

ALPINISTAS INTRÉPIDAS Y DAMAS EN APUROS. LA MUJER DEPORTISTA EN EL BERGFILM

ALBERT ELDUQUE

INTRODUCCIÓN

En el museo municipal de la ciudad tirolesa de Kitzbühel, una de las cunas del turismo vinculado a los deportes de montaña, se encuentra la extensa colección del artista Alfons Walde (1891-1958), que dedicó buena parte de su obra a retratar el mundo del deporte alpino. De entre todos los trabajos expuestos, destaca un dibujo titulado *Winterträume* («Sueños de invierno», hacia 1925), en el que un esquiador contempla unas montañas nevadas cuyas laderas están formadas por los cuerpos de varias mujeres desnudas, recostadas una al lado de la otra, como si flotaran en una nube blanca. La obra se encuentra rodeada de otros trabajos de Walde, muchos de ellos dedicados al deporte, eminentemente masculino, pero no siempre, como ocurre con el óleo *Zwei Skifahrerinnen* («Dos esquiadoras», 1914). Sin embargo, en la misma sala se expone una amplia colección, también de Walde, compuesta por fotografías y

dibujos de mujeres desnudas o exhibiendo muslos o pechos, una muestra de retratos erotizados que dan cuenta de la relajación de las costumbres y la sexualización del cuerpo femenino en el periodo de entreguerras. En conjunto, la sala del museo

Imagen 1. *Winterträume* (Alfons Walde, hacia 1925). Grafito sobre papel. Das Museum Kitzbühel - Sammlung Alfons Walde. Fotografía del autor





Imagen 2. Contemplación bucólica y aventura límite en *La montaña sagrada* (Arnold Fanck, 1926)

de Kitzbühel ofrece las dos caras del artista, la del apasionado de las montañas y la del apasionado por las mujeres, que *Winterträume* conjuga en una fusión entre paisaje del alma y Eros en los ojos de un deportista.

En la misma época en la que Walde dibujaba su ensoñación erótico-alpina el cineasta alemán Arnold Fanck desarrollaba en los mismos paisajes el género del *Bergfilm*, películas de montaña en las que la exhibición espectacular del deporte, especialmente alpinismo y esquí, así como la filmación de los fenómenos meteorológicos, entra en tensión con tramas narrativas construidas dentro de matrices melodramáticas y triángulos amorosos. En la década de 1920 e inicios de la de 1930, pasando del cine mudo al sonoro, Fanck filmó tanto documentales como ficciones, y se rodeó de un equipo estable de colaboradores-deportistas dispuestos, como él, a convertir los rodajes en aventuras, o viceversa; de entre ellos destacan los intérpretes Leni Riefenstahl y Luis Trenker – para cuyas novelas Alfons Walde dibujó algunas portadas– o los directores de fotografía Sepp Allgeier y Hans Schneeberger. El corpus central del *Bergfilm* dirigido por Fanck lo constituyen los seis títulos protagonizados por Leni Riefenstahl: *La montaña sagrada* (*Der heilige Berg*, 1926), *El gran*

salto (*Der große Sprung*, 1927), *El infierno blanco de Piz Palü* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*, codirigida con Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Tempestad en el Mont Blanc* (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930), *El éxtasis blanco* (*Der weiße Rausch*, 1931) y *S.O.S. Iceberg* (*S.O.S. Eisberg*, 1933). A ellos deben añadirse dos películas más que ayudan a entender y circunscribir el corpus: por un lado, *La montaña del destino* (*Berg des Schicksals*, 1924), dirigida por Fanck pero sin Riefenstahl, pues contiene muchos elementos narrativos y estéticos semejantes a las otras películas y, de hecho, fue la que llevó a la entonces bailarina a querer trabajar con Fanck. Por el otro, *La luz azul* (*Das blaue Licht*, 1932), la primera película de Riefenstahl como realizadora.

El *Bergfilm* floreció durante la República de Weimar, coincidiendo cronológicamente con el progresivo auge del nacionalsocialismo que llevaría a Hitler al poder en 1933, y por ello constituyó un objeto privilegiado del libro clave de Sigfried Kracauer *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (1985), originalmente publicado en 1947. Para Kracauer este género supuso, en su exaltación de la naturaleza, un canto a la irracionalidad y a lo antimoderno que allanó el camino a los sentimientos reaccionarios del nazismo, una tesis facilitada por la presencia en esas obras de

Riefenstahl, posterior autora de *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935). Durante décadas las consideraciones de Kracauer se tomaron como las ideas rectoras para el análisis del *Bergfilm*, hasta que Eric Rentschler (1990), trabajando tanto con el archivo como con el análisis de las películas, cuestionó esas afirmaciones y abordó la complejidad de esas obras en su producción, texto y recepción¹.

Según Rentschler, de entre las cuestiones que Kracauer había pasado por alto, el papel de la diferencia sexual y los roles asignados a las mujeres tienen una relevancia especial: «las figuras femeninas aparecen intensamente en la economía genérica de las películas de montaña; por encima de cualquier otra cosa, ellas representan y encarnan un espíritu potencialmente perjudicial para las imágenes masculinas, ya sean las imponentes vistas de Fanck o los paisajes interiores de sus héroes»² (1990: 153). Este desafío se concreta en personajes femeninos amenazadores, cuya sexualidad es equivalente al desencadenamiento peligroso y arrebatador de las fuerzas de la naturaleza: «tanto las montañas como las mujeres son objetos de una ansiedad proyectiva, una voluntad formativa, un fervor instrumental, propiedades que los hombres adoran y al mismo tiempo temen, esencias que cautivan miradas y amenazan vidas, elementos que uno trata de contener y controlar con los medios modernos que el hombre tiene a mano, con éxito variable» (1990: 156). Esta identificación recuerda al paisaje erotizado de Walde y a su vínculo entre la sexualidad femenina y los misterios de la naturaleza; posteriormente en su análisis, sin embargo, Rentschler matiza esta identificación de la mujer con una naturaleza prístina, viendo también en ella, especialmente en *Tempes-tad en el Mont Blanc*, una fuerza de la modernidad.

