabía, desde un punto de vista sociológico, Georg Simmel. Es cierto que el «yo» romántico—y es posible que de ahí provenga indirectamente el recordatorio que hace Lotte Eisner en la pág. 72 de su libro de lo que Goethe confesole a Eckermann el jueves, 16 de febrero de 1826: «Con el *Werther* y el *Fausto*, en cambio, tuve que recurrir nuevamente a mi interior, pues lo que se nos había transmitido sobre ellos no era gran cosa. Pero a los temas de diablos y brujas sólo me

dediqué una vez y quedé contento de haber agotado ya con eso mi herencia nórdica, para pasar luego a sentarme a la mesa de los griegos»⁴²— puede tener aspiraciones totalitarias, omniabarcadoras, que sean capaces de engullirlo todo, devorarlo, disolverlo, diluir la realidad objetiva en una difusa *Weltanschauung* cósmica. Sobre esto ya advirtió el gran poeta Friedrich Hölderlin a su amigo Jorge Guillermo Federico Hegel a propósito de ese «yo» subjetivo del precocísimo idealismo de Friedrich Schelling, el más joven de estos tres amigos que se encontrarían juntos en el Tübinger Stift (el seminario de Tubinga) desde el otoño de 1790, manteniendo una amistad, unas conversaciones y unas controversias que cambiaron definitivamente la orientación de la filosofía alemana y occidental.

De igual modo que en *Sunrise* de Murnau, la efímera pero perturbadora secuencia en la que vemos al marido (George O'Brien) avanzar zigzagueante a través del campo, entre los arbustos, iluminado por la luna llena, dirigiéndose al encuentro de su frívola y aviesa amante, nos remite directamente a las distintas versiones del conocido cuadro *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* («Dos hombres contemplando la luna», cuya primera versión es de 1819 y está en la Gemäldegalerie de Dresde), del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, en *La luz azul* la visión imponente, intemporal y sustraída a las contingencias humanas del Monte Cristalino se relaciona inevitablemente con el concepto de lo «sublime» del Prerromanticismo, tal y como ya lo definiera Manuel Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, ensayo publicado en Königsberg en una fecha tan prematura como 1764. Frente al sentimiento de lo «bello», lo «sublime» es, por ejemplo, «la vista de una montaña, cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes; la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton», cosas que «producen agrado, pero unido a terror». «Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes [...] La noche es sublime [...] En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad [...] Lo sublime conmueve [...] Lo sublime ha de ser siempre grande [...], sencillo [...] Una gran altura es tan sublime como una profundidad [...] Un largo espacio de tiempo es sublime»⁴³.

Pero simultáneamente a esta estética de lo sublime, y sin que tenga por qué entrar en contradicción con ella, pueden detectarse en *La luz azul* rasgos procedentes del Expresionismo histórico alemán, aunque hemos dejado bien sentado que no se trata de un filme expresionista, sino con influencias dispersas de ciertas concepciones e ideas expresionistas. Pensemos, por ejemplo, en esa sintonía de Junta con la Naturaleza, esa

