

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MARZO 2024

Con motivo del Día Internacional de la Mujer

PIONERAS Y MAESTRAS (II): LENI RIEFENSTAHL

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
tas obras de
en muebles,
ros, manio-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender quan-
tesee con la
ridad y ue
lara satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
a. Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

A más en apa-
K MAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión. en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el filme es interesantísimo. Se presentó después otro documental «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace usual más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible es
mero de es
han sido t
corruptos d
cias a todo
Igualmen
muy noble
sisa que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianco. T
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros at
Rendidas
granadina,
parroquiale
tielmas aut
muy especi
cuelas Nora
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabo
tigues Alun
dia de este
ron el honr
lignitas a n
lo hicieron.
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espe
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen,
más que ul
colaborar d
gelladora
la Santa Ig
Gracias a
que hag vo
que se ha
nas para d
dre. Tambie
tiene que s
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

MARZO 2024

**Con motivo del Día Internacional de la Mujer
PIONERAS Y MAESTRAS (II):
LENI RIEFENSTAHL**

Viernes 1 / Friday 1st 21 h.
LA LUZ AZUL
(Alemania, 1932) [80 min.]
(DAS BLAUE LICHT - EINE BEREGLENDE
AUS DEN DOLOMITEN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 5 / Tuesday 5th 21 h.
EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD
(Alemania, 1934) [111 min.]
(TRIUMPH DES WILLENS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima
del Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo.

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
Free admission up to full room.*

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 66

Miércoles 6 / Wednesday 6th 17 h.
EL CINE DE LENI RIEFENSTAHL
Gabinete de Teatro &
Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo

FEBRUARY 2024

On the occasion of
International Women's Day
PIONEERS AND MASTERS (II):
LENI RIEFENSTAHL

Viernes 8 / Friday 8th 21 h.
OLIMPIADA (1ª parte)
(Alemania, 1938) [124 min.]
(OLYMPIA I.TEIL -
FEST DER VÖLKER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 / Tuesday 12th 21 h.
TIERRA BAJA
(Alemania, 1954) [94 min.]
(TIEFLAND)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

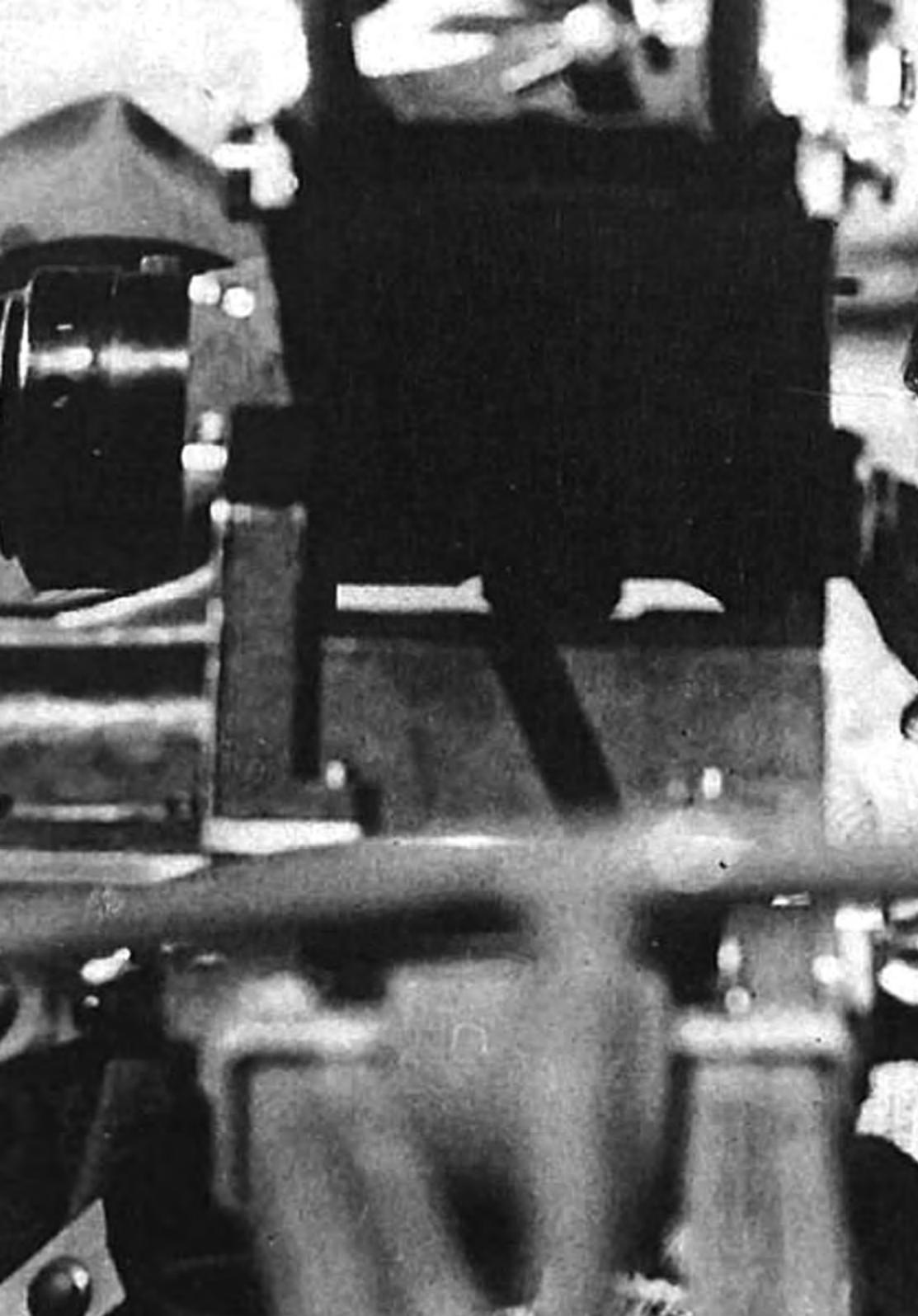
Organiza:

CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







(...) El doctor Arnold Fanck fue para mí un mentor intelectual. Como realizador de cine era un profano, ya que su verdadera profesión era la geología. Había estudiado en la universidad de Zurich en la misma época que Lenin, con quien había mantenido contacto. Sus aficiones eran las montañas y la fotografía. Cuando era niño, siempre estaba enfermo. Padecía graves accesos de asma y, según me contó, continuamente tenía que volver a aprender a andar. A los once años lo enviaron a Davos, y se curó. Esto le indujo a convertir las montañas en su propio mundo. (...) Pasaba su tiempo libre esquiando, escalando montañas y haciendo fotografías. (...) Tras finalizar la I Guerra Mundial, junto con unos amigos fundó en Friburgo la *Freiburger Berg-und Sportfilm Gesellschaft*, para la que rodó sus primeros documentales, que se hicieron famosos. Lo novedoso de esas películas era que no tenían una acción propiamente dicha, pero, a pesar de ello, resultaban más emocionantes que muchos films con trama. Las nubes, el paso de la luz solar y las sombras vagando por las cumbres de las montañas y las peñas escarpadas sólo pudieron verse por primera vez en sus películas (...). Fanck me permitió mirar a través de la cámara, escoger tomas de imagen, aprendí lo que era material negativo y positivo, a trabajar con distintas distancias focales, el efecto de los objetivos y los filtros de color. Pensé que algún día podría dedicarme al cine. Al mismo tiempo comprendí que en el mundo del cine el individuo no era nada sin el resto del equipo. El mejor actor no puede lucirse si el cámara no sirve, y este a su vez depende del mejor trabajo de revelado del laboratorio, y el mejor revelado no sirve para nada si el trabajo de cámara fue insuficiente. Cuando uno falla, corre peligro todo el conjunto (...).