En este artículo queremos proponer un análisis del *Bergfilm* partiendo de un elemento que de forma similar define los roles de género: el deporte de montaña. La práctica atlética en la naturaleza jugó siempre un rol central en el cine de Fanck, ya

LA PRÁCTICA ATLÉTICA EN LA NATURALEZA JUGÓ SIEMPRE UN ROL CENTRAL EN EL CINE DE FANCK, YA FUERA EN SU DIMENSIÓN MÍSTICA, AVENTURERA O LÚDICO-DEPORTIVA, DANDO CUENTA, DE ESTE MODO, DE UN PROCESO HISTÓRICO DE DESARROLLO DEL CAPITALISMO QUE PASABA DE LA RELACIÓN RELIGIOSA CON LAS MONTAÑAS A SU USO COMO ESCENARIO DE DIVERSIONES DEPORTIVAS Y TURÍSTICAS

fuera en su dimensión mística, aventurera o lúdico-deportiva, dando cuenta, de este modo, de un proceso histórico de desarrollo del capitalismo que pasaba de la relación religiosa con las montañas a su uso como escenario de diversiones deportivas y turísticas, sin dejar que una dimensión ahogase completamente la anterior; se establecía así una relación productiva entre naturaleza y tecnología, tradición y modernidad, que Rentschler defiende frente al discurso de Kracauer, que tilda las películas de antimodernas (1990: 145-148)³.

El propósito de este artículo es abordar el *Bergfilm* desde una perspectiva de género para estudiar qué rol juegan los personajes femeninos en ese universo deportivo. Para ello, nos centraremos en la figura de la mujer deportista en las seis películas en las que Arnold Fanck dirigió a Leni Riefenstahl, sumándoles *La montaña del destino*, en la que el papel femenino lo interpreta Hertha von Walther, y *La luz azul*, dirigida y protagonizada por Riefenstahl. En primer lugar, presentaremos brevemente el conflicto de género que produjo la llegada de Riefenstahl al mundo masculino de Arnold Fanck y sus películas, y, a continuación, abordaremos las obras desde una perspectiva narrativa que se pregunte qué roles y agencia juega el personaje femenino en relación con el deporte.

LA IRRUPCIÓN DE LENI RIEFENSTAHL

En el libro *Wunder des Schneeschuhs ein System des richtigen Skilaufens und seine Anwendung im alpinen Geländelauf*, que Fanck escribió junto al esquiador Hans Schneider en 1925 y pronto se tradujo al francés con el título *Les Merveilles du ski* (Las maravillas del esquí), los autores dedican un solo epígrafe a la práctica femenina de este deporte, concretamente «Le vêtement féminin» (El atuendo femenino). Afirmando que este debe ser a la vez bonito y práctico, aseguran que, «en general, la mujer buscará llegar a un compromiso entre las exigencias de la práctica pura y las de la estética. Pero no debe descuidar esta última. Ya que, y ese es en definitiva el caso para todo lo que hace, ella solo practica el esquí para el hombre; es necesario que tenga un aspecto elegante mientras lo practique, y que a él le plazca» (Fanck y Schneider, 1931: 36-37).

Fanck y Schneider escribieron estas consideraciones precisamente en el momento en el que Leni Riefenstahl, que se encontraba en una pausa de su carrera de bailarina por una lesión, descubrió *La montaña del destino* y se puso en contacto con su director –Fanck– y su protagonista –Trenker– para trabajar con ellos. Como se colige de la biografía escrita por Steven Bach, el deporte había impregnado todas las facetas de su vida desde la adolescencia, ya fuera en sus resultados escolares, en su formación como bailarina, en la expresión de su sexualidad en las interacciones sociales y, especialmente, en el hecho de que hubiera debutado en el cine participando con un pequeño papel en el documental *Caminos a la fuerza y la belleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit*, Wilhelm Prager, 1925). Esta película, un claro precedente de su posterior *Olympia* (1938), promovía el deporte como una práctica heredada de la cultura grecolatina que permitiría la mejora de la raza (Bach, 2008: 43-44). Riefenstahl, pues, estaba familiarizada con la práctica deportiva, pero no tenía experiencia en las montañas, algo a lo que puso remedio con

empeño para poder participar en las películas de Fanck. Entró así a formar parte del selecto grupo del director y sus colaboradores, una comunidad eminentemente masculina en la que vivió turbulentas relaciones sentimentales y profesionales. En ella, su aprendizaje del alpinismo y el esquí la validaron profesionalmente, pese a las reticencias que los demás, deportistas desde la niñez, sentían hacia lo que consideraban una intrusión arribista para escalar en el mundo del cine y convertirse en una estrella (Bach, 2008: 75).

Dicho conflicto debe leerse en el contexto de la República de Weimar, caracterizada por una relación en las costumbres, especialmente en las ciudades, y una mayor libertad de las mujeres en la esfera pública, un fenómeno del que Riefenstahl formaba parte y que era visto como una amenaza por ciertos grupos sociales que posteriormente serían claves en el ascenso del nacionalsocialismo⁴. Además, su entrada en el cine de Fanck tuvo consecuencias en el texto filmico. Rebecca Prime sitúa las películas del director alemán en lo que Paul Rotha llamó en 1935 «la tradición naturalista (romántica)» del documental, que incluía a Robert J. Flaherty y al dueto formado por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. Con ellos Fanck comparte su condición exploradora, su uso de la tecnología del cinematógrafo para capturar la eterna lucha del Hombre con la Naturaleza y su fascinación por el heroísmo, tanto en la película terminada como en su proceso de producción. Según Prime,

los exploradores comerciaban con su autoridad masculina, usando sus cámaras como herramientas de conquista y control. También reafirmaron nociones tradicionales de masculinidad, satisfaciendo así la necesidad del público de “un antídoto para las ansiedades producidas por la merma de agencia y virilidad en la cultura del consumo y de la máquina” [términos de Steven Shaviro]. Con pocas excepciones, las expediciones eran empresas masculinas (2007: 59).