inclinación profunda a vivir en el seno de una Naturaleza virgen, preservada del caos de la gran ciudad, del mismo modo que algunos miembros de *Die Brücke*—Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Max Pechstein—se encontraron felices durante los veranos de 1909 y 1910 compartiendo una desinhibida estancia en los lagos de Moritzburg, al norte de Dresde, viviendo casi desnudos, pintando y dibujando de un modo tan fraternal que sus estilos prácticamente se confundían⁴⁴. Durante esa estancia junto a las lagunas, «los dibujos, grabados y pinturas de los artistas del Brücke unificaron la figura humana y el paisaje. Esta absorción de la figura en la naturaleza se llevó con frecuencia al extremo de que las manos o pies de los desnudos resultaban indistinguibles del follaje que los rodeaba»⁴⁵. El modo de vivir de Junta, su comunión con la Naturaleza, su afán de libertad «primitiva», coincide también plenamente con las aspiraciones que Emil Nolde manifiesta en algunos de sus textos: «Los hombres primitivos viven en su naturaleza, forman una cosa con ella y son parte del todo [...] Lo absoluto, puro, fuerte, era mi alegría, dondequiera que lo encontrase: desde el arte primitivo y popular hasta el más alto exponente de una belleza libre [...] Todo lo primitivo y primigenio volvía una y otra vez a cautivar mis sentidos. El inmenso mar agitado está todavía en estado primitivo, el viento, el sol, sí, el cielo estrellado siguen casi tal como eran hace cinco mil años»⁴⁶. Asimismo, también podría haber suscrito la iletrada Junta lo que el pintor Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938) le escribía en una carta al pensador existencialista Eberhard Griesebach el 1 de diciembre de 1917: «El gran misterio que se oculta detrás de todos los procesos y cosas del mundo que nos rodea se hace muchas veces visible o sensible, a modo de esquema, cuando hablamos con un ser humano, nos encontramos en medio de un paisaje, o bien cuando unas flores u objetos nos hablan de pronto»⁴⁷.

Leni Riefenstahl, que indica a su operador Hans Schneeberger que haga esas tomas impresionantes de la imponente cascada que, como un genio protector, parece resguardar al pueblo con su inagotable fuerza, y del compacto macizo gigantesco del Monte Cristalino, está mirando la Naturaleza, no tanto con los ojos del cuerpo, sino con esos «ojos del espíritu» de los que hablaba Goethe y que tan maravillosamente pondera el escritor austriaco Hermann Bahr (1863 – 1934) en uno de los más bellos capítulos—«El ojo del espíritu»—de su clásico ensayo de 1916 sobre el Expresionismo⁴⁸. Numerosos planos y secuencias de *La luz azul* también coinciden con el espíritu que anima muchas palabras, términos y conceptos vertidos por el escritor alemán Kasimir Edschmid (1890 – 1966) en la conferencia que pronunció, el 13 de diciembre de 1917, ante la Unión de Intelectuales y Artistas Alemanes, publicada en 1918 con el título de *El expresionismo en la literatura*, otro texto canónico⁴⁹. En aquella influyente alocución, decía, entre otras cosas, Edschmid: «Quien está dentro y se compromete tiene, además

del tiempo, el anhelo de que la expresión que él da a la forma infinita sea la permanente [...] El espíritu no se desarrolla con lógica [...] El Expresionismo tiene muchos antepasados en lo sublime y lo total [...] Los hechos sólo tienen significación en la medida en que la mano del artista capta a través de ellos lo que se esconde detrás [...] Todo adquiere relación con la eternidad [...] El arte, que pretende solamente lo auténtico, elimina lo accesorio». En 1963, el teórico y crítico francés Jean Mitry (1907 – 1988), en unas preciosas páginas dedicadas al cine expresionista en las que también citaba unas líneas de la conferencia de Edschmid, decía que «conviene efectuar la unión entre lo “individual”, siempre impulsivo y móvil, y lo “absoluto”, cósmico, universal y estático»⁵⁰. En el primer número de la mítica revista de vanguardia *Der Sturm* («La tempestad» o «La tormenta», que puede ser considerada como la más importante publicación defensora de la estética expresionista en Alemania, seguida de *Die Aktion*), fundada por Herwarth Walden, aparecido el 3 de marzo de 1910, podía leerse un artículo de Rudolf Kurtz, muy anterior a sus posteriores inclinaciones cinematográficas, en el que rechazaba todo tipo de naturalismo, por considerarlo una manifestación burguesa contraria a la vida, en el que abominaba del liberalismo, de la dignidad y de la racionalidad del público burgués, y reivindicaba el mundo de los instintos (como veinte años después Leni Riefenstahl), de las fuerzas oscuras, de la libertad creadora sin cortapisas de ninguna clase, siendo para él Federico Nietzsche, que sólo hacía un decenio que había muerto, el verdadero modelo a seguir, pues en su pensamiento y en su escritura filosófica la trivialidad mezquina del naturalismo burgués era pulverizada⁵¹.

