

Sacralidad cósmica en un film despreciado e ignorado: *La luz azul* (1932) de Leni Riefenstahl

Leopoldo Martínez Lanzón

Sinopsis del argumento

En las noches de luna llena, el pico del monte Cristallo, en los Alpes italianos, irradia una maravillosa luz azul que atrae a todos los jóvenes del pueblo situado a sus pies. Aunque sus padres tratan de mantenerlos en casa tras las persianas bajadas, son arrastrados como sonámbulos y con frecuencia se despeñan en el difícil ascenso, perdiendo la vida entre las rocas. Solo Junta, una joven que vive sola, en las montañas, parece tener acceso al enigmático monte. Junta vive en íntima comunión con la naturaleza, pero los supersticiosos campesinos la consideran una bruja y la insultan y le arrojan piedras cuando baja al pueblo desde su cabaña. Un joven pintor vienés, de visita en el pueblo, se siente atraído por Junta; va a buscarla a su refugio y entabla con ella una relación de amistad. Una noche, Junta trepa por los riscos del monte Cristallo iluminados por la luna. El pintor la sigue y descubre que la misteriosa luz azul emana de un paraje repleto de preciosos cristales de cuarzo. Lo revela a los habitantes del pueblo, quienes, bajo su guía, esquilman el lugar, que inesperadamente se ha convertido para ellos en fuente de riqueza. La siguiente luna llena, Junta vuelve a subir y descubre la profanación de que ha sido objeto su santuario. Desolada, pierde su camino y cae por un precipicio. El pintor llega demasiado tarde para rescatarla, y solo puede inclinarse sobre el iluminado rostro de la joven muerta.



La luz azul es una película escasamente conocida, y, si conocida, condenada con frecuencia de antemano debido a la filiación ideológica de su directora, Leni Riefenstahl, autora de varios documentales de exaltación propagandística del III Reich. Esta obra es, en todo caso, anterior a su colaboración con los nacionalsocialistas, y fruto de una llamativa asociación con Béla Bálahz, destacada figura de la teoría cinematográfica en la Hungría comunista y amigo personal de Gramsci y de Lukács, por ejemplo.¹ Sin ocultar su admiración por Hitler, Riefenstahl siempre sostuvo su

¹ No tengo claro cuál fue realmente el papel de Bálahz en la película. Algunas fichas lo presentan como codirector, siguiendo a Sigfrid Kracauer y Lotte Eisner en sus respectivos libros *De Caligari a Hitler* y *La pantalla demoníaca*, mientras que en otras y en los propios créditos del film aparece simplemente como «colaborador en el guión».

relativa independencia del régimen nazi, alegando, como tantos alemanes, su supuesto desconocimiento de la existencia de los campos de exterminio; sus películas, afirmaba, eran meros documentales destinados a reflejar lo que sucedía en Alemania de la forma más objetiva posible. Naturalmente, esto plantea la problemática cuestión de la capacidad para reflejar «objetivamente» la realidad, en concreto a partir de la imagen cinematográfica, y para establecer distancias entre información y propaganda. En todo caso, fuese o no cierta la ausencia de responsabilidad por parte de Riefenstahl, *La luz azul*, su primer largometraje como directora, nada tiene que ver, en mi opinión, con la ideología del nacionalsocialismo, aunque algunos hayan pretendido hacer esa asociación simplemente porque la película es la recreación de antiguos mitos germánicos que despertaron el interés de Hitler. Ahora bien, como dice Enrique Castaños²: «El que un número indeterminado de dirigentes del régimen político nazi [...] 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». Por otra parte, puestos a erigirse en jueces de la historia, también habría que condenar a numerosos cineastas soviéticos que mantuvieron buenas relaciones con el régimen de Stalin —el propio Eisenstein fue «premio Stalin» en 1945— y, sobre todo, a tantos aclamados cineastas de Hollywood (empezando por Griffith y su abiertamente racista *Nacimiento de una nación*) que han ignorado la matanza de varios cientos de miles de civiles inocentes en Hiroshima y Nagashaki o han exaltado directamente en la pantalla el genocidio de las tribus indias, un extremo al que nunca llegarían ni los más fanáticos cineastas próximos al nacionalsocialismo o al estalinismo. En todo caso, esta película fue rodada antes de que Riefenstahl empezase a interesarse por la política y cuando el nombre de Adolf Hitler, a lo que parece, apenas significaba nada para ella.