Se trataba de una masculinidad que, en el caso particular de Fanck, sumaba el significado sim-

bólico de los Alpes, espacio de recuperación de la identidad del hombre alemán tras la debacle de la Primera Guerra Mundial (2007: 59). Para Prime la llegada de Riefenstahl no solo supuso la irrupción de una mujer en ese universo profesional eminentemente masculino, sino que también consolidó el desplazamiento del *Bergfilm* del documental hacia el melodrama, algo que Fanck había empezado a trabajar en *La montaña del destino*.

¿Cómo la integración y el rechazo que Riefenstahl sufrió en esa comunidad fílmica de alpinistas y esquiadores se tradujeron en las películas de ficción? ¿Cómo la cámara de Fanck registró esa irrupción de la mujer deportista? Las afirmaciones de Fanck y Schneider sobre el vestuario del esquí con las que abrimos este apartado, así como el cuadro del contemporáneo Alfons Walde con el que iniciábamos el texto, podrían llevar a la tesis de que Riefenstahl entró en el cine de Fanck como una mujer deportista decorativa, cargando las tintas en la erotización de su cuerpo. Encajaría, de este modo, con el concepto de «feminidad esperada», acuñado por Tatiana Sentamans en su apasionante volumen *Amazonas mecánicas*, en el que analiza las representaciones fotográficas de la mujer deportista en España en las décadas de 1920 y 1930. Con «feminidad esperada», un término asociado al «posado» de Pierre Bourdieu, Sentamans se refiere a fotografías en las que mujeres ataviadas con indumentaria deportiva se presentan en reposo, pasivas, sin practicar el deporte, en ocasiones perfectamente alineadas como coristas, o bien en posturas artificiosas, sin rastro de cansancio y más pendientes de sonreír a cámara que de realizar una marca deportiva (Sentamans, 2010: 171-191)⁵.

Riefenstahl está lejos de representar una «feminidad esperada», dócil y complaciente. En cualquier caso se adecuaría más al otro término que usa Sentamans, «masculinidad imprevista», con el que se refiere a aquellos casos en los que la mujer deportista es fotografiada aparentemente sin preparación, en momentos de «distensión» o «acción» donde la ausencia del posado provoca la caída de

la máscara de la «feminidad esperada», para dejar aparecer otra construcción: la de la masculinidad de las mujeres deportistas, construida aquí a partir de la idea de «naturalidad», generalmente asociada a lo masculino (Sentamans 2010: 192-213). Aunque Sentamans trabaje con fotografía y el cine siga otros cauces, la presencia visual de Riefenstahl en las películas de Fanck se acomoda relativamente a este concepto, que presumiblemente difumina las diferencias entre sexos: de *La montaña sagrada* a *S.O.S. Eisberg*, es difícil encontrar una distinción clara entre el modo de filmar al hombre deportista y el modo de filmar a la mujer, ya sea en la atención a determinadas partes del cuerpo, en la elección del atuendo o en la puesta en escena en general. Por otro lado, aunque, como señala Rebecca Prime, la entrada de Riefenstahl en el cine de Fanck introdujo el artificio por su condición de bailarina (2007: 62), en las secuencias de escalada y esquí la práctica de la mujer aparece tan desprovista de trucos como la del hombre, priorizando siempre la «naturalidad» analizada por Sentamans, con una clara voluntad de emulación. No parece, pues, que la figura deportista de Riefenstahl introdujera mudanzas visuales en la representación del deporte de montaña en las películas del director alemán.

Sin embargo, eso no significa que las mujeres en el cine de Fanck pasen inadvertidas, sino todo

EN SUS PELÍCULAS SIEMPRE HAY UN PERSONAJE FEMENINO CUYA RELACIÓN CON LA MONTAÑA ES DIFERENTE DE LA QUE TIENEN LOS PERSONAJES MASCULINOS, Y ESTA RELACIÓN EN MUCHAS OCASIONES SE REVELA FUNDAMENTAL PARA LA TRAMA NARRATIVA. SE TRATA DE UN PERSONAJE ÚNICO, INTERPRETADO POR RIEFENSTAHL EN TODOS LOS CASOS Y POR HERTHA VON WALTER EN LA MONTAÑA DEL DESTINO

lo contrario: en sus películas siempre hay un personaje femenino cuya relación con la montaña es diferente de la que tienen los personajes masculinos, y esta relación en muchas ocasiones se revela fundamental para la trama narrativa. Se trata de un personaje único, interpretado por Riefenstahl en todos los casos y por Hertha von Walter en *La montaña del destino*. Si aparecen otros personajes femeninos, están invariablemente ligados al espacio doméstico, como ocurre con la madre y la esposa de Bergsteier –Frida Richard y Erna Morena, respectivamente– en esta misma película. La montaña es, para los personajes masculinos, un mundo amado, pero al mismo tiempo un rival a superar, así como un condensador o detonador de relaciones paternofiliales –*La montaña del destino*– o de lealtad y camaradería fraternales –*La montaña sagrada*–. En cambio, la relación que tiene la mujer con ese mundo es prácticamente siempre de extranjería. En las siguientes páginas observaremos las tramas de las películas y el rol específico que juega el personaje femenino en su relación con el alpinismo, el esquí y la aviación, para identificar unas constantes que revelen cómo las películas configuran roles y relaciones de género a partir del deporte.

ADMIRADORAS Y ALUMNAS

Los personajes femeninos en el cine de Fanck son, en primer lugar, espectadores, ya sea de la naturaleza o de las hazañas deportivas de los hombres, a quienes admiran, y de quienes quieren aprender. En *La montaña del destino*, Hella –Hertha von Walther– usa unos prismáticos para avistar a su novio, el hijo de Bergsteier –Luis Trenker–, en la cima de una montaña, y decide ir hacia él: se quita la falda y queda en pantalones, da un beso al padre y se pone a escalar. Se produce al mismo tiempo una lógica de admiración por lo masculino y una voluntad de ascensión gracias al deporte. En este momento, el hombre se convierte en su maestro, no solo en la práctica de la escalada, sino también en la vida: como dice la madre de él, su hijo es el

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL CINE DE FANCK SON EN PRIMER LUGAR ESPECTADORES, YA SEA DE LA NATURALEZA O DE LAS HAZAÑAS DEPORTIVAS DE LOS HOMBRES, A QUIENES ADMIRAN, Y DE QUIENES QUIEREN APRENDER

único capaz de domesticar a esta mujer loca. Cuando Hella le pide que escale la escarpada Guggia del Diavolo como prueba de amor y él se niega, ella se lanza a subir por su cuenta, pero fracasa: al presenciar la muerte accidental de otro escalador durante su ascenso lanza un grito de horror, decide regresar y acaba quedando bloqueada. Emite una señal de socorro que es recibida por su padre, quien pide al novio que la salve. La gesta deportiva se convierte, pues, en una operación de salvamento amoroso de la dama en apuros, y la experiencia liminal de la montaña es la que domestica a la mujer, que al final cuelga las botas de aventurera y se convierte en esposa.