Tanto Hermann Bahr como Kasimir Edschmid subrayan el carácter antiimpresionista y antinaturalista del Expresionismo. Esta opinión, en tanto que el Naturalismo (pensemos en Émile Zola) y el Impresionismo (pensemos en los cuadros de Claude Monet) eran movimientos artísticos burgueses, podría perfectamente haberla suscrito Leni Riefenstahl, y, de hecho, tal orientación estética subyace en *La luz azul*. Pero en esta película hay también un desusado interés por lo antropológico y lo etnográfico, entremezclado con el folklore popular (a través, principalmente, del atuendo, del vestido). En dos o tres ocasiones, aunque de un modo particularmente enfático en aquella secuencia donde Junta y el sacerdote entrecruzan sus miradas ante las de varias campesinas mayores que se disponen a entrar en la iglesia, la realizadora quiere que la cámara escrute el rostro arrugado, en poderosísimos primeros planos, de las lugareñas entradas en años, un movimiento de cámara que entronca, de un lado, con el realismo fotográfico y pictórico, pero en el que finalmente se impone esa pasión etnográfica que desarrollaría Leni Riefenstahl tan acusadamente en la última etapa de su carrera, por ejemplo en su magnífico reportaje fotográfico sobre los Nuba de África, publicado por

vez primera en alemán (*Die Nuba*, 1974), y al año siguiente en inglés (*The Last of the Nuba*, 1974). Los rostros de las ancianas del pueblo de Santa María en *La luz azul*, que también lanzan una mirada de censura a la incivilizada Junta, están literalmente como esculpidos por la cámara de Hans Schneeberger, y, por momentos, detectamos reminiscencias de algunas cabezas pintadas por Rembrandt y por Frans Hals en la Holanda del siglo XVII, tan extraordinariamente recreadas después por el realizador danés Carl Theodor Dreyer en *Ordet* («La Palabra», 1955), cuando la cámara planea despacio—cual si se tratase de un vuelo de pájaro a baja altura, antes de posarse sobre el suelo—sobre las cabezas de los asistentes al comentario de un pasaje bíblico que pronuncia en su casa Peter el sastre para sus vecinos. Pero Leni Riefenstahl prefiere encarar los semblantes, bien sea de frente o ligeramente ladeados, con una minuciosidad extrema, obsesiva, a fin de que cualquier detalle quede registrado. Su interés, no obstante, y no debemos olvidarlo, no es psicológico, mucho menos espiritual o religioso (como sucede cuando el artista, caso de Dreyer, se acerca al hombre considerando a éste como imagen de Dios), sino estrictamente etnográfico. Esa pasión por el detalle (tan evidente en los primeros planos de las cabras y de las ovejas que cuida el pastorcillo Guzzi, aunque también en los herrajes interiores de la puerta de la hostería—tan parecidos a los de la puerta de una de las habitaciones del castillo del conde Orlok en *Nosferatu*—, en los marcos de las ventanas, en los objetos domésticos), que en principio podría resultarnos chocante en una película que tanto entusiasmo muestra por los espacios abiertos al aire libre, la encontramos en el cine expresionista, en el *Kammerspielfilm* y en las películas asociadas a la *Neue Sachlichkeit* («Nueva Objetividad»), de igual modo que volveremos a hallarla en Leni Riefenstahl y en los filmes del periodo prehitleriano. En el cine expresionista, un ejemplo supremo—acabamos de anunciarlo—es de nuevo *Nosferatu* de Murnau: repararemos en la precisión con que está filmado el mobiliario y los objetos de la casa de Thomas Hutter, o cómo podemos ver con el mayor detalle los tirabuzones del hermoso cabello negro de Ellen Hutter, o la asombrosa exactitud y textura del empedrado del suelo cuando, en un soberbio picado, la cámara enfoca al funcionario municipal que anuncia las medidas preventivas que la población de Wisborg debe tomar contra la epidemia de peste, o los marcos de las ventanas, por no hablar del velamen de la goleta *Empusa*, que, con independencia de su preeminente carácter simbólico, puede ser descrito con absoluta precisión por cualquier buen marino. En lo que atañe al *Kammerspielfilm*, tan influido por las nuevas concepciones teatrales de Max Reinhardt de unidad de espacio, tiempo y acción, otra vez nos topamos con Murnau, por ejemplo en el ya citado *Der Letzte Mann*, pues, a pesar de que aquí la cámara, dirigida por Karl Freund, es una cámara fundamentalmente móvil, hay planos del actor Emil Jannings que, si los congelamos,