Por supuesto, a posteriori, será posible encontrar en *La luz azul* elementos que más tarde pasaron a formar parte de la estética nacionalsocialista, pero no parece que eso sea particularmente significativo. La realidad humana es limitada, los elementos disponibles en nuestra psique para configurar las posibles actitudes ante lo real a nivel estético, emotivo, intelectual, moral, etc. son cuantitativamente escasos, y es más bien el diverso grado de intensidad con que esos elementos se presentan y, sobre todo, sus diferentes modos de combinación e integración lo que determina una amplia gama de actitudes, que se traduce, de hecho, en praxis muy distintas. En consecuencia, el análisis siempre podrá detectar rasgos comunes en actitudes existenciales diferentes o incluso opuestas. Elementos que forman parte del espíritu nacionalsocialista los podemos localizar sin

² «Reflexiones sobre la película *Das Blaue Licht* (“La luz azul”), de Leni Riefenstahl (1932)», accesible en internet.

dificultad —una vez hecha la disección pertinente— por ejemplo en el romanticismo, lo que no significa que el romanticismo deba conducir al fascismo, sea identificable en alguna medida con él, o tenga responsabilidad moral alguna en su formación. Cuando Susan Sontag, en sus escritos sobre Riefenstahl y la estética fascista,³ parece plantear la necesidad de una depuración de todo elemento que pudiera haber formado parte del mundo del nacionalsocialismo, está reivindicando una idea de «pureza» que no andaría nada lejos —utilizando sus propios métodos de análisis— de ideales análogos esgrimidos por los ideólogos del nacionalsocialismo. Con esto no pretendo, por supuesto, calificar a Sontag de nazi ni desautorizar sus inteligentes y estimulantes reflexiones al respecto, sino solo poner de relieve que, al final, constreñidas sus reflexiones por esos presupuestos básicos, sus conclusiones se niegan a sí mismas. Cualquier ideologización de la «pureza» puede acabar teniendo consecuencias nefastas. Una vez más, se cumple el axioma *corruptio optimi pessima*. Por otra parte, es esencial señalar que aun suponiendo —lo que ya es suponer— que ciertas acrobacias de Sontag para vincular algunos aspectos de *La luz azul* con la ideología nacionalsocialista tuviesen algún fundamento, son muchos más, y mucho más notorios, los rasgos que en la película se oponen frontalmente a dicha ideología, pero, curiosamente, la escritora norteamericana parece no tener eso en cuenta.

La luz azul se puede encuadrar entre los denominados «filmes de montaña», género que gozó de una notable popularidad en los años veinte y treinta, iniciado por Arnold Fanck y cuyo ejemplo más representativo es probablemente *Tempestad en el Mont Blanc* (1930), del propio Fanck, película en la que Riefenstahl participó como actriz, al igual que en *La montaña sagrada* (1925) y *Prisioneros de la montaña* (1929), entre otras, del mismo director.

El argumento de *La luz azul*, muy simple, tiene un cierto aire de cuento de hadas y, como tantos cuentos populares, presenta evidentes resonancias mitológicas. La protagonista es Junta (interpretada por la propia Riefenstahl), una mujer joven que vive sola, en la montaña, al margen de la civilización. Personaje, pues, manifiestamente marginal, imagen femenina del «buen salvaje», Junta, no tiene familia ni lazo alguno con el mundo socializado, vive más allá de los límites del pueblo, cuyos habitantes la odian e incluso pretenden acabar con su vida. En este sentido la película asume una clara defensa del personalismo (de un individualismo positivo, si se quiere) frente al gregarismo violento de la colectividad masificada. En perfecta comunión con la naturaleza, hacia la que manifiesta una actitud que se podría calificar de «mística», Junta, un ser libre, inocente, incontaminado, ejemplifica algo así como una abstracta

³ «Fascinante fascismo», en *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, 2007.

religiosidad cósmica, más o menos próxima a un cierto panteísmo, que la vincula con el antiguo paganismo germánico en el que, ciertamente, también pretendería hundir sus raíces el nazismo. Por ahí, sin duda, habría que buscar las razones de la admiración que Hitler sentía por esta película y que le llevaron a proponer a Riefenstahl la realización de sus films de propaganda.