La montaña sagrada, primera colaboración entre Fanck y Riefenstahl, lleva al extremo la idea de la mujer como extranjera a la naturaleza y espectadora. Al principio de la película, se asocia a la bailarina Diotima, encarnada por Riefenstahl, con el mar: ella vive allí donde chocan las olas, ama las aguas y es capaz de alterarlas con sus coreografías. Se establece así una dicotomía fuerte: por un lado, el mar, la danza y lo femenino; por el otro, la montaña, el deporte –esquí o escalada– y lo masculino, un mundo por el que Diotima siente fascinación⁶. En su atento análisis de la secuencia de apertura de la película, Eric Rentschler señala que las primeras imágenes de montañas en el filme son producto de la proyección mental de ella (1990: 154), y enfatiza la dimensión soñadora de Diotima, afirmando que la película es «una fantasía masculina, el sueño sobre una mujer cuya única ocupación se convierte en soñar sobre

hombres» (1990: 155). Esa admiración se refuerza cuando llega al campo, abre la ventana y se deja extasiar, transmutándose las montañas a través de un dispositivo espectacular, y se completa en la bucólica escena en la que recoge flores que luego adornarán su cabeza. Posteriormente, durante la competición de esquí, Diotima se convierte en espectadora de los saltos y la carrera, mientras que los esquiadores, como se dice en uno de los rótulos, ya no aprecian la «belleza de cuento de hadas» de las montañas, pues están más ocupados en bajar rápido para lograr una buena marca. Su historia de amor con el alpinista Karl -Luis Trenker- supondrá una aproximación a ese mundo soñado,

en el que se convertirá en alumna de Karl para aprender a esquiar, aunque dicha aproximación se revelará imposible, como vaticina la madre de él: «El Mar y la Piedra nunca podrán casarse». En un diálogo con él se confrontan abiertamente la mirada a la naturaleza de ella, que busca la belleza, y la de él, que busca la trascendencia y el riesgo. En otra secuencia, un gran rótulo con la palabra «Miedo» materializa lo que siente ella ante los peligros de los picos escarpados.

Apartada de la naturaleza, aparentemente Diotima se queda en su papel de bailarina y mujer fatal que extiende la corrupción por la llanura mientras los hombres encuentran la pureza en los

Imagen 3. Emulación y aprendizaje del esquí en *El éxtasis blanco* (Arnold Fanck, 1931)



picos. Sin embargo, su actuación en un gran teatro es interrumpida para anunciar que Karl y Vigo – Ernst Petersen –, con quienes ha vivido escarceos amorosos, no han regresado de la expedición, y que es necesario que alguien llegue al refugio de los esquiadores para dar el aviso y que salga un pelotón de rescate. Los hombres del público son vencidos por su cobardía y es necesario que sea Diotima quien se calce los esquíes y se lance a la aventura. Así pues, tras la admiración por la hazaña deportiva masculina, y tras la fase de aprendizaje, la mujer da el paso de probar ella misma, y, contrariamente a la Hella de *La montaña del destino*, en esta ocasión sí logra su cometido. No obstante, al llegar a la cabaña de los esquiadores son estos los que toman el relevo e inician el rescate, que será inútil, porque Karl se lanzará al vacío con el cadáver de Vigo, en un salto de fe (Garin y Elduque 2013). Diotima queda en la cabaña, como una Penélope sufriente, para regresar, al final de la obra, al lado de su querido mar, lejos de los picos montañosos del deporte. Aunque el papel heroico se reserva a la comunidad masculina, la Diotima de *La montaña sagrada* se convierte en un personaje atléticamente mucho más capaz que la dama en apuros Hella de *La montaña del destino*; la entrada de Riefenstahl en el mundo de Fanck, pues, es también la entrada de una mujer deportista que puede lograr su cometido.

La mujer deportista que aprende del hombre es, por tanto, una figura fundamental del cine de Fanck. Como ha señalado Tatiana Sentamans, en la representación del deporte femenino las mujeres suelen aparecer como individuos que quieren disciplinar sus cuerpos según los modelos masculinos: «el *ludus* (entrenamiento en la adquisición de una habilidad determinada; mayor intensidad ≈ lo masculino) desterrará a la *paidia* (improvisación, desorden, alegría, etc.; mayor intensidad ≈ lo femenino) de la práctica física de las mujeres, procurando el perfeccionamiento de la disciplina para mejorar los rendimientos físicos (*agon*) y para neutralizar los peligros potenciales del vértigo

(*ilinx*)» (2010: 201). Sentamans asocia este vértigo a deportes de riesgo como el esquí, el alpinismo o la aviación, precisamente aquellos que practica Riefenstahl en el cine de Fanck, y varios de los personajes femeninos de su cine siguen un camino semejante. Es gracias al hombre que aprenden la práctica deportiva, que disciplinan sus cuerpos y sus vidas, dejando atrás la disolución e impregnándose, aunque solo sea en parte, de los altos valores de los hombres de la montaña; ese es claramente el caso de Diotima.