(...) El mundo del cine amplió mis horizontes, y conocí a muchas personas extraordinarias; sobre todo a realizadores y operadores como Lupu Pick o Georg Wilhelm Pabst, y particularmente a Abel Gance. Era un magnífico realizador y además un hombre simpático. A diferencia de algunos de sus célebres colegas, nunca mostró superioridad o presunción y, sin embargo, con su **Napoleón** obtuvo un éxito sensacional. No sólo había alcanzado la fama la original técnica de su película -por primera vez se filmaron escenas con tres cámaras y se proyectaron con tres proyectores-, sino por su novedoso trabajo artístico. Compartí con él su triunfo en el Palacio de la UFA y con él celebré su éxito. (...) Tras el brillante estreno en Berlín, Abel Gance me invitó a ir a París y allí intentó hacer una película conmigo; pero, a pesar de sus éxitos, no encontró un productor para sus nuevos proyectos. No obstante, nuestra amistad sobrevivió incluso a la II Guerra Mundial. Mientras se libraba la batalla de Stalingrado en 1943, Abel Gance me envió

una copia de su película **Yo acuso**, un duro alegato contra la I Guerra Mundial. No pude cumplir su deseo de que la película se proyectase ante Hitler; de hecho, Hitler, según me informaron en aquel entonces, no veía ninguna película desde que había comenzado la guerra. Tampoco habría tenido ninguna posibilidad de transmitirle tal petición (...).

(...) Con mayor interés iba a ver películas soviéticas y estadounidenses; de hecho, casi no me perdí una. Comencé a interesarme también por la técnica, sobre todo la fotográfica. En las películas de Hollywood me llamaban la atención los primeros planos de las estrellas femeninas, que a pesar de su brillante nitidez, aparecían suaves y agradables. Para lograr el mismo efecto, yo había hecho varias tomas de prueba con Schneeberger, en el jardín de la casa del doctor Fanck, con filtros que suavizaban y con tul, pero el resultado no era satisfactorio. Me puse en contacto con operadores estadounidenses de Hollywood, y conseguí comprar una de esas lentes para el retrato con la que luego logramos los mismos efectos. (...)

(...) En esa época vi la película que eclipsó a todas las que se habían proyectado hasta entonces: **El acorazado Potemkin**, de Serguei Eisenstein. Cuando salí de la sala de la “Kurfürstendamm”, me sentía aturdida. El efecto era tremendo; la técnica, la fotografía y el modo de dirigir a los actores, revolucionarios. Por primera vez fui consciente de que el cine también podía ser un arte. (...)

(...) El cine sonoro significó una revolución en el mundo del cine. **Tempestad en el Mont Blanc** se había concebido como una película sonora, pero el sonido aún no se sincronizaba con la imagen, sino que se incorporaba después. En 1930, trabajar con las primeras y pesadas cámaras sonoras en difíciles tomas alpinas no era técnicamente posible. La nueva técnica requería una transformación completa de la producción. Para algunas de las estrellas internacionales, el cine sonoro fue el fin de su carrera, ya que su voz no era la adecuada. Numerosos actores y actrices temían por su carrera y muchos buenos actores de teatro no sabían hablar con naturalidad ante las cámaras. A mi regreso del Mont Blanc, busqué enseguida un buen profesor para educar mi voz. Unos colegas me recomendaron al señor Kuchenbuch (...). Me daba una hora diaria de clase, en la que sobre todo debía hacer muchos ejercicios de respiración. De este modo, no encontré dificultad alguna, ni siquiera en mis primeras tomas sonoras para la película del Mont Blanc. (...) Antes de que el cine sonoro llegase a las salas de cine alemanas, vi en Londres un noticiario sonoro, en el que por primera vez oí hablar a un orador. Para mí significaba una maravilla técnica. Aunque me entusiasmaba

FIFTY-FIVE CENTS

Published by TIME INC.

TIME

The Weekly Newsmagazine



By John Frankel

Volume XXVII

HITLER'S LENI RIEFENSTAHL
At Berchtesgarden, the woman's work is never done.
(See page 12)

Number 7

Circulation this year more than 600,000

esta nueva dimensión del cine, me sentía afligida por la inevitable desaparición del cine mudo, pues este tenía grandes ventajas frente al cine sonoro, sobre todo en el aspecto artístico.



La falta de sonido se sustituía con otras formas de expresión. En este aspecto, el arte de la fotografía prestó un gran servicio a la cámara. El cine mudo tenía a menudo más ambiente que una película sonora, porque en esta generalmente el diálogo se convertía en el medio decisivo de la acción. Así, películas sonoras que sólo empleaban el diálogo de un modo mesurado y daban valor a la configuración artística, acabaron siendo obras maestras; las dirigieron figuras como Josef von Sternberg, Luis Buñuel, Elia Kazan, René Clément, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Akira Kurosawa, por mencionar sólo a algunos de ellos (...).

(...) Nadie olvidará jamás películas mudas con Asta Nielsen, Henny Porten, Greta Garbo, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Lillian Gish, Douglas Fairbanks, Conrad Veidt y Emil Jannings; ni tampoco películas como **El Golem**, **El gabinete del doctor Caligari** o **Los nibelungos**. Lo mismo puede decirse de los grandes realizadores rusos como Vsévolod Pudovkin y Serguei Eisenstein. (...) Hay que señalar que últimamente muchas de las mejores películas mudas experimentan un renacimiento y ejercen incluso un gran atractivo sobre la juventud. A veces la reposición de tales obras se acompaña de una orquesta en vivo, como sucedía en la época de su primera proyección en las salas de cine de todo el mundo. (...)

Leni Riefenstahl

Texto (extractos):

Leni Riefenstahl, **Memorias**, Evergreen-Taschen, 2000.

(...) Comparto con Néstor Almendros y Pere Gimferrer admiración artística por la realizadora **LENI RIEFENSTAHL**. (...) Perteneciendo por mi edad a la generación de hijos de la burguesía que en los primeros años cuarenta tuvo que seguir clases particulares de alemán, en mi vida adulta siendo director del Cineclub Universitario de Barcelona y militando en la barricada antifascista, programé en aquella institución las dos únicas películas de la Riefenstahl que han tenido distribución comercial en España: *Das blaue Licht* (**LA LUZ AZUL** o **EL MONTE DE LOS MUERTOS**) y las dos partes de su monumental **OLIMPIADA**. Y en 1989 publiqué el primer análisis pormenorizado de su *Triumph des Willens* (**EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**) editado en lengua castellana, una película que me es muy familiar por poseer una copia de ella y por haberla exhibido reiteradamente en mis cursos sobre historia del cine europeo impartidos en California. Con estos datos aclaro que no soy un descubridor tardío o coyuntural de los valores cinematográficos de esta realizadora.

No soy un admirador advenedizo de la directora alemana, como no lo han sido cineastas de tan variado pelaje como Jonas Mekas, Rainer Werner Fassbinder (quien quiso colaborar profesionalmente con ella) o Francis Coppola, por no citar al Chaplin que telegrafió a la autora felicitándola por **LA LUZ AZUL** y que a continuación vestiría a la Paulette Goddard de sus **Tiempos modernos** como la

protagonista de aquel film. Naturalmente, su película más famosa es **OLIMPIADA**, epopeya del ritmo y del esfuerzo físico, que sigue siendo insuperada en su género, pese al progreso posterior de la tecnología cinematográfica para el documentalismo, con emulsiones más sensibles y en color, lentes más luminosas y teleobjetivos más potentes. Ninguna de las ediciones posteriores de Juegos Olímpicos filmados (realizadas todas por hombres) ha alcanzado su espléndido nivel. Hace unos años el Festival de Cine de Barcelona, en un ciclo sobre filmaciones de los Juegos Olímpicos, descubrió que la copia de esta cinta que hoy circula por el mundo es una copia censurada, expurgada y desnazificada, pues tal fue la copia que el Comité Olímpico Internacional cedió para el evento y que guarda en sus archivos. Por fortuna, no ocurre lo mismo con la copia de la época que se exhibió y se conserva (¿todavía?) en nuestro país. Y este episodio obliga a lamentar de nuevo las censuras de uno u otro signo, que la autora relata puntualmente en su fascinante libro de memorias al referirse a sus tareas de recomposición expurgada de esta obra maestra en la posguerra.