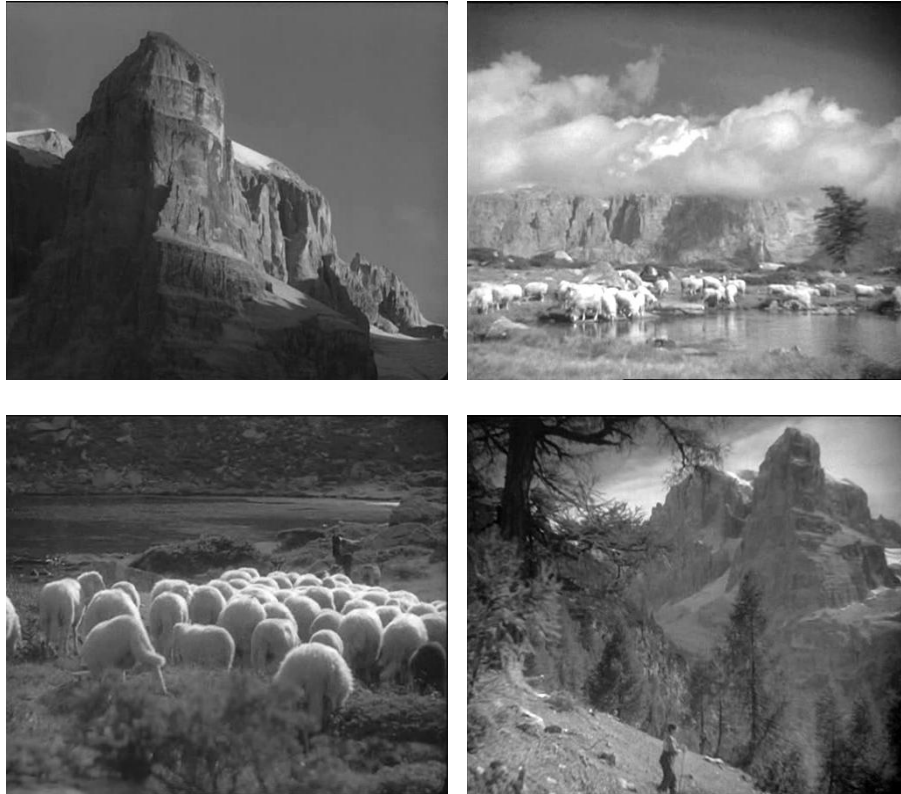
La película fue filmada en diversos lugares de los Alpes italianos, entre ellos el entorno del monte Cristal, un marco de impresionante belleza, no contaminado todavía a principios de los años treinta por la plaga devastadora del turismo. Allí, en íntima fusión con la naturaleza, vive Junta, la protagonista, sin más relación humana que la eventual compañía de un pastorcillo, Guzzi, que cuida de sus cabras y ovejas, de blancura inmaculada, en medio de una naturaleza edénica.

Junta es odiada ante todo por ser una *outsider*, por ser diferente del resto, con actitudes y comportamientos que escapan a las estrictas normas establecidas, pero también porque solo ella consigue acceder a la gruta de los cristales maravillosos que se encuentra en el corazón de la montaña, mientras que los hombres no consiguen llegar hasta allí y con frecuencia mueren en el intento, motivo por el cual Junta será considerada bruja. Podría decirse que, en este sentido, la película asume la defensa de un cierto «feminismo naturalista-mitológico».