Otro ejemplo significativo lo encontramos en *El éxtasis blanco*, un divertimento sobre el mundo del esquí que lleva al extremo la fórmula de la mujer alumna. La película se basa fundamentalmente en el aprendizaje de la joven Leni –Leni Riefenstahl– para hacer saltos de esquí bajo la guía del experto Hannes –Hannes Schneider–. Ella se presenta como espectadora, con un primer plano que la muestra entusiasta ante una competición de esquí, y, a continuación, en su dormitorio, subida a la cama imitando las posturas de un póster que tiene colgado en la pared y simulando un primer salto que, mostrado al ralentí, hace que aterrice en un colchón lleno de plumas. A lo largo de su proceso de aprendizaje, Leni simula saltos a pequeña escala, toma clases de un niño, generando una mezcla de admiración, curiosidad y mofa entre los infantes del lugar, y finalmente decide convertirse en alumna del experto Hannes Schneider. Patosa con y sin esquís, pero con un loable sentido de superación que la convierte en un personaje entrañable, demuestra que ha aprendido la lección con una bajada triunfal en la segunda mitad del filme, y su dimensión ridícula se atenúa por la presencia de dos carpinteros que pretenden aprender a esquiar con la ayuda de un par de libros. Sin embargo, el modelo del maestro y la alumna es inquebrantable: es siempre la mujer la que aprende del hombre, incluso con repuntes de irresponsabilidad, particularmente en la escena en la que se emborracha y necesita que Hannes la ayude a volverse a poner en marcha.



Imagen 4. Intercambio de género en *Tempestad en el Mont Blanc* (Arnold Fanck, 1930)

IGUALACIÓN, ESPECTÁCULO Y TECNOLOGÍA

En otras películas de Fanck, la fórmula de la mujer aprendiz cede su lugar a personajes más activos que se sitúan en igualdad de condiciones con el hombre en lo que a agencia deportiva se refiere, aunque con frecuencia se reafirman modelos de patriarcado que la dejan en un rol subalterno. En este sentido, *El infierno blanco de Piz Palü* y *Tempestad en el Mont Blanc* constituyen casos muy interesantes. En la primera, Maria -Leni Riefensahl- es espectadora de la masculinidad, agente de la aventura, cuidadora y, finalmente, dama

en apuros. En este caso no tenemos a una mujer aventurera, sino a dos, y una sustituye a la otra. En primer lugar, la esposa del profesor Johannes Krafft -Mizzi Götzl- es una aventurera inconsciente. Acompaña a su marido -Gustav Diessl- en una expedición a un glaciar, pero se la presenta como un factor de distracción para él, que durante el descenso la agarra para darle un beso y olvida temporalmente los peligros de la montaña; poco después, ella cae en el abismo. Este personaje será reemplazado, conceptualmente, por Maria, que junto a su esposo Hans -Ernst Petersen- ocupa la casa donde habían vivido Johannes y su esposa; él ahora es una especie de alma en pena que vaga

EN OTRAS PELÍCULAS DE FANCK, LA FÓRMULA DE LA MUJER APRENDIZ CEDE SU LUGAR A PERSONAJES MÁS ACTIVOS QUE SE SITÚAN EN IGUALDAD DE CONDICIONES CON EL HOMBRE EN LO QUE A AGENCIA DEPORTIVA SE REFIERE, AUNQUE CON FRECUENCIA SE REAFIRMEN MODELOS DE PATRIARCADO QUE LA DEJAN EN UN ROL SUBALTERNO

por las montañas, una figura casi mítica. La asimilación de las dos mujeres se evidencia gracias al montaje de sus primeros planos, especialmente a través de la figura de Johannes, que ve en Maria el fantasma de su amada e intenta un acercamiento erótico, generando un triángulo amoroso. Cuando los hombres se aventuren hacia el glaciar, ella decidirá unirse a ellos, pese a las reticencias de Johannes, que dice que eso no es cosa de chicas. Sin embargo, durante la ascensión es una escaladora como sus dos compañeros, tan válida como su marido, aunque cuando llegan las dificultades y los tres queden aislados su papel cambiará.

Además de escaladora, Maria es una espectadora de la masculinidad. Asiste a la discusión de los dos hombres sobre quién debe encabezar la expedición, que termina con Hans adelantándose y cayendo al vacío y Johannes sosteniéndolo con una cuerda, así como al posterior arranque de locura del primero, retenido por Johannes para que no se despeñe por la montaña. Siguiendo las órdenes de Johannes, Maria toma un rol activo para salvar a su marido en ambos casos: en el primero, sosteniendo la cuerda; en el segundo, atándolo. No hay rastro, aquí, de la dama en apuros, sino que ella es una mujer activa, cuya presencia es clave para que Hans sobreviva y así se selle la amistad entre los hombres, barriendo el conflicto amoroso de la primera parte. Sin embargo, en ambas ocasiones actuará siguiendo las indicaciones de Johannes, cuya sabiduría y experiencia en los mon-

tes es la que permite sobrevivir. De hecho, tras estas participaciones clave, así como algunos gestos de cuidados hacia los dos hombres, Maria quedará tan congelada e indefensa como su marido, y será Johannes quien cuide al matrimonio y quien, finalmente, se sacrifique por ellos. Cuando Hans y Maria son rescatados no son más que cuerpos inertes que, progresivamente, vuelven a la vida. No encontramos aquí una dama en apuros, sino un matrimonio en apuros, ambos a la merced de la fuerte masculinidad del montañero tradicional.

Por otro lado, Hella –Leni Riefenstahl– de *Tempestad en el Mont Blanc* no necesita lecciones de nadie. Como en otras obras, el arranque de su práctica deportiva se producirá a partir del deseo: desde la ventana, ve a unos hombres que esquían y ella decide hacer lo mismo, aunque aquí no es de ningún modo una novata. La película subraya sus habilidades poniendo énfasis precisamente en su condición femenina: en esta primera secuencia, al encontrarse con un esquiador que parece perseguido por un pelotón, se intercambian las ropas, de modo que ella queda vestida como un hombre y él como una mujer. Eso permite un juego que transgrede y a la vez reafirma los roles de género: por un lado, ella consigue esquiar tan bien como lo haría un hombre y por consiguiente engañar a los demás; por el otro, él simula inexperiencia para asemejarse a una mujer esquiadora, lo que le permite pasar desapercibido.