podremos escudriñar en su sombrío rostro el desordenado cabello, las profundas y onduladas arrugas de la frente, la sangre que fluye chorreando desde la sien izquierda, las pronunciadas ojeras, la condecoración que pende de su uniforme, etc. En cuanto a la *Neue Sachlichkeit*, nada comparable, en este sentido, con dos películas de G. W. Pabst, *Die Freudlose Gasse* («Bajo la máscara del placer», 1925) y *Die Büchse der Pandora* («La caja de Pandora», 1929), donde el director, en la primera de ellas, recrea tan primorosamente en los objetos y enseres de la vivienda en donde habitan cerca de la pobreza Greta Rumfort (Greta Garbo), su padre y su hermanita, mientras que en el otro filme, especialmente en las escenas del interior del apartamento de Lulú (Louise Brooks), costeadado por su respetable y acaudalado amante, el refinamiento y cuidado del decorado (sillas, mesas, cortinas, libros) es de los más logrados de la historia del cine mudo.

Hemos afirmado que *La luz azul* no puede ser considerada bajo ninguna circunstancia como una película expresionista, al modo indubitable en que lo son *Caligari* o *Nosferatu*, pero también hemos dicho que contiene ciertos elementos de la estética expresionista, mejor aún, rasgos de la concepción expresionista, tal como se manifestó desde 1905-1910 en la pintura, la poesía y la literatura, aunque de nuevo debemos insistir en la amalgama de ideas, a veces contradictorias, que se esconden bajo el término Expresionismo, y cómo este vocablo—que emplean y al que se adscriben entusiastas quienes quieren romper lazos con el inmediato pasado estético naturalista e impresionista, no con el Simbolismo francés—tiene profundas raíces en el «Yo» romántico alemán, subjetivo, intuitivo, misterioso, así como en el decidido afán de libertad creadora por parte del artista y en la admiración ante la Naturaleza salvaje, primitiva, incontaminada, originaria, primigenia, sublime, infinita. Una prueba incontestable de las variadas opiniones que sobre lo que había de entenderse por Expresionismo existía en Alemania al comienzo del periodo de Weimar, es lo que escribió el publicista, historiador del arte y crítico alemán Friedrich Markus Huebner (1886 – 1964) en su texto «Der Expressionismus in Deutschland», aparecido en mayo de 1920 en la conservadora publicación mensual berlinesa *Preussische Jahrbücher*. Algunas de las ideas de Huebner podría haberlas suscrito sin dificultad Leni Riefenstahl, pero otras no. Para Huebner, «el expresionismo se porta como un enemigo con respecto a la naturaleza»; pero este «antinaturalismo» no debemos entenderlo aquí en el sentido de contrario al drama naturalista burgués (por ejemplo, el del noruego Henrik Ibsen), sino como exponente de la oposición entre el hombre y la Naturaleza. Ésta, continúa Huebner, «no es algo objetivamente invariable ni supera en nada al hombre. Se presta a cualquier modo de representación; es la nada y sólo se vuelve forma y figura gracias al hombre, que le insufla un sentido, animándola. La naturaleza es la materia original infinitamente dúctil y moldeable en donde dormitan