Si **OLIMPIADA** ha sido su película más famosa (merecedora de una felicitación manuscrita de Stalin), **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** ha resultado su película más explícitamente política y más polémica. Aquí debe recordarse el excelente nivel que alcanzó el cine documental en la Alemania de preguerra, del que **OLIMPIADA** fue óptimo ejemplo. La reflexión actual sobre este tema nos obliga a recordar que en los años cuarenta admirábamos las fotos bélicas publicadas por “Signal” o “Adler”, o algunos documentales científicos de la UFA, mientras que no hizo mella alguna en nuestra sensibilidad la copiosa producción de ficciones cinematográficas que se exhibieron entonces en España, firmadas por Hans Steinhoff, Veit Harlan o Karl Ritter. Desde la perspectiva histórica actual, parece meridiano que los dos directores que han cultivado de un modo más brillante y ejemplar el cine con voluntad explícita de adoctrinamiento político han sido Sergei Eisenstein y Leni Riefenstahl (en **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**). Y su paradoja fue que ni Eisenstein militó en el partido comunista, ni la Riefenstahl en el partido nacional socialista alemán, y que ambos padecieron serios problemas con los burócratas de los servicios de propaganda de sus respectivos países, el uno con Boris Chumiatski y la otra con el doctor Goebbels. Tal vez no sea exagerado afirmar, desde este ángulo, que Leni Riefenstahl ha sido la Eisenstein de la Alemania nazi y **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** su **Acorazado Potemkin**. Su película tendría una carrera insólita e imprevista. Sería premiada en la Francia del Frente Popular y en la misma Exposición Internacional en que el Pabellón Español exhibía el “Guernica” acusa-



Leni Riefenstahl
Leni Riefenstahl

Verlag „Ross“ Berlin SW 68.



torio de la barbarie de la aviación nazi. Y del aprendizaje de sus lecciones surgiría la serie **Por qué luchamos** (*Why We Fight*) de Frank Capra, según confiesa éste en sus memorias, que militó en la pedagogía del bando político opuesto, mientras Luis Buñuel haría sus primeras armas en el cine norteamericano remontando esta obra con fines de contrapropaganda en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El libro de “Memorias” de Riefensthal constituye, por ello, un buen instrumento para el ejercicio de las clarificaciones políticas. Descubrimos con sorpresa, por ejemplo, que el geólogo doctor Arnold Fanck, mentor de Leni Riefenstahl, y cuyas películas montaÑeras han sido tradicionalmente acusadas (Kracauer, Sadoul, Susan Sontag) de tener una inspiración protonazi, albergaba en realidad simpatías prosocialistas. Aunque es más sabido que otros colaboradores de la autora procedían de la izquierda: Béla Balázs era un activo militante comunista, Walter Ruttmann era procomunista y G. W. Pabst socialdemócrata. Cuando se pondera la calidad del cine de Leni Riefenstahl surge, por analogía, la apreciación artística que

Marx sentía hacia la obra del reaccionario Balzac o Lenin hacia la del terrateniente Tolstoi. En efecto, el caso de Leni Riefenstahl plantea brutalmente y de modo radical la cuestión de la autonomía estética del arte, su autosuficiencia formal, más allá de sus eventuales perversos contenidos o de sus propuestas éticas. Las mejores obras de la autora proclamarían así que la excelencia estética es una categoría aislable de la excelencia ideológica. Leni Riefenstahl se alinea así junto a artistas como Céline, Drieu de la Rochelle o Ezra Pound, cuya adscripción ideológica no daña la integridad estética de su obra. Y, de un modo más radical todavía, obliga a admitir que el Mal puede generar sus propias obras maestras, susceptibles de gratificar incluso a quienes rechazan su contenido ideológico (caso de **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**). En el campo del cine, una porción importante de la producción de Hollywood (como muchos de sus westerns antiindios, con autores tan señeros como John Ford) lo había demostrado ya cumplidamente: es algo que se sabía, por lo menos, desde **El nacimiento de una nación**. (...).

Texto (extractos):

Román Gubern, “Gloria y penitencia de Leni Riefenstahl”,
prólogo a *Leni Riefenstahl, Memorias*.



(...) Para su desgracia, Leni Riefenstahl ha pasado a la Historia del Cine como la cineasta por excelencia de la Alemania nazi. En estos tiempos en que los medios de comunicación de masas son los principales difusores de cultura, el apellido Riefenstahl parece que va a quedar en la memoria colectiva de esta aldea global que es la “galaxia MacLuhan” como la directora de cine que era “amante de Hitler”. De nada han servido las explicaciones publicadas en sus “Memorias”, inteligentemente prologadas por el erudito Román Gubern en su edición castellana. A fin de cuentas, ¿cuántos de los que escriben en periódicos sobre Riefenstahl han leído el tomo? En esta época de banalidades, de culto a lo efímero, ¿cuántos tertulianos que nos pontifican desde el éter son capaces de saber que el desfile de las hienas en **El Rey león**¹ es un homenaje a **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**? ¿O que Charles Chaplin, en su extraordinaria **Tiempos Modernos**, rinde culto a la *Junta* de

1 O la ceremonia final de **La Guerra de las Galaxias**.



LALUZAZUL a través de Paulette Goddard? ¿Cuántos han visto **OLIMPIADA**, y se han percatado de la presencia de atletas negros? Los hechos ciertos son que, tras la caída del III Reich, Riefenstahl fue declarada inocente por dos veces de la acusación de ser nazi. Los hechos son que Riefenstahl estudió y fotografió durante años a culturas africanas. ¿Haría esto una nazi? El único problema de Leni Riefenstahl fue poner su talento cinematográfico al servicio de su país en un momento equivocado, al igual que hizo Eisenstein en el bando contrario. (...).

Leni Riefenstahl nació el 22 de agosto de 1902 en el seno de un tradicional hogar berlinés. Durante su adolescencia estudió en la Academia de Arte de Berlín, iniciando, pese a la oposición paterna, una carrera como bailarina que se vio en la tesitura de interrumpir tras accidentarse en un escenario de Praga. En los años veinte se popularizan en Alemania las películas de temática alpinista, género muy favorecido por los entonces emergentes políticos nazis (convencidos, tal vez, de la “pureza aria de los glaciares”). Tras asistir a una proyección de **Monte del Destino: una película de los Dolomitas**, Riefenstahl se presenta a sí misma a su principal intérprete, Luis Trenker, y posteriormente al doctor Arnold Fanck, especialista en este curioso género cinematográfico, específicamente alemán. Fanck da a Riefenstahl el principal rol femenino en **La montaña sagrada**, cuyo éxito le permite rodar **Prisioneros de la montaña**, nada menos que bajo la dirección de Georg Wilhelm Pabst. Para entonces ya se había convertido en una actriz conocida por el gran público, de la que el propio Hitler había opinado “*lo más bello que jamás haya visto en una película fue la danza de la Riefenstahl a la orilla del mar en La montaña sagrada*”. Pero este reconocimiento público a sus dotes interpretativas era incapaz de aplacar su temperamento creador.

En 1931, Riefenstahl escribe, produce, dirige e interpreta **LALUZAZUL**, obra para la que la AGFA fabricó, a petición de la directora, unas emulsiones sensibles exclusivamente a determinados colores. La película fue un gran éxito y Hitler, contra el criterio del doctor Goebbles, le encomienda el rodaje de **El triunfo de la fe**, documental sobre el V Congreso en la Historia del NSDAP, que Riefenstahl rueda apresuradamente sin apenas preparación, y que es un aperitivo para su segunda gran obra, **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, sobre el congreso de Nüremberg de 1934.

EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD es un documental perfecto, en el que a través del dominio de la técnica cinematográfica y del montaje, consigue una atmósfera capaz de encandilar al espectador. La cámara salta constantemente de lo grande a lo pequeño, con un estilo ágil y rápido, absolutamente innovador (fue



la primera película documental en la que se emplearon cámaras sobre ruedas, que permitían dar la vuelta en torno a Hitler mientras éste hablaba, o colocadas en un diminuto ascensor que posibilitaban su ascensión casi cuarenta metros). **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** no sólo fue un éxito de público, sino que, entre otros galardones, cosechó la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de París, galardón que le fue entregado por el primer ministro francés. Con este premio se distinguía una película documental, en modo alguno una de propaganda. Como Riefenstahl se pregunta en sus “Memorias”: *“¿Qué interés habrían tenido en premiar una película de propaganda la dirección de la Exposición Internacional y el primer ministro Edouard Daladier?”*.