A lo largo de la película, Hella esquía y escala, y en el desenlace forma parte del grupo de esquiadores que llega a la estación para salvar al meteorólogo Hannes –Sepp Rist–, que casi muere congelado. Aunque se subraye su sujeción a los personajes masculinos –el estrecho vínculo que la une con su padre (Friedrich Kayßler), sus esperas de Penélope en la estación meteorológica y la historia de amor con Hannes, en cuyo regazo termina apoyando su cabeza–, a lo largo del metraje Hella se muestra como una mujer activa, buena deportista, nunca una dama en apuros. Una agencia que Eric Rentschler destaca en relación con el control de la tecnología –se la presenta mirando por un telescopio en

un observatorio astronómico-, que, junto al esquí, es lo único que importa a Hella, y que acaba convirtiéndola en un personaje que consigue controlar tanto la montaña como el relato (1990: 157).

El vínculo del personaje con la tecnología anticipa la última colaboración de Fanck y Riefenstahl, *S.O.S. Eisberg*, relato de un rescate en el Ártico que contó con dos versiones, la alemana de Fanck y otra en inglés dirigida por Tay Garnett para Universal Pictures, con algunos intérpretes distintos, pero manteniendo a Riefenstahl en el elenco. En este caso Hella Lorenz -Leni Riefenstahl- no es la protagonista, pero se la presenta como una mujer moderna y activa, capaz de pilotar sin problemas

un avión y llegar con él a Groenlandia. Sin embargo, esta excelencia deportiva no tarda en resquebrajarse. Primero, estrellando la avioneta sin querer, y, después, convertida en una dama inadaptada a la aventura en la cual se ha enzarzado: ante el pescado que les ofrecen para sobrevivir, manifiesta asco; cuando un hombre lucha contra un oso polar, grita de espanto y se abraza a su marido; cuando parece que el avión de rescate salvará a la expedición, sus gestos sobre la montaña de hielo la convierten en el prototipo de la mujer en apuros. Fanck y Riefenstahl cerraban su colaboración, pues, con un personaje femenino que era un ente indefenso ante las fuerzas de la naturaleza.

Imagen 5. Proezas atléticas en plano general y en primer plano en *El gran salto* (Arnold Fanck, 1927)



LA MUJER DE LA MONTAÑA

Si en su mayoría los personajes femeninos de Fanck son ajenos a la naturaleza, en dos películas Riefenstahl encarnó a una mujer nativa de la montaña. Por un lado, en *El gran salto*, su segunda colaboración con Fanck, y, por el otro, en *La luz azul*, su debut como directora. En ambas ya no encontramos a mujeres de otras alturas que quieren aprender a esquiar o trepar para conseguir el amor de un hombre, sino a personajes que se han criado en medio de la naturaleza, son expertos escaladores, y reciben la visita de hombres ajenos a ese mundo.

El gran salto es una comedia influida por el *slapstick*, un género en el que, de Buster Keaton a Harold Lloyd, la exhibición atlética se vincula con frecuencia al logro de un objetivo amoroso⁷. En este caso Riefenstahl es la pastora Gita, que vive en los Alpes italianos cuidando a sus numerosos hermanos y hermanas y a una cabra, en plena comunión con la naturaleza. Es una mujer ligada al mundo doméstico, pero también una criatura agreste, capaz de escalar monolitos de piedra y de cortar una cuerda con los dientes como quien se ata los cordones de los zapatos. Fanck lo muestra con planos generales que permiten que exhiba

sus aptitudes atléticas, sin renunciar a planos más cercanos, que la muestran orgullosa y desafiante, y detalles de sus extremidades. A la montaña llega Michel –Hans Schneeberger–, un urbanita consumado que, por recomendación médica, se va hacer deporte al aire libre con su fiel criado Paule –Paul Graetz, y trata de conquistar a Gita convirtiéndose en un perfecto alpinista y esquiador bajo el asesoramiento y la rivalidad del rudo Toni –Luis Trenker–, que, a su vez, protagoniza juegos de flirteo con ella. En las dicotomías naturaleza/ciudad, y habilidad deportiva/indefensión, *El gran salto* propone una inversión radical respecto a las otras obras de Fanck. Paradójicamente, un papel que parecía inspirado en un comentario despectivo de Trenker hacia Riefenstahl, que la había llamado «cabra grasienta» ante la prensa (Bach, 2008: 63-65), y que parecía rebajar su erotismo respecto a *La montaña sagrada*, daba al personaje una agencia deportiva real.

Sin embargo, a media película el argumento da un giro de 180 grados. Al ver el anuncio de una competición de esquí, Gita se ofrece a ser el premio para el ganador, junto a su cabra, y así se lo comunica a Michel, que se afana a aprender a esquiar para quedar en primera posición y conseguir su amor. Aunque en algunos momentos Gita

Imagen 6. La escalada final en *La luz azul* (Leni Riefenstahl, 1932)



se calce los esquís, y exhiba sus habilidades, en esta segunda parte de la película es esencialmente espectadora del aprendizaje de Michel, además de convertirse, obviamente, en una mujer trofeo. Es así como *El gran salto* da marcha atrás en lo se refiere a agencia deportiva femenina: de la mujer experta, que con su habilidad despierta la admiración del hombre, pasamos a una mujer espectadora y a un premio para el ganador.

Unos años después, *La luz azul*, el primer largometraje dirigido por Riefenstahl, recupera al personaje de la mujer agreste, pero introduce muchas variaciones. Pese a inscribirse también en el género del *Bergfilm*, y estar muy influenciada por Fanck, que participó en el montaje, no sin peleas con la directora (Bach, 2008: 95-96), *La luz azul* presenta numerosos cambios respecto a las películas anteriores. Según Rentschler, «la película de Riefenstahl explota el legado romántico con las herramientas de la modernidad, fusionando la veneración por la naturaleza con la razón instrumental, un mundo preindustrial y los modos y formas del presente» (1990: 158). No se presenta como una película deportiva situada en los años 30, sino como una «Berglegende» que, pese a estar enmarcada por una situación contemporánea, se sitúa en tiempos pasados, y en ella la relación física con la naturaleza no tiene visos lúdicos o competitivos, sino de necesidad cotidiana o de gesta heroica. Riefenstahl interpreta a Junta, una pastora de las Dolomitas que vive refugiada entre las rocas con la única compañía del pastor Guzzi –Frank Maldacea–. Trepa sin problemas el Monte Cristallo, de cuya cima emana una hipnotizante luz azul, mientras que cada vez que los jóvenes del pueblo lo intentan caen y mueren; eso provoca las iras de los aldeanos y la condena a Junta por bruja. Sin embargo, Vigo –Mathias Wieman–, un pintor de la ciudad, se acercará a ella, establecerá una relación de amistad y acabará descubriendo su secreto.