todas las posibilidades [...] El expresionismo [considera] la utopía [como] su concepción del mundo. Reinstala al hombre en medio de la creación [...] El hombre vuelve a empezar por donde empezara hace millones de años. Tiene permiso para ser tan libre y tan cándido como un recién nacido»⁵². Es decir, que para Huebner es el ojo del hombre, la mirada del hombre sobre la naturaleza, la que otorga forma a ésta, moldeándola con su intuición creadora. ¿No es eso lo que lleva a cabo Leni Riefenstahl en *La luz azul*? ¿No es su particular mirada hacia las solitarias e inaccesibles montañas la que convierte en sagradas las cumbres? ¿No sitúa ella a Junta en medio de la naturaleza, como un ser inocente, libre, incontaminado y «cándido»? El «antinaturalismo» de Huebner, paradójicamente, ensalza a la propia Naturaleza, aunque otorga clara preeminencia a la capacidad del hombre para transformarla, para percibirla de una determinada manera, dependiendo de la personalidad del artista. Este antinaturalismo lo volvemos a encontrar en 1912 en el pintor que tanto amaba los caballos, Franz Marc, uno de los fundadores, junto con Wassily Kandinsky, de *Der Blaue Reiter* en diciembre de 1911; aquel año, en la revista berlinesa *Die Pan-Presse*, editada por Paul Cassirer, escribía Franz Marc que la presencia de la naturaleza se da en cualquier situación, en nosotros y fuera de nosotros, y que sólo hay una cosa que se halle, en esencia, audazmente distanciada de la naturaleza: el arte⁵³. También Leni Riefenstahl, en *La luz azul*, se acerca a la naturaleza al mismo tiempo que se distancia de ella, pues no podemos olvidar que su película es un producto artístico, esto es, se trata de su intransferible visión de la naturaleza y del ser humano dentro de ella, o, si se prefiere, de su anhelo, su sueño, su utopía de lo que debe ser la naturaleza y la relación del hombre respecto de ella, que para la realizadora alemana tiene que ser una relación de libertad mutua, de no sometimiento, ajena, por tanto, a los preceptos de la civilización, que siempre es norma, contención, limitación, convencionalismo. Aunque también podría contestársele, con palabras de Kant, de Hegel o del propio Ernst Cassirer, que sin civilización no hay auténtica libertad. La libertad individual fuera de la civilización es un espejismo, un sueño irreal, una fantasmagoría, una fantasía de la imaginación.

Por último, tampoco debemos olvidar la profunda relación de Leni Riefenstahl con la mitología nórdica y germánica, que ella relaciona estéticamente con la insignificancia del ser humano ante la inmensidad cósmica de las altas montañas solitarias y herméticas. En un cuadro muy famoso del gran pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo, titulado *La caída de Ícaro*, de hacia 1558, conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, pueden transcurrir unos pocos segundos hasta que no descubrimos cómo cae el hijo de Dédalo y de Náucraste al agua, según nos narra el mito por haberse aproximado demasiado al Sol con unas alas de cera. El gran historiador y sociólogo del arte de origen