Pero el punto culminante en el currículo cinematográfico de Riefenstahl lo representa la película en dos partes **OLIMPIADA**, sobre los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín. Como ya hiciese con el Congreso de Núremberg, en **OLIMPIADA** Riefenstahl no se limita a plasmar los eventos deportivos, sino que los dramatiza sin dejar tregua a las retinas del espectador, demostrando una vez más el manejo magistral del montaje (se filmaron más de cien mil metros de película para aprovechar unos seis mil) y de la técnica (construyó una cámara submarina, empleó la

entonces novedosa cámara portátil 'Kinamo' -con sólo cinco metros de película-, se sirvió de teleobjetivos de hasta 600 mm. e hizo uso de tres stocks de cine, Kodak, AGFA y Perutz, dependiendo del tipo de toma). La que hoy algunos describen como película propagandística del III Reich, durante su preparación y rodaje no contó más que con obstáculos por parte de Goebbels, quien llegó a encargar su propia película de las Olimpiadas de Berlín a Hans Weidemann, vicepresidente de la Cámara de Cine del Reich.

Ni "amante de Hitler", ni la cineasta del III Reich, ni cargo oficial en el Partido Nacional Socialista Alemán. Lo que sí fue Leni Riefenstahl es una buena actriz, una intrépida productora, una gran camarógrafa, una magnífica guionista y una sobresaliente directora, con una trayectoria cinematográfica que se inicia en la época del cine mudo y que ha sido admirada desde Josef von Sternberg hasta por las más altas instancias del Vaticano. Como concluye Román Gubern *"el caso de Leni Riefenstahl plantea brutalmente y de modo radical la cuestión de la au-*



tonomía estética del arte, su autosuficiencia formal, más allá de sus eventuales perversos contenidos o de sus propuestas éticas. Las mejores obras de la autora proclamarían así que la excelencia estética es una categoría aislable de la excelencia ideológica (...).”

Texto (extractos):

Ignacio Benedetti, “Leni Riefenstahl, la musa de Hitler (a su pesar)”, en folleto informativo edición DVD, Cameo Media, 2006.

(...) Leni Riefenstahl, la cineasta más famosa de Alemania y quizás, la mujer más odiada y aclamada en su propio país, tiene una receta única, que la mantiene joven de espíritu, con la mente ágil y que le ha permitido lograr la hazaña de cumplir cien años en un mundo que no siempre le ha sido amable. La artista, que hoy festeja su cumpleaños, es cierto, es la directora de cine más aclamada, más respetada y la más odiada que habita el planeta Tierra. Pero Riefenstahl, ya en el ocaso de su vida, dejó de sobresaltarse con los reproches que le hacen sus compatriotas y prefiere resaltar un aspecto de su vida que le ha permitido soportar la pesada cruz de haber sido una mujer exitosa en la época oscura del Tercer Reich y la artista preferida de Hitler. *“Siempre me he sentido feliz con mi trabajo. El trabajo casi me volvió imbatible, porque nunca significó para mí un sufrimiento o algo que tenía que hacer por obligación. El trabajo me sigue haciendo feliz y me mantiene viva”.*

El trabajo, es cierto, le ayudó a soportar la cuarentena que le impuso su país cuando finalizó la II Guerra Mundial, pero a lo largo de su extensa y agitada vida, Leni Riefenstahl siempre defendió un principio que terminó convirtiéndose en su filosofía existencial: *“Jamás hay que rendirse”*, dijo la cineasta, al revelar el arma secreta que la mantiene viva y que le permitió volver a triunfar, cuando todo el país le cerraba las puertas. Leni Riefenstahl tuvo también la rara habilidad de nacer cinco veces a lo largo de su agitada, exitosa y polémica vida. Cuando cumplió 71 años, la cineasta decidió que había llegado el momento de iniciar un nuevo capítulo y se matriculó en un curso de buceo para poder hacer fotografía submarina. Su último libro, una biografía fotográfica, lleva el título “Cinco vidas” y las instantáneas subacuáticas ocupan el último capítulo.



“Si pudiera tener una sexta vida, volvería a hacer cine para poder terminar lo que nunca pude hacer. También quiero hacer una película sobre los Nubas con el material que filmé en Sudán”. A pesar de los éxitos obtenidos como directora de cine y como fotógrafa, Leni Riefenstahl sigue recordando con cariño la primera de sus cinco vidas, cuando era una joven y hermosa bailarina que cautivó al público en Alemania. Un accidente en la rodilla la llevó al cine como actriz. Así comenzó su segunda vida. La tercera, como directora detrás de la cámara, fue la más exitosa, pero también la más polémica. Su película **LA LUZ AZUL** rodada en 1932, cautivó al Führer de tal forma², que el dictador le pidió personalmente que hiciera la película sobre el Congreso del partido nazi realizado en Nüremberg y que la catapultó a la fama. **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** enloqueció a los alemanes, emocionó al dictador y cimentó la fama de Leni Riefenstahl como “*los ojos de Hitler*” y la artista que puso su genio al servicio de la ideología nazi. (...) Como millones de alemanes, Riefenstahl se sintió fascinada por la personalidad del dic-

2 Riefenstahl, que ya era famosa en Alemania y Europa, escribió a Hitler. El dictador le respondió con una invitación a un balneario en el Báltico. Durante un paseo por la playa, Hitler intentó, sin éxito, besarla. Fue la primera y la última vez que lo hizo.

tador; algo que nunca ha ocultado. Incluso cometió el pecado de afirmar que Hitler desconocía las atrocidades que se cometieron durante el Tercer Reich (...).

En los años sesenta, después de una larga permanencia en el purgatorio del anonimato, la directora inició su cuarta vida fotografiando a los Nubas. Quienes la conocen afirman que la época que vivió entre los guerreros africanos fue la más feliz de su vida. En medio de la tribu africana, la artista maldita fue solo una mujer de 60 años y sin pasado, que encontró nuevamente la realización que le había sido negada en su propio país. *“Pero el ballet fue para mí el episodio más hermoso de mi vida”*, confiesa la artista. Hace poco le preguntaron qué título le pondría a una película sobre sus cien años de vida: *“Amada, perseguida e inolvidable”*, respondió. De hecho, ninguna otra directora de cine ha sido tan maldecida. Pero Leni Riefenstahl es la única mujer que figura en la lista de los cien artistas más importantes del siglo, que recopiló la revista “Time”.

El nuevo aniversario de la cineasta marcó un hito en su país, donde la prensa de todos los colores le ha dedicado reportajes, análisis sobre su trabajo, entrevistas y documentales. Pero ningún organismo oficial se atrevió a organizar un homenaje a la directora de cine alemana más famosa que haya tenido el país. Leni Riefenstahl, fiel a su máxima de trabajar para seguir con vida, se ofreció un regalo especial. Durante años guardó silencio sobre su trabajo, pero en vísperas de su



nuevo aniversario, presentó su más reciente creación: **Impresiones bajo el agua**. Una hermosa película de 45 minutos sobre la vida submarina, producto de más de dos mil inmersiones realizadas en el océano Índico entre 1974 y 1979. La genial artista editó el material que rodó Horst Kattner, un camarógrafo que le acompaña desde hace 35 años y que se ha convertido en su fiel compañero. Cuarenta años más joven que ella, Kattner es su creación y Leni no hace nada sin su colaboración y ayuda. “*Harold y Maude en la vida real*”, dicen lo que conocen a la pareja. “*Pero no es amor*”, asegura la artista. “*El amor es algo diferente, algo hermoso e importante. Yo amé intensamente una vez, pero fue un amor infeliz y ya murió*”. El gran amor de Leni Riefenstahl fue Peter Jacob su exmarido, con quien no tuvo hijos porque, según la artista “*era el hombre más infiel de la tierra*”.

Texto (extractos):

Enrique Müller, “Leni Riefenstahl, cien años, cinco vidas y una receta”,
diario “Ideal”, 22 de agosto de 2002.









Viernes 1

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA LUZ AZUL (1932) Alemania 80 min.