Comparada con las películas de Fanck, *La luz azul* es absolutamente parca en imágenes deportivas. Pese a que el relato se focaliza en Junta, no

hay prácticamente escenas de acrobacias o exhibición física. Por el contrario, el relato pone el énfasis en el cuerpo del personaje: no un cuerpo atlético, sino un cuerpo erotizado, paralizado en una dimensión extática, algo que se lleva al extremo cuando Vigo la pinta. Paradójicamente, en ninguna de las películas de Fanck Riefenstahl apareció tan erotizada, distante y espiritual como en *La luz azul*; según Rentschler, «en *La luz azul* ella ya no es solo una actriz que encarna las tergiversaciones de Fanck, sino una cineasta que las engendra, de hecho, las consagra. Con una mirada tan intuitiva e inconsciente como radical, fabrica imágenes de abandono femenino inefablemente bellas hechas a la medida del deseo masculino» (1990: 160).

En las memorias de Riefenstahl es recurrente la idea de que gracias a Fanck aprendió la técnica cinematográfica, pero que prácticamente no le sirvió para mejorar como actriz (1991: 68). Es por ello que la transformación de su personaje en *La luz azul* podría ser un motivo para no cargar las tintas en la mostración de la exhibición atlética y así reajustar su imagen estelar, demasiado encasillada en las películas de deporte. Sin embargo, si consideramos que al final de la película Riefenstahl sí introduce imágenes de Junta escalando el Monte Cristallo, emerge otro posible motivo para no haberlo hecho antes, un motivo de tipo narrativo. Mientras deja en *off* sus ascensos, la película mantiene el misterio que rodea al personaje: en vez de explicitar su condición atlética, o sus conocimientos para escalar la montaña por un cierto lugar, se conserva la ignorancia en la que viven también los aldeanos, que ven en ella una bruja con poderes. El realismo atlético de las películas de Fanck, su «naturalismo» genuinamente masculino –para usar el término de Tatiana Sentamans–, es sustituido aquí por la magia de la leyenda. La ausencia de lo deportivo marca, pues, el tono del relato. Al final, en cambio, cuando Vigo descubre por dónde asciende, sí que aparecerá la Riefenstahl atlética, que sube montañas sin problemas, aunque tras descubrir que la cueva de minerales que emitía la

luz azul ha sido saqueada sus fuerzas flaquearán y terminará cayendo al vacío; se fusionan, así, el poder lumínico de la montaña y su fuerza atlética, confirmando su adscripción a un mundo en el que Fanck y su cine la mostraron casi siempre como una extranjera.

CONCLUSIONES

Al principio del texto evocábamos el *Winterträume* pintado por Alfons Walde y exhibido en el museo municipal de Kitzbühel, señalando su oposición entre un cuerpo masculino deportista y un cuerpo femenino soñado, que nace integrado en las montañas gracias a la mirada del hombre. En el *Bergfilm*, en cambio, la mujer siempre fue un elemento discordante dentro de un universo eminentemente masculino, una disrupción acorde con el contexto de emancipación femenina de la República de Weimar. En las seis películas en las que colaboraron Arnold Fanck y Leni Riefenstahl, a las que deben sumarse *La montaña del destino* y *La luz azul*, el personaje femenino nunca fue prescindible, sino que la potencia del relato giró a su alrededor. Esa potencia fue antes narrativa que visual: el *Bergfilm* no cargó las tintas en la erotización de los personajes femeninos y en líneas generales los igualó visualmente a los hombres, probablemente a causa del éxito en sus desempeños deportivos. Sin embargo, las tensiones de género que esa «masculinidad inesperada» (Senta-mans, 2010) podía producir fueron reconducidas a partir de tramas narrativas conservadoras que los convirtieron en seres ajenos a la naturaleza, admiradoras de la belleza, alumnas más o menos aplicadas o damas en apuros.

Dentro de ese esquema, la fórmula del aprendizaje fue especialmente relevante: gracias a él la mujer conseguía integrarse en el mundo de la naturaleza y acaso lograr alguna hazaña, al mismo tiempo que los hombres reordenaban sus energías potencialmente disipadoras y la encerraban en un esquema conservador. Así, del mismo modo en

que las películas de Fanck conjugaban la novedad de la tecnología y el deporte con la tradición de los Alpes, los cuerpos femeninos de su cine oscilaban entre la mujer moderna e independiente y la mujer obediente del patriarcado tradicional, convirtiendo al deporte femenino en una encrucijada clave para entender el valor histórico de estas películas y su tensión permanente entre lo presuntamente imperecedero y la modernidad.

NOTAS

- 1 En el contexto español, el volumen contemporáneo *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, de Vicente Sánchez-Biosca, muestra igualmente reticencias ante lo que considera «los excesos alegóricos -incluso racistas- que Kracauer se empeña a menudo en descubrir por doquier» (1990: 336) en las películas de Fanck.
- 2 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de fuentes que no están traducidas al castellano son del autor.
- 3 Una discusión más reciente sobre el *Bergfilm* y su compleja relación con el historicismo puede encontrarse en «Natural History: Rethinking the Bergfilm» (Baer, 2016). Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia.
- 4 Ver *Männerphantasien, Volume 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, de Klaus Theweleit (1977), en el que se analizan las fantasías sexuales y asesinas de los Freikorps en el periodo de entreguerras. Como resume Barbara Ehrenreich en su prólogo a la versión en inglés, para los Freikorps las imágenes femeninas pueden reducirse a tres figuras: la mujer ausente, la enfermera blanca y la mujer roja. Esta última es sexualmente activa y supone una amenaza mortal para el hombre, que tratará de acabar con ella (Ehrenreich en Theweleit, 1987: xiii-xiv). Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia a este libro fundamental.
- 5 Desde una perspectiva distinta, Maite Zubiaurre, al analizar la fotografía erótica de las primeras décadas del siglo XX en España, estudia los casos de mujeres