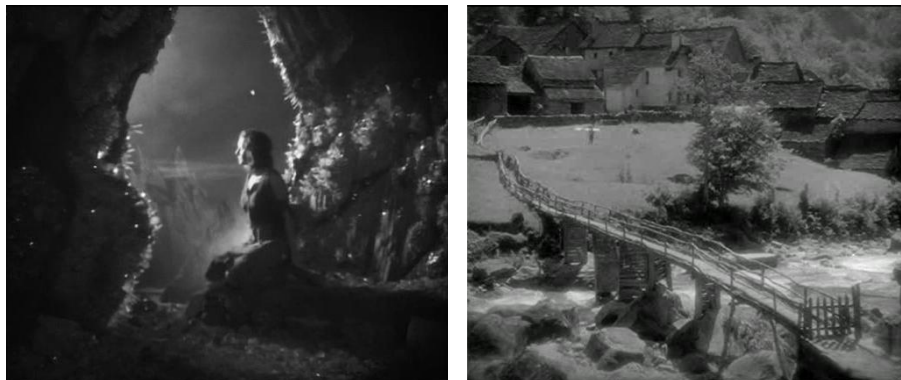
Frente al naturalismo místico de Junta, el pueblo, explícitamente asociado con la religión cristiana, exhibe una mentalidad rígida, estrecha y sombría, inclinada a ver fuerzas satánicas y manejos del diablo en todo aquello que no puede comprender. La religión cristiana se manifiesta en el film como un clericalismo lúgubre y siniestro, masificador y despersonalizante, en contraste radical con la religiosidad de la naturaleza, tejida de luz y libertad. Si, más allá de las cuestiones de forma, nos atenemos a las cuestiones de fondo, podría afirmarse que si algo es identificable en la película con la ideología del nacionalsocialismo es la mentalidad popular (del pueblo que poco después apoyaría masivamente a Hitler), pero no la actitud de la heroína que, precisamente, se enfrenta a esa forma de ver el mundo y perecerá víctima de ella. Entre ambos extremos se sitúa el protagonista masculino, Vigo, personaje interesante por su ambigüedad. Vigo es un hombre que viene de fuera, de la ciudad, lo que es tanto como decir «de un mundo distinto»; frente a los habitantes del pueblo, representa una mentalidad avanzada y progresista, libre de los prejuicios supersticiosos de los campesinos, pero no incompatible con ellos. Conoce a Junta y simpatiza con la muchacha, aunque, como representante de una mentalidad esencialmente urbana y moderna, por más que admire la belleza exterior de la naturaleza, no puede vivirla como la vive Junta. Es pintor de paisajes, quizá precisamente como actitud sustitutoria, en la medida en que es incapaz de vivirlos de forma real y en profundidad. Habla, muy significativamente, una lengua distinta a la de Junta (alemán y no italiano), lo que, más que hacer problemática su comunicación, es la expresión a nivel del idioma de la dificultad del diálogo entre dos actitudes existenciales tan distintas. Tan bienintencionado y bondadoso como intelectualmente miope (sutil ironía que se le ocurra llevar queso como obsequio a un lugar en el que el elemento básico de la alimentación parece ser la leche), pretende redimir al pueblo de su pobreza, pero su acción prometeica —de permanente actualidad— tiene unos resultados espiritualmente catastróficos. Incapaz de percibir la verdadera condición del templo cósmico en el que Junta vive su existencia impregnada de una sacralidad no domesticada, tan incapaz, en última instancia, como los aldeanos de ver algo más que mineral en la roca o madera en el árbol, la naturaleza es para él, en definitiva y por encima de todo, «fuente de recursos» generadores de riqueza material. Su actitud anuncia, pues, con varias décadas de adelanto, el «civilizado» ecologismo concordista de nuestros días; con su actitud conciliadora, pretendiendo establecer la paz entre Junta y los aldeanos y, al tiempo, beneficiar económicamente a estos, desencadena el trágico proceso de expoliación y profanación de la montaña, a la que está orgánicamente ligado el destino de la protagonista. Es el racionalismo groseramente pragmático y corto de miras de Vigo, unido al espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos, lo que a la postre ocasiona la muerte de la joven. Completamente normal, pues, que la película despierte

cualquier cosa menos admiración en los críticos progresistas: el pueblo es solo expresión masificada de oscurantismo, superstición y violencia, y el protagonista, un hombre moderno, ilustrado y pretendido benefactor de la comunidad, solo consigue provocar la catástrofe.