Título orig.- Das blaue Licht - Eine Bergglende aus den Dolomiten. **Directora.-** Leni Riefenstahl. **Guion.-** Béla Balázs, Carl Mayer, Gustav Renker y Leni Riefenstahl. **Fotografía.-** Hans Schneeberger y Heinz von Jaworsky (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Leni Riefenstahl. **Música.-** Giuseppe Becce. **Productor.-** Leni Riefenstahl. **Producción.-** Leni Riefenstahl-Produktion. **Intérpretes.-** Leni Riefenstahl (*Junta*), Mathias Wieman (*Vigo*), Beni Führer (*Tonio*), Max Holzboer (*Innkeeper*), Martha Mair (*Lucia*), Franz Maldacea (*Guzzi*). **Estreno.-** (Alemania) marzo 1932 / (EE.UU.) mayo 1934 / (España) noviembre 1932.



versión original en alemán (e italiano)

con subtítulos en español

Película nº 2 de la filmografía de Leni Riefenstahl (de 12 como directora)

Música de sala:

La montaña sagrada (*Der heilige Berg*, 1926) de Arnold Fanck

Banda sonora (compuesta en 2002) de **Aljoscha Zimmermann**

(...) Ser actriz no era lo único que me interesaba. Empezaba a gustarme trabajar con la cámara; me atraían los objetivos, el material fílmico y la técnica de los filtros. También había observado a Fanck mientras montaba las películas. Estaba fascinada por los efectos que se podían conseguir cortando las imágenes al editar la película. El estudio de montaje se convirtió para mí en un taller mágico, y mi interés se orientó cada vez más hacia la creación de películas. Al principio, me resistía, ya que era actriz. Pero no podía cambiar el hecho de que lo observaba todo con una perspectiva cinematográfica. Espacios, rostros... los transformaba en imágenes y movimiento. Me dominaba un intenso deseo de crear algo.

Me sentía insatisfecha con mi papel en la última película alpina que había interpretado. Había sido un trabajo arduo y peligroso, y estaba harta de los fríos glaciales, las tormentas y los neveros. Anhelaba ir a las montañas, sin hielo y sin nieve, y comencé a soñar. De mis sueños nacieron imágenes: una muchacha que vivía en las montañas, una criatura de la naturaleza. La veía escalando, a la luz de la luna, y presencié cómo la perseguían y la apedreaban, y al final soñaba cómo esa muchacha se desprendía de una pared de roca y se precipitaba lentamente hacia las profundidades. Esas imágenes se adueñaron de mí, tomaron



forma y un día lo plasmé por escrito en dieciocho páginas. Lo titulé **LA LUZ AZUL**. Llamé a la muchacha 'Junta'. Ignoro de dónde saqué ese nombre.

Mostré el escrito a mis amigos, y les gustó. Después lo entregué a algunos productores de cine, a quienes no les gustó. Encontraban aburrida la historia. Finalmente se la di a Fanck. Esperaba su dictamen ansiosa. Dijo que el argumento no era malo, pero que requería grandes sumas de dinero.

-¿Por qué tanto dinero? -*le pregunté sorprendida*-. Casi todo puede filmarse en la naturaleza y además se necesitan pocos intérpretes.

-Pero es que tú te imaginas la película en la forma de una leyenda o de un cuento. Para realizarla, deberían estilizarse todas las tomas de la naturaleza, como hizo Fritz Lang en **Los nibelungos**. Él construyó el bosque en un estudio, y sólo así pudo crear una naturaleza de efecto irreal.

-Precisamente eso es lo que yo quisiera evitar, nada debe recordar al estudio. También veo estilizados los motivos de la naturaleza, pero no mediante decorados artificiales, sino con el empleo de la iluminación; la luz convierte la cámara en un instrumento mágico, y si se usan filtros de color es posible estilizar la naturaleza.

Fanck, que sonreía indulgente e irónico, dijo entonces mientras yo hablaba:

-¿Cómo quieres fotografiar de un modo tan poco real las paredes de roca por las que treparás? La roca siempre parecerá roca.

Su argumento tenía peso y me dejó perpleja. Fanck añadió, triunfante:

-Quítate ese proyecto de la cabeza, es pura ilusión.

¿Era, pues, mi sueño realmente imposible? Pasé varios días pensando en cómo adaptaría a mis fantásticas visiones el escenario real de las paredes de roca. Di con la solución a los pocos días: con niebla cubriría como con un velo las paredes rocosas, y así ya no resultarían realistas, sino misteriosas. Estaba obsesionada por mi proyecto, y quería llevarlo a cabo tal como lo imaginaba. Pero ¿cómo lo haría? Tenía ahorrado algún dinero, pero en absoluto la suma que necesitaba. Podía renunciar al caro estudio; asimismo me ahorraría el sueldo del principal papel femenino, puesto que lo interpretaría yo.

El principal problema financiero eran los honorarios para el director. ¿Encontraría a uno que estuviera de acuerdo con cobrar cuando la película reportase

beneficios? No había pensado que yo misma pudiera ser la realizadora. El reparto era sencillo. Para mí, la persona ideal para el papel de Vigo era Mathias Wieman. En aquel entonces era casi desconocido en el cine, pero en el teatro ya se había hecho un nombre. No era una belleza, sino un tipo joven, rudo, con carisma. Lo más importante era encontrar un buen colaborador para el guion. Me dirigí a Béla Balázs, que figuraba entre los mejores guionistas de cine de aquellos días, aunque también había escrito libretos de ópera, como “El castillo de Barbazul”. Para mi alegría y sorpresa, Balázs se entusiasmó tanto con el argumento, que se declaró dispuesto a escribir conmigo el guion aun sin cobrar nada. (...) Nos complementábamos de una manera ideal, ya que mientras él era un maestro en la distribución de las escenas y en el diálogo, yo lo transformaba visualmente. Así, en menos de cuatro semanas creamos un buen guion. (...). Hans Schneeberger sería el cámara. Me preguntaba si yo soportaría colaborar con él tan estrechamente, pues sólo hacía dos años que nos habíamos separado. Schneeberger estuvo dispuesto a trabajar sin cobrar. Heinz von Javorsky, mi secretario, el “vagabundo”



del Mont Blanc, sería el ayudante de cámara, y se alegró de tener la oportunidad de aprender al lado de un maestro. Yo esperaba salir adelante con mi equipo de sólo seis personas en seis semanas. Todos tuvieron que renunciar a sus salarios y yo a un productor, a un ayudante de director y a una secretaria de rodaje, así como a la encargada de vestuario y el maquillador.

Mientras elaboraba los presupuestos, comprobé que me faltaban por lo menos noventa mil marcos en efectivo para película, el laboratorio, el alquiler del generador, la construcción de una gruta de cristal y la sonorización, incluidas las tomas musicales. ¿Debía renunciar definitivamente a mi plan? Todavía no. Fanck rodaba una nueva película de deporte de invierno, **Borrachera de nieve**, una comedia, y acepté la oferta del principal papel femenino. Emplearía lo que ganase en **LA LUZ AZUL**. (...) Sokal era el productor del film. (...) Fue él, junto con Georg Wilhelm Pabst, quien primero creyó en mi talento como realizadora; sin embargo, no se arriesgaba a apoyarme en la financiación de mi propio proyecto (...).

(...) A pesar del impresionante guion, casi nadie creía en mi proyecto. Me hacían objeciones tales como que era demasiado plácido o romántico. Yo no du-



daba acerca de la verdadera causa del rechazo: nadie se imaginaba mis fantasías visuales. De hecho, jamás se había realizado algo similar. **LA LUZ AZUL** era lo opuesto a las películas del doctor Fanck. Todos los temas de sus films eran realistas, pero no lo era su fotografía, que debía ser primordialmente bella. Siempre debía brillar el sol, y las tomas, aunque no se ajustasen a la escena, tenían que ser bellas. Con frecuencia eso me molestaba y lo veía como un defecto de su estilo. Sólo cuando el tema y la creación visual están en consonancia forman una unidad estilística. Y eso era lo que me interesaba. Pero ¿cómo seguir adelante?