húngaro Arnold Hauser (1892 – 1978), hablaba en 1951 de «sentimiento cósmico» al referirse a Brueghel, y, sin duda, está pensando sobre todo en ese cuadro de Ícaro, aunque también en *Cazadores en la nieve (enero)*, *Día nublado (febrero)* o, muy especialmente, *Tormenta en el mar* ⁵⁴. La inmensidad de la Naturaleza lo domina todo; el hombre es un ser diminuto, infinitamente pequeño frente a la Naturaleza y el Universo, cuyas fuerzas no puede controlar. Ésta característica, aunque a algunos les cueste entenderlo, sería un rasgo fundamental del Manierismo de la segunda mitad del siglo XVI, un periodo de crisis en el que el hombre se siente desplazado, arrinconado. En otro importantísimo libro posterior, de 1964, Hauser es más explícito aún, y, de hecho, es en él donde reproduce los tres cuadros de Brueghel que acabo de mencionar: «Uno de los rasgos más dominantes del manierismo de Brueghel consiste en hacer desaparecer al individuo en la multitud o en la naturaleza [...] Los orígenes de la pintura del paisaje se encuentran en estrecha relación con este desplazamiento del individuo del centro de la imagen del mundo»⁵⁵. Volvamos a *La luz azul*, en concreto a esos extraordinarios planos generales en los que se ve la inmensidad del Monte Cristalino y una diminuta figura humana escalando la vertical pared de la roca, un plano donde el negro de la montaña sobre el color claro del cielo acentúa el empequeñecimiento de la intrépida escaladora, cuya móvil y ajetreada silueta se recorta sobre el fondo del infinito cielo. Este plano se repite dos o tres veces, y siempre nos provoca idéntica sensación de infinito, del carácter sublime de la Naturaleza y de la presencia infinitesimal, minúscula, del ser humano ante la inmensidad inabarcable de aquélla. En otra breve escena vemos a Junta subir trabajosamente entre dos paredes de la montaña, por una hendidura muy estrecha, apretando su espalda y una de sus piernas en una pared y la otra pierna en la pared de enfrente. La vemos ascender con dificultad, además de poner en riesgo su vida. Esta escena evoca de inmediato algunos planos de *Der Berg des Schicksals* («El monte del destino», 1924), de Arnold Fanck, uno de los cuales está reproducido en la edición española citada del libro de Kracauer (ilustración nº 17, acompañada del esclarecedor epígrafe: «Los escaladores son devotos ejecutantes de los ritos de un culto»). En la película de Fanck, de la que todavía pueden verse algunos minutos en unas pocas direcciones web de internet, el alpinista padre se precipita al vacío y muere, secuencia dramática que discurre simultánea (montaje paralelo) a la de su esposa rezando devotamente para que la desgracia que finalmente tiene lugar no acontezca. En el filme de Leni Riefenstahl, la conexión con la mitología germánica se halla en ese par de planos en los que Junta, pensativa, mirando a lo lejos el horizonte, hacia un punto indeterminado, está encaramada en lo alto de un pico montañoso, cual una valquiria descansando después de una agotadora jornada. Es una imagen viva y marmórea a la vez, vigorosa y exhausta, poética y plástica, un símbolo soñado de un mundo

desaparecido para siempre: el mundo de los héroes. Estamos, como escribió Wilhelm Worringer en 1911, ante una «voluntad de forma» (concepto muy próximo al de *Kunstwollen* o «voluntad artística» de Aloïs Riegl), ante el umbral de la «psicología del estilo», ya que ésta «comienza propiamente cuando los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos, de manera que desaparece el dualismo entre la forma y el contenido»⁵⁶.

Málaga, 27 de diciembre de 2014, festividad de San Juan, discípulo predilecto de Jesús y autor de uno de los cuatro evangelios.

Enrique Castaños es Doctor en Historia del Arte.

¹ Roberto Paoletta, *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pág. 345.

² Edward Hallett Carr, *La Revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1919*, Madrid, Alianza, 2009, págs. 208 y 218.

³ Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936*, Barcelona, Península, 2002, pág. 557. La edición original inglesa es de 1998.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ian Kershaw, *Hitler, 1936 – 1945*, Barcelona, Península, 2001, pág. 484. La edición original inglesa es de 2000.

⁶ *Ibidem*, pág. 144.

⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 1992, Acto III, escena 1ª, pág. 355.

⁸ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pág. 368.

⁹ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, pág. 66.

¹⁰ Vicente Sánchez-Biosca, *Del otro lado: la metáfora. Los modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Ediciones Hiperión, Madrid-Valencia, 1985, pág. 39.

¹¹ Puede consultarse: http://www.enriquecastanos.com/fascismo_acceso_poder.htm, así como: <http://revista-utopia.blogspot.com.es/2012/10/una-verdad-incompleta-enrique-castanos.html>

¹² Lotte H. Eisner, *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 13.

¹³ *Ibidem*, pág. 24. Ernst Jäger, que fue crítico de cine, vivió entre 1896 y 1975.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 26.