El enfrentamiento entre naturaleza y cultura se presenta bajo rasgos arquetípicos. La naturaleza se nos muestra en su más idealizada versión bucólico-pastoril, deslumbrante por su armoniosa belleza, frente al espacio de la cultura, es decir, el de la aldea, siniestro, tenebroso y perpetuamente amenazante. Esa oposición entre el espacio natural y el urbano, reflejo de la oposición entre lo divino y lo no-divino, entre el cosmos y el caos, es el marco en el que se despliega una amplia diversidad de temas simbólicos más o menos primarios: la montaña misma en tanto que axis mundi y lugar sagrado por excelencia; la luz, como teofanía primordial que irradia desde las alturas; la prueba iniciática del ascenso, el difícil camino para acceder a esa luz; el laberinto para llegar a la cima, en el que hay que saber moverse, a riesgo, si no, de un fatal extravío; la cueva, como cripta sagrada en el corazón mismo de la montaña-templo; el río que separa los dos mundos, el profano de la existencia cotidiana y el sagrado de la naturaleza virgen; la luz de la luna como reveladora, en la noche de los sentidos, de una realidad superior, etc. Temas, todos ellos, de la mitología universal, expresión de una mística lunar y telúrica, presentes en el acervo de tantos pueblos y que Riefenstahl teje con sencilla ingenuidad pero también con notable habilidad dramática y, sobre todo, mediante

imágenes de una tremenda potencia visual; la misma que más tarde pondría al servicio del Führer y que ha dado lugar a que, inevitablemente, sus films documentales sobre el III Reich sean considerados «propaganda», independientemente de cuál pudiera ser la intención de la autora, intención que, desde luego, desconozco.



Con su carga poética, ingenua y elemental, la historia sigue resultando fascinante siempre que se le dirija una mirada limpia, no contaminada por la arrogancia de un racionalismo que desdeña con suficiencia y recelo toda expresión de primordialidad y pureza. Su encanto es el de los cuentos populares que se contaban por las noches junto al fuego, antes de que la televisión y la informática proyectaran sus seductoras tinieblas sobre el mundo.

La historia misma se nos narra en un *flashback* como algo que ocurrió en el pasado. Es cierto que se trata de un pasado más o menos próximo —el «Libro de Junta», que recoge su historia, y que veremos al final, está fechado en 1866— pero el mero hecho de sacarla del presente refleja ya la voluntad de conferirle una cierta aureola mítica. También merece repararse en el hecho de que la pareja a la que se cuenta la historia son un hombre y una mujer de aspecto enfáticamente «moderno», que pretenden escalar el pico (llevan cuerdas de escalada) en clara contraposición a la relación orgánica e inmediata con la montaña que mantenía Junta, y que se hospedan en la misma hostería en que años atrás estuvo alojado Vigo, el pintor. Paraíso irremediabilmente perdido, la vinculación mística con la naturaleza parece haber quedado relegada de manera fatídica al pasado. Con visión profética, la película anuncia la muerte, consumada en nuestros días, de esos pueblos que todavía vivían en comunión sagrada con la naturaleza, personificados aquí en la figura de la joven protagonista.

Estéticamente, puede percibirse una cierta influencia expresionista en algunos momentos, pero sobre todo hay una fuerte impronta del paisajismo romántico y en particular de Friedrich —su obra había sido redescubierta a principios de siglo, después de décadas de olvido—, especialmente en la parte final del film, con algunos encuadres

que se dirían transcripciones literales de algunos de sus cuadros o dibujos.