Me puse en contacto con AGFA, y les propuse crear una emulsión de película que fuera insensible para determinados colores, y que al utilizar filtros especiales se obtuvieran modificaciones cromáticas y efectos de imagen irreales. AGFA se mostró dispuesta a cooperar, hizo experimentos y de ahí surgió el material "R". Más tarde se empleó de modo general, sobre todo cuando a la luz del día tenía que lograrse el efecto de tomas nocturnas. En agradecimiento a mi sugerencia, AGFA prometió poner a mi disposición la película virgen. Tras comunicarme el laboratorio Geyer que me cedería gratis la sala de montaje, decidí correr el riesgo. Vendí joyas que mis padres me habían regalado y un aguafuerte original que recibí de Fanck; hipotecué mi vivienda, y a principios del verano de 1931 fundé, en calidad de socia única, mi primera compañía cinematográfica, la



L. R. Studio-Film GmbH. A las pocas semanas había terminado los preparativos y en junio empecé a localizar exteriores.

En el Ticino, en el extremo del valle de Maggia, al pie de una gran cascada, se encontraba la pequeña aldea de Foroglia. En el guion era el lugar donde transcurría la acción. En los Dolomitas encontré, en la cordillera de Brenta, el Crozzon, llamado en la película monte Cristallo, en cuya cumbre, en la leyenda cinematográfica, la luz azul brillaba en las noches de luna. Me faltaban los aldeanos, lo más difícil de hallar. Yo quería caras especiales, tipos rudos y austeros, como los que Segantini inmortalizó en sus cuadros. Visité muchas aldeas. En Bolzano encontré a un pintor amigo, a quien le conté mis problemas.

-Conozco a los campesinos que usted busca, pero no espere convencerles para que participen en su película. Hace años que intento pintar a alguno de ellos. Son tipos insólitos, pero muy tímidos y testarudos, y no están dispuestos a dejarse pintar por dinero ni por nada.

-¿Dónde podré encontrarlos?

-No lejos de aquí, puede llegar en menos de una hora. Están en el valle de Sarn. Bajan todos los domingos desde sus cabañas para asistir a misa.

El domingo siguiente fui allí. La pequeña aldea de Sarentino se hallaba a unos treinta kilómetros de Bolzano. Las callejuelas estaban solitarias. En el centro del pueblo destacaba la iglesia, y frente a ella un pequeño mesón. Entré para observar desde allí a los campesinos cuando salieran de la iglesia. Por fin se abrió la puerta y aparecieron los primeros. Quedé muda de la sorpresa. En efecto, eran como los había imaginado: figuras austeras, vestidas de negro, con rostros enjutos y severos, que guardaban las distancias. Los hombres llevaban grandes sombreros negros de fieltro, lo que les daba un aspecto aún más impresionante. Emocionada, traté de reprimir el temor a no poder conseguir que participaran en mi película. Cogí la Leica y salí. Mientras tanto, se habían formado varios grupos delante de la iglesia, entre ellos mujeres de cierta edad, que vestían también de negro y ofrecían un aspecto severo. Cuando me acerqué al primer grupo de hombres, a los que me dirigí con un "Dios les guarde", todos apartaron la mirada. Entonces probé con otro grupo, e hicieron lo mismo. Después de recibir del

tercer grupo las mismas miradas desdeñosas, renuncié a seguir insistiendo. No había imaginado que fuera tan difícil. El posadero, que me había contado de los aldeanos cosas poco alentadoras, me había dicho que aquellas personas jamás habían visto una foto de sí mismas, y que vivían completamente aisladas en sus granjas de la montaña. De modo que los fotografié sin ser vista. Alquilé una habitación en la posada y me quedé unos días. La molestia valió la pena, pues pronto comprobé que las miradas ya no eran tan esquivas. Cuando al domingo siguiente, después de salir de la iglesia, algunos campesinos se hallaban en la posada bebiendo vino, me acerqué y les mostré las fotos que les había tomado. Primero no ocurrió nada; luego uno de ellos cogió una de las fotos, la contempló y empezó a reír. De pronto todos miraban las fotografías y se iniciaba un animado y confuso parloteo. Pedí unas jarras de vino tinto y el hielo pareció romperse. Las fotos y el vino hicieron milagros. Yo tenía pánico al pensar en las difíciles escenas previstas en el guion; por ejemplo, una persecución en las callejuelas de la aldea, una fiesta bulliciosa y determinadas escenas dramáticas. También me preocu-



paba que los campesinos no tuvieran tiempo libre, pues estarían ocupados con el heno y la cosecha hasta septiembre. Pero por fin el ambiente se había distendido. Me prometieron que harían un hueco cuando yo regresara en otoño. Sin embargo, utilizar campesinos en la película era un riesgo.

A comienzos de junio, nuestro pequeño equipo abandonó Berlín. Aparte de mí, había otras cinco personas. Además de Hans Schneeberger y de su ayudante Heinz von Javorsky, estaba Waldi Traut, entonces todavía un joven estudiante, y que unas décadas después se convertiría en un productor de éxito. A él confié mi modesta caja; se conformó con un sueldo mensual de doscientos marcos. Nuestro quinto miembro era Karl Buchholz, que se dedicaba a diversas tareas y resultó un verdadero tesoro, ya que siempre encontraba una salida en las situaciones más difíciles. Nuestro sexto miembro era Walter Riml, que haría la foto fija.

Antes de iniciar el rodaje, tuvimos un grave percance. Viniendo de Innsbruck, queríamos ir a Bolzano a través del paso Brenner. Los aduaneros italianos, que encontraron en nuestro equipaje casi veinte mil metros de película virgen y un equipo de cámara profesional, pedían derechos de aduana y una fianza que habría asestado un golpe mortal a nuestras exiguas finanzas. No teníamos ese dinero, pero era una locura dejarlo todo estando tan cerca del objetivo. En mi desesperación decidí enviar un S.O.S. telegráfico a Benito Mussolini, en el que le describía la situación y le pedía la dispensa de los gastos de aduanas. Al cabo de sólo seis horas llegó la respuesta: era afirmativa. Poco después estábamos en el Ticino. Para llegar a nuestra pequeña aldea junto a la cascada tuvimos que caminar dos horas. Unos lugareños del valle de Maggia llevaban nuestro equipaje. En Foroglia estuvimos casi aislados del mundo. Sin correo, teléfono ni periódicos, nos sentíamos libres y cómodos y nos concentramos completamente en el trabajo. Creo que jamás había existido una caravana cinematográfica más reducida, y tampoco una más modesta. Para empezar no tuvimos gastos de hotel, porque no lo había. En toda la aldea había nueve habitantes adultos, algunos niños, dos vacas, una oveja, una cabra y varios gatos. La mayor parte de las casas estaban vacías. Por lo tanto, cada uno de nosotros pudo alojarse en una casa. Un catre y una palangana era todo el lujo que necesitábamos. Nadie nos apremiaba, ningún estudio nos controlaba. Éramos nuestros propios jefes. A menudo sólo rodábamos unos minutos al día, para obtener determinado efecto de luz junto a la cascada. Cada día de filmación revelábamos determinado metraje

de película, para comprobar si habíamos acertado en la creación del ambiente. Al atardecer nos sentábamos junto a la chimenea en una de las casas medio derruidas y comentábamos las escenas. Era un verdadero trabajo en equipo. Durante cuatro semanas tuvimos buen tiempo para filmar y así pudimos rodar casi a diario. Entonces enviamos a Berlín los primeros tres mil metros de película para revelar y esperamos ansiosos el resultado. Al cabo de unos días, recibí un telegrama que casi no me atrevía a abrir. Mis ojos se posaron primero en la firma, leí “Arnold”. Sólo podía ser Fanck: “Enhorabuena, las tomas son indescriptibles. Imágenes nunca vistas”. Yo estaba loca de alegría. Entonces hubo otra sorpresa aún mayor. Llegó un segundo telegrama, este de Harry Sokal: “Después de ver las tomas, estoy dispuesto a colaborar como socio y a asumir la financiación final de esta película, siempre que tú asumas los costes de producción”. Nos abrazamos y bailamos ante la oficina de correos. Telegrafíé a Sokal: “De acuerdo, mándame el contrato”. Trabajamos con más entusiasmo aún, pues no podíamos decepcionar a los que confiaban en nosotros. Aún no se habían calculado los costes para la gruta de cristal, la sincronización de la imagen y el sonido y las tomas musicales. A principios de agosto vino a vernos Mathias Wieman; dos semanas después Béla Balázs, que quería ver algunas de mis escenas. Era una colaboración ideal, y nunca hubo malhumor o disputas.

Rodamos las escenas de escalada en el macizo del Brenta de los Dolomitas. Una mañana tuvimos allí una extraordinaria experiencia. En una estrecha franja de roca, a gran altura, vimos una manada de más de cuarenta gamuzas, guiadas por una de gran tamaño y blanca como la nieve; era como un cuento. El encargado del refugio nos dijo que era extraordinariamente raro ver vivos a aquellos animales legendarios.