¹⁵ Véase, Theodor Mommsen, *Historia de Roma*, Madrid, Turner, 2003, Libro V, págs. 87-92. La edición original alemana es de 1856. La traducción española, de Alejo Antonio García Moreno, es de 1876. También debe consultarse, Sergei Ivanovich Kovaliov, *Historia de Roma*, Madrid, Akal, 1973, tomo I, págs. 451-458. La edición original rusa es de 1948.

¹⁶ Kracauer, pág. 205.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 231.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 239.

²⁰ *Ibidem*, pág. 241.

-
- ²¹ Lotte H. Eisner, pág. 30.
- ²² Vicente Sánchez-Biosca, pág. 75.
- ²³ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Buenos Aires, Infinito, 1971, pág. 183.
- ²⁴ Vicente Sánchez-Biosca, pág. 53.
- ²⁵ Audrey Salkeld, *A Portrait of Leni Riefenstahl*, Random House UK, 1997, capítulo VI.
- ²⁶ Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, Encuentro, 2001, pág. 274. La edición original francesa es de 1898.
- ²⁷ Gustav Barthel, *Historia del arte alemán*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1967, págs. 83-91, 102-111 y 124-137. La edición original alemana es de 1949.
- ²⁸ Citado por Manfred Reuther, «La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos», en *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*, Madrid, Fundación Juan March, 1997, pág. 13.
- ²⁹ Michael Burleigh, *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus, 2002.
- ³⁰ Richard Steigmann-Gall, *El Reich sagrado. Concepciones nazis sobre el cristianismo, 1919-1945*, Madrid, Akal, 2007, págs. 119-142.
- ³¹ Ian Kershaw, *Hitler, 1936-1945*, págs. 399-400.
- ³² Norman Cohn, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 68 y 137-138. La edición original inglesa es de 1957. La edición española corresponde a la tercera inglesa de 1970, notablemente revisada y aumentada por el autor.
- ³³ Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 333.
- ³⁴ Xavier Zubiri, *Cinco lecciones de filosofía*, Madrid, Alianza, 2007, pág. 149. La edición original es de 1963.
- ³⁵ Cassirer, pág. 335.
- ³⁶ *Ibidem*, pág. 336.
- ³⁷ *Ibidem*, pág. 341.
- ³⁸ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, tomo IV, págs. 146 y 148.
- ³⁹ Cassirer, pág. 341.
- ⁴⁰ *Ibidem*, pág. 349.
- ⁴¹ *Ibidem*, pág. 350.
- ⁴² Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, primera parte, págs. 205-206.
- ⁴³ Manuel Kant, *Lo bello y lo sublime. Ensayo de Estética y de Moral*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, págs. 9-11. La traducción es de Ángel Sánchez Rivero.
- ⁴⁴ Magdalena M. Moeller, «La unidad “arte-vida” en la pintura del grupo “Puente”», en *Museo Brücke Berlín*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, pág. 19.
- ⁴⁵ Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 119. La edición original en inglés es de 1957.
- ⁴⁶ Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, pág. 64. El editor Walter Hess, cuya antología data de 1956, indica con precisión la procedencia de las citas que acabo de reproducir.
- ⁴⁷ *Ibidem*, pág. 68.
- ⁴⁸ Hermann Bahr, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, págs. 79-90.
- ⁴⁹ Utilizo la traducción directa del alemán que le encargué en el otoño de 2007 a Jaime Guitart del texto de Edschmid, tal y como se recogía en la clásica recopilación de Paul Raabe, *Expressionismus. Der Kampf*

um eine literarische Bewegung, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1965, págs. 90-107.

⁵⁰ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pág. 249.

⁵¹ Lionel Richard, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, págs. 46-47. La edición original francesa es de 1976.

⁵² *Ibidem*, pág. 53.

⁵³ *Ibidem*, págs. 55-56; ver también, Klaus von Beyme, *On Political Culture, Cultural Policy, Art and Politics*, Heidelberg, Springer, 2014, pág. 121.

⁵⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1972, tomo II, pág. 59.

⁵⁵ Arnold Hauser, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965, pág. 269.

⁵⁶ Guillermo Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1942, pág. 17.