En todo caso, *La luz azul* de ningún modo puede considerarse un film expresionista, corriente con el que con cierta frecuencia se lo asocia. El expresionismo, extinguido ya unos años antes, bebió en no escasa medida de fuentes románticas, y son los elementos de neta inspiración romántica del film lo único que permitiría relacionar de forma remota, indirecta e imprecisa la película de Riefenstahl con el expresionismo. Hay una cierta tendencia a asociar con esta corriente todas las películas que se realizaron en Alemania durante la república de Weimar, cuando solo un escaso número de ellas respondería realmente a esa adscripción. Se percibe especialmente el gusto romántico por lo subjetivo, lo intuitivo, lo misterioso, así como la admiración por una naturaleza incontaminada, salvaje, capaz de despertar, frente a la trivialidad mezquina del naturalismo, el sentimiento de fusión con una primordialidad que la trasciende. Todo el film está impregnado de ese sentimiento de lo sublime, tal como ya lo definió Kant, que sería retomado por los románticos y que viene a confluir con el de lo «tremendo y fascinante», los conceptos que Rudolph Otto utilizó para definir lo sagrado. Frente a esta abrumadora potencia de lo sublime, materializada quizá de forma especial en esa impresionante cascada junto al pueblo, que preside cual excelsa divinidad el desarrollo de la historia, el ser humano aparece en definitiva reducido a sus verdaderas dimensiones ante las majestuosas montañas y su inmensidad inabarcable.



Llama la atención el interés, casi etnográfico, de la película por los usos populares, por todos los detalles domésticos y de forma particular por el atuendo, que caracteriza de una forma tan especial a los aldeanos, como signo de su vinculación con tradiciones ancestrales y subrayando su especial fijación a las normas culturales, lo que contrasta agudamente con los harapos con que se viste Junta, y que son aquí una clara expresión de libertad respecto de toda norma cultural o religiosa.

Este desdén por lo normativamente establecido, del que tanto recelan los defensores de un cierto tradicionalismo «metafísico», ha tenido, sin embargo, su lugar en las tradiciones espirituales más diversas, como posibilidad perfectamente legítima junto a los caminos marcados, sancionados por la tradición. La fuerza de la gravedad, que no el Espíritu, ha acabado por imponer más o menos en todas partes la uniformidad esclerotizada de las estructuras jerárquicas de las iglesias, sospechosamente vinculadas con el poder temporal, como vía exclusiva de realización espiritual. Curiosamente, la cuidada y rígida estética de los uniformes nazis podría imaginarse inspirada en esos estrictos usos populares (lo que en absoluto desautoriza a estos), frente a la descuidada «forma de vestir» de Junta, que se situaría en un polo opuesto, como manifestación de una libertad espiritual que trasciende las ataduras formales. También llamativa es la presencia reiterada de las ventanas a lo largo de la película, lo que parece querer expresar la necesidad imperiosa de establecer posibles vías de comunicación con el exterior de ese mundo agobiantemente cerrado sobre sí, como subrayan las rejas, habitual y señaladamente presentes en las ventanas.





Ante tal despliegue de riqueza estética y temática, pretender expropiar a la película de todo valor, ya sea por las posteriores relaciones de su autora con el nacionalsocialismo, ya sea simplemente por sus fallos de racord o las limitaciones de los actores —como más o menos ha hecho buena parte de la crítica—, se me antoja la falaz justificación de una actitud apriorística y tendenciosa. La película tiene sus limitaciones, sin duda, por ejemplo las mencionadas en interpretación y en montaje; pero, aunque puedan ser más o menos patentes, me parecen, sin embargo, comparativamente menores. La potencia visual y la belleza deslumbrante de algunas de sus imágenes, en las que se percibe ya la fuerza incuestionable de los posteriores documentales de esta directora —al margen de su problemática justificación moral—, lo compensan sobradamente y hacen de *La luz azul* un film extraña y singularmente inspirador, digno de salir del olvido en que actualmente se mantiene.

Ficha técnica

Título original: *Das Blaue Licht*

Nacionalidad: alemana

Año: 1932

Dirección: Leni Riefenstahl

Guión: Leni Riefenstahl y Béla Balazs, a partir de una novela de Gustav Renker

Fotografía: Hans Schneeberg y Henry Jaworsky

Música: Giuseppe Becce

Montaje: Leni Riefenstahl

Ayudante de montaje: Ema Peters

Interpretación: Leni Riefenstahl (Junta), Mathias Wieman (Vigo), Max Holzboer (posadero), Beni Führer (Tonio), Franz Maldacea (Guzzi), Martha Mair (Lucia)

Producción: H.R. SokaI–Film, Leni Riefenstahl–Film.

Duración: 79 minutos