Nos alojábamos en una cabaña rudimentaria situada a gran altura sobre las peñas, y nuestra comida diaria consistía en pan y queso. Ni siquiera allí renunciábamos a revelar la película. Dos miembros de nuestro equipo debían bajar cada día, después de la puesta del sol, al valle, a Madonna di Campiglio, donde era posible revelar las muestras. A menudo no regresaban hasta la medianoche, pero a las cinco de la mañana yo veía las pruebas, algo necesario, porque experimentábamos con filtros de diferentes colores. Para obtener tomas lo más auténticas posible, yo quería filmar el interior de las cabañas, de las casas de los campesinos y de la iglesia de la aldea en los lugares originales. Para ello necesitábamos un generador, que me enviaron desde Viena. No estaba segura de si



tendría éxito, ya que no contábamos con la suficiente experiencia. En aquella época las tomas de interiores se hacían básicamente en el estudio. No obstante, todo salió bien.

Las primeras escenas con los campesinos debían rodarse en el castillo de Runkelstein. La noche anterior dormí muy intranquila; nos habíamos acuartelado en la posada de Sarnthein. A través del posadero yo había citado en la plaza del mercado a las siete de la mañana a unos cuarenta campesinos elegidos tras tomarles las fotos. Esperaba con ansiedad que acudieran, pues de eso dependía que terminara o no la película. No sabía qué hacer si no acudían; para empeorar las cosas, empezó a llover. Con ese tiempo de perros seguro que no iría nadie, y no disponía de un día más: Mathias Wieman debía volver a su teatro, a Berlín. Clareaba. Desde mi ventana veía la plaza del mercado. En medio de la lluvia no se divisaba un alma. Pero no eran todavía las siete cuando llegaron los primeros, y luego vinieron más. Cobijados bajo enormes paraguas, estaban de pie en la plaza; entre ellos vi a un viejo renqueando y a dos ancianas, que se habían puesto sus mejores galas. Se aproximaba otro grupo, quizá una familia entera. Me sentía feliz, me habría gustado abrazarles a todos. Los campesinos esperaban

pacientes. Mientras tanto llegaron los dos autobuses que habíamos pedido y que debían llevarnos al castillo de Runkelstein. Al principio algunos de ellos, sobre todo los viejos, no querían subir. Nunca habían viajado en un vehículo semejante. Pero tras persuadir con buenas palabras a los que tenían miedo, y con la ayuda



de los campesinos más jóvenes, cedió la resistencia. Los vehículos estaban abarrotados, pues había muchos más campesinos de los que necesitábamos. Tras recorrer veinte kilómetros llegamos al viejo castillo de Runkelstein, unas ruinas abandonadas en plena naturaleza. Todo estaba dispuesto; se habían instala-

do mesas y bancos de madera para los campesinos. Bebieron todo el vino que quisieron; es increíble lo que puede hacer el alcohol, ya que no tardaron en desinhibirse y perder la timidez. Fue todo tan bien con ellos que aquel mismo día pudimos rodar escenas más difíciles. Con asombrosa inteligencia, lo entendían todo mejor que muchos actores. Uno de ellos, que nunca había salido del valle, dijo, algo animado por unas copas: “Encenderé la pipa, eso siempre queda bien”.

El primer día filmamos hasta muy entrado el atardecer. Luego llevamos de vuelta en los autobuses a los campesinos a su aldea. Muerta de sueño, pero feliz, dormí profundamente. Todavía teníamos que resistir una semana. Fue increíble cuánto trabajaron mis colaboradores. Todos los días subían cables y focos a las ruinas del castillo; hasta las tres o cuatro de la madrugada. Llegó el último día de rodaje en el castillo de Runkelstein; al día siguiente los campesinos ya no dispondrían de tiempo libre. Empezamos muy temprano, si bien ellos estaban acostumbrados al trabajo duro, pero llegó la medianoche y aún no se había rodado la gran fiesta. Todos estaban muertos de cansancio, incluso a mí me costaba tenerme en pie. Me senté encima de un tonel de cerveza vacío, con el guion en las manos. Tenía ganas de llorar. Hacía una semana que apenas comía ni dormía, casi no podía concentrarme. Por todos los rincones había campesinos tumbados durmiendo ¡y con ellos debía filmar una bulliciosa fiesta popular! Mis colaboradores llevaron los focos, las mesas, los bancos, toneles, todo lo que necesitábamos. Se reunieron los músicos, y con una polca ensordecedora despertaron a todo el mundo. Los ánimos se levantaron otra vez con vino y cerveza fresca. Yo bailaba con los mozos mientras los de mi equipo filmaban desde todos los ángulos. Terminamos de rodar a las dos de la madrugada. Mientras los campesinos regresaban a sus casas y mis muchachos retiraban los cables, con un grueso lápiz rojo taché una página entera del guion. A la mañana siguiente pudimos al fin dormir cuanto quisimos. Wieman y Balázs ya habían partido, y enviamos a Berlín a revelar casi ocho mil metros de película en una caja cerrada con clavos. Todavía nos faltaba filmar a los campesinos en sus casas, en las callejuelas y en la iglesia. ¡Qué serviciales se mostraban ahora!; estaban dispuestos a todo. Pudimos incluso filmarles en la iglesia durante la misa, y hasta el cura cooperó.

Era mediados de septiembre. Nuestro círculo se había reducido a seis personas, como al principio, y el generador ya estaba de nuevo en Viena. Para mis escenas de alpinismo tuvimos que volver a subir al grupo de montañas del Brenta. Por fortuna, el mes nos obsequió con unos días templados, de modo que al final concluimos todas las tomas.

Exactamente al cabo de diez semanas regresé a Berlín. Esperaba emocionada ver el material filmado. En la sala de proyección contemplé casi conteniendo la respiración lo que habíamos rodado; era mejor de lo que había imaginado. Junto con Harry Sokal arreglé el aspecto comercial. Nuestro contrato establecía que en lo sucesivo su firma se encargaría de los asuntos financieros y de la organización, lo cual suponía un descanso para mí. A partir de entonces ya podía dedicarme a la filmación en el estudio. Sólo necesitamos dos días de trabajo para montar el decorado de la gruta de cristal, nuestra única construcción de estudio, y el director artístico hizo una excelente labor. Hizo que llevaran grandes pedazos de vidrio, probablemente restos de una fábrica, y pudo darles el aspecto de cristales auténticos.

Entonces empezó para mí un trabajo emocionante. Habría preferido no abandonar la sala de montaje, hasta tal punto me cautivaba esa actividad. Pero como -excepto los cortes efectuados en París en la película **Prisioneros en la montaña**- nunca había montado una película y tampoco podía permitirme contratar los servicios de un montador profesional, me resultó difícil. Estaba descontenta con mi trabajo. Continuamente cambiaba el corte, alargaba o abreviaba las escenas, pero faltaba la tensión. Entonces decidí pedir ayuda a Fanck. Por la noche le llevé a la 'Kaiserallee' mi copia montada. Él me prometió perfeccionar el montaje conmigo. Pero lo que ocurrió a continuación fue terrible. Cuando fui a verlo de nuevo a la mañana siguiente, me dijo:

-Puedes mirar tu película, esta noche la he montado de nuevo, he cambiado casi todas las escenas.

Miré a Fanck consternada.

-Has montado la película sin mí, ¿te has vuelto loco? -grité horrorizada.

-Pero tú querías que te ayudase, ¿no?

-Pero a mi lado -sollocé, y caí deshecha en llanto. Era mi primer ataque de nervios.

Cuando Fanck salió de la sala intenté tranquilizarme, recogí los centenares de tiras de película que aún pendían de las vidrieras divisorias de Fanck y las eché en una gran cesta que había en la habitación. Tardé días en encontrar el valor suficiente para mirar la copia montada por Fanck. Quizá no fuera tan mala como yo temía, pero lo que mis ojos contemplaron era una mutilación. ¿Qué había hecho Fanck con mi película? Nunca he sabido si fue un acto de venganza.