- ciclistas en posturas imposibles, generando un estatismo erotizado al que ella opone el dinamismo de la modernidad, aquí esperado, pero finalmente negado de los cuerpos de estas mujeres (2012: 261-283).
- 6 Una detallada discusión de la dimensión de género del paisaje en *La montaña sagrada* puede encontrarse en el texto de Nicholas Baer, que parte de la división entre monte y mar de la filosofía de Georg Simmel (2016: 289-293).
- 7 Agradezco a una de las revisoras del artículo la referencia a la conexión entre el deporte y la conclusión amorosa en el *slapstick*.
- Sentamans, T. (2010). *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Theweleit, K. (1987). *Male Fantasies: Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*. Prólogo de Barbara Ehrenreich. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zubiaurre, M. (2012). *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

REFERENCIAS

- Bach, S. (2008) *Leni Riefenstahl*. Barcelona: Circe.
- Baer, N. (2016). Natural History: Rethinking the *Bergfilm*. En J. Ahrens, P. Fleming, S. Martin y U. Vedder (eds.), «Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt». *Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers* (pp. 279-305). Wiesbaden: Springer.
- Fanck, A. y Schneider, H. (1931) *Les Merveilles du ski*. Paris: Fasquelle.
- Garin, M. y Elduque, A. (2013). El que cree que saltar significa. En F. Benavente y G. Salvadó Corretger (eds.), *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 417-438). Barcelona: Intermedio.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Prime, R. (2007). A Strange and Foreign World: Documentary, Ethnography, and the Mountain Films of Arnold Fanck and Leni Riefenstahl. En S. R. Sherman y M. J. Koven (eds.), *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture* (pp. 54-72). Logan, UT: Utah State University Press.
- Rentschler, E. (1990). Mountains and Modernity: Relocating the *Bergfilm*. *New German Critique*, 51(Otoño), 137-161.
- Riefenstahl, L. (1991). *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

ALPINISTAS INTRÉPIDAS Y DAMAS EN APUROS. LA MUJER DEPORTISTA EN EL BERGFILM

Resumen

El propósito de este artículo es abordar el *Bergfilm* alemán de las décadas de 1920 y 1930 desde una perspectiva de género para estudiar el rol que juegan los personajes femeninos en el universo deportivo del esquí y el alpinismo. Para ello, nos centraremos en la figura de la mujer deportista en las seis películas en las que Arnold Fanck dirigió a Leni Riefenstahl, sumándoles *La montaña del destino*, en la que el papel femenino lo interpreta Hertha von Walther, y *La luz azul*, dirigida y protagonizada por Riefenstahl. En primer lugar, presentaremos brevemente el conflicto de género que produjo la llegada de Riefenstahl al mundo masculino de Arnold Fanck y sus películas, y, a continuación, abordaremos las obras desde una perspectiva narrativa que se pregunte qué roles y agencia juega el personaje femenino en relación con el deporte. Si bien la representación visual de la mujer deportista no reviste grandes diferencias respecto a la del hombre, las tramas narrativas sitúan a estos personajes en una relación extranjera respecto al deporte de montaña y con frecuencia los convierten en alumnos del hombre.

Palabras clave

Bergfilm; Leni Riefenstahl; Arnold Fanck; Deporte Femenino; Esquí; Escalada.

Autor

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual (2008), Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (2009) y Doctor en Comunicación Social (2014) por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Fue investigador postdoctoral en la University of Reading (2016-2019) y actualmente es profesor lector en la Universitat Pompeu Fabra. Su trabajo se ha centrado en el cine político moderno, las representaciones de la violencia, la interacción entre el cine y las otras artes y los *star studies*, especialmente en los casos de España y Brasil. Desde 2016 es coeditor de la revista *Comparative Cinema*. Contacto: albert.elduque@upf.edu.

Referencia de este artículo

Elduque, A. (2024). Alpinistas intrépidas y damas en apuros. La mujer deportista en el *Bergfilm*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 45-60.

INTREPID MOUNTAINEERS AND DAMSELS IN DISTRESS: THE SPORTSWOMAN IN THE BERGFILM

Abstract

The purpose of this article is to analyse the German *Bergfilm* of the 1920s and 1930s from a gender perspective in order to explore the role played by female characters in the skiing and mountaineering world depicted in this genre. To this end, it focuses on the figure of the sportswoman in all six films directed by Arnold Fanck that feature Leni Riefenstahl, in addition to *Mountain of Destiny*, in which the female character is played by Hertha von Walther, and *The Blue Light*, directed by and starring Riefenstahl. The article begins with a brief outline of the gender conflict provoked by Riefenstahl's entry into the male-dominated world of Arnold Fanck's films, followed by an exploration of the films themselves from a narrative perspective that considers the role and agency of each female character in relation to sport. While the visual representation of the sportswoman in these films is similar to that of the sportsman, the storylines position these characters as strangers to mountain sports and often as pupils of men.

Key words

Bergfilm; Leni Riefenstahl; Arnold Fanck; Women's Sport; Skiing; Mountain climbing.

Author

Albert Elduque holds a Bachelor's degree in Audiovisual Communication (2008), a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (2009) and a PhD in Social Communication (2014) from Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). He was a post-doctoral researcher at the University of Reading (2016-2019) and is currently a lecturer at Universitat Pompeu Fabra. His research focuses on modern political cinema, depictions of violence, the interaction between cinema and other arts, and star studies, most notably in the cases of Spain and Brazil. Since 2016 he has been a co-editor for the journal *Comparative Cinema*. Contact: albert.elduque@upf.edu.

Article reference

Elduque, A. (2024). Intrepid Mountaineers and Damsels in Distress: The Sportswoman in the *Bergfilm*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 45-60.

recibido/received: 16.10.2023 | aceptado/accepted: 21.11.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com