*Para salvarla, empecé a cortarla de nuevo. Del millar de pequeños rollos que tuve que volver a unir, se originó paulatinamente una verdadera película, y semana tras semana se hizo más visible; al final concluí lo que hacía un año era mi soñada leyenda de **LA LUZ AZUL**.*

*El 24 de marzo de 1932 se estrenó en el palacio de la UFA de Berlín. Fue un éxito insospechado, un triunfo que yo jamás había soñado, y los críticos berlineses estaban entusiasmados. **LA LUZ AZUL** fue aclamada como la mejor película de los últimos años. En el 'Film-Kurier' publicaron: "El público quedó arrobado, como si, antes de que la sala volviera a iluminarse, hubiera vivido en otro mundo. Una valerosa mujer que creyó en su obra, en su obsesión, ha puesto patas arriba el mundo del cine".*

¿Cómo repercutió en mí ese éxito inesperado? Sencillamente, me dejó anonadada. Todos los días el cartero me traía una correspondencia entusiasta; incluso telegramas de felicitación de Charlie Chaplin y de Douglas Fairbanks,



que habían visto una copia en Hollywood. Los estrenos en París y Londres eran inminentes. La Bienal de Venecia, que aquel año se celebraba por primera vez, distinguió con la Medalla de Plata **LA LUZ AZUL** como la segunda mejor película.

*Como si se tratara de un presentimiento, en **LA LUZ AZUL** contaba mi posterior destino: Junta, la extraña muchacha de las montañas, que vive en un mundo de ensueño, es perseguida, rechazada, y perece porque sus ideales -que en el film estaban simbolizados por los brillantes cristales de roca- son destruidos. También yo había vivido hasta el comienzo del verano de 1932 en un mundo de sueños, ignorando la dura realidad de la época y acontecimientos tales como la I Guerra Mundial, con sus dramáticas consecuencias. “Pero debes recordar el día que terminó la guerra -decían mis amigos-, cuando Berlín era un caos y las calles estaban llenas de gente, soldados y banderas rojas”. La verdad era que entonces yo tenía dieciséis años, iba a la escuela, y apenas viví el ambiente del final de la guerra. Ni siquiera sabía por qué se disparaba en las calles. Sólo cuando, después del estreno de **LA LUZ AZUL**, viajé con mi película por varias ciudades de Alemania, entré en contacto con la población. Entonces oí por primera vez el nombre de Adolf Hitler. Cuando alguien me preguntaba qué esperaba de ese hombre, respondía, desconcertada: “No tengo ni idea”. Cada vez con mayor frecuencia me hacían esa pregunta. Empecé a interesarme por su figura, ya que dondequiera que fuese se discutía apasionadamente sobre Hitler. Muchas personas lo veían como el salvador de Alemania; otras se burlaban de él. Yo no podía formarme un juicio, porque políticamente era tan ignorante que ni siquiera me decían nada conceptos como “derecha” o “izquierda”.*

Sabía que en Alemania había más de seis millones de desempleados, y mis padres creían que la miseria y la desesperación eran cada vez mayores y no veían una solución. Mi padre había despedido a dos tercios de sus trabajadores. Tuvo que vender nuestra casa a orillas del lago Zeuthen y en esa época mis padres vivían en un pequeño piso que habían alquilado cerca del ayuntamiento de Schöneberg. La asistencia social no daba abasto y acabó colapsándose ante tanta miseria. Entre los sectores más pobres de la población se pasaba hambre. Muchos esperaban que Hitler pusiera fin a esa situación desesperada. Pero las fotos y grabados de él que aparecían en la prensa no me gustaban. Era inimaginable que aquel hombre pudiera solucionar los problemas de Alemania. Me habría gustado tener mis propias ideas al respecto (...).

Leni Riefenstahl

Texto (extractos):

*Leni Riefenstahl, **Memorias**, Evergreen-Taschen, 2000.*

(...) ¡Qué personalidad más incómoda la de Leni Riefenstahl! Pero, precisamente por todo lo que ha fomentado su “mala fama”...y con permiso de Susan Sontag, cuán fascinante resulta: ¿hace falta recordar que es la autora de dos de las películas de propaganda nazi más famosas de la historia del cine, **El triunfo de la voluntad** (*Triumph des Willens*, 1934) y **Olimpiada** (*Olympia*, 1938)? Quizá ya va siendo hora de que empecemos a analizar su obra cinematográfica en sí misma considerada y dejando al margen las tristemente célebres circunstancias sociales, históricas y culturales por las cuales ha pasado a la posteridad, en beneficio del estudio de su talento para el cine, que no era escaso.

LA LUZ AZUL (*Das blaue Licht*, 1932) es un excelente punto de arranque. Primer largometraje como realizadora de su autora, y el primero de ficción -no volvería a realizar otro de este tipo hasta **Tierra baja** (*Tiefland*, 1954)-, también conocido en España como **El monte de los muertos**, en el momento de su realización Riefenstahl se hallaba en la cúspide de su popularidad en Alemania gracias a sus celebrados trabajos como actriz, entre los cuales destacan los desempeñados a las órdenes del realizador Arnold Franck: **La montaña sagrada** (*Der heilige*





Berg, 1926), **El gran salto** (*Der grosse Sprung*, 1927), **Prisioneros de la montaña/ El infierno blanco de Piz Palü** (*Die weibe Hölle vom Piz Palu* , 1929; esta, codirigida por Georg Wilhelm Pabst), **Tempestad en el Mont Blanc** (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930) y **Borrachera de nieve** (*Der weibe Rausch - Neue Wunder des Schneeschuhs*, 1931). A partir de un guion firmado por Béla Balázs (este último, codirector no acreditado del film), a partir de un argumento de la propia Riefenstahl basado, se ha dicho, en la novela de Gustav Renker “Bergkristall” (por más que este extremo tampoco consta en los títulos de crédito), libreto en el cual también participó Carl Mayer (¡asimismo sin acreditación!), no cuesta demasiado ver en **LA LUZ AZUL** una variante de los *bergfilmes*, o películas de montaña, de gran popularidad dentro del cine alemán de la época, como los protagonizados por Riefenstahl para Arnold Franck.

El argumento de **LA LUZ AZUL** gira en torno a la narración en flashback que arranca a partir de la evocación que una pareja de viajeros llevan a cabo de la historia de *Junta* (Riefenstahl), una muchacha que vivía cerca de una localidad alpina situada en algún punto de la zona austriaco-italiana (los habitantes del pueblo hablan alemán e italiano). La joven se ganaba la vida humildemente, bajando al

pueblo a vender fruta, pero los habitantes del lugar la recibían con hostilidad, pues la consideraban “*una bruja*” porque la asociaban con una vieja maldición que se cernía sobre la zona: durante las noches de luna llena, la cima de la montaña que nace al pie del pueblo, el Monte Cristalino, se iluminaba con una misteriosa luz azul, lo cual según la creencia popular causaba la muerte de los niños. Precisamente es otro viajero que se instala temporalmente en el pueblo, *Vigo* (Mathias Wieman), quien conseguirá ganarse la amistad de la asustadiza *Junta* y descubrir el secreto de la luz azul, que no es sino los destellos que la luna arranca a una cueva en lo alto del Monte Cristalino, repleta de piedras preciosas, durante las noches de plenilunio.

LA LUZ AZUL es una película tan extraña como bella. Extraña, porque está realizada -y se nota- en los primeros tiempos del sonoro, y a pesar de la inclusión de efectos de sonido y algunos (escasos) diálogos, es en esencia un film narrado siguiendo las pautas del cine silente. Bella, porque supedita la práctica totalidad de su puesta en escena a la consecución de unas deslumbrantes imágenes -qué duda cabe de que estas siempre fueron el punto fuerte del cine de Leni Riefenstahl-, que confieren un extraordinario cuerpo al mínimo relato planteado. Todo lo cual está más allá, incluso, de su (tenué) discurso contra la intolerancia y la defensa de la diferencia, personificados en el personaje de *Junta*, esa muchacha dulce e ingenua que vendría a ser una variante femenina del “buen salvaje” rousseauniano -por más que el aspecto inteligente y sofisticado de Riefenstahl casa mal con esa inocencia-, y a pesar del soterrado discurso en torno a la (involuntaria) sensualidad que desata a su paso, lo cual la convierte en objetivo de la atención, amorosa en el caso de *Vigo*, sexual en el de un habitante del pueblo llamado *Tonio* (Beni Führer), quien incluso llega al extremo de intentar violarla; resulta significativo que, hasta que no conoce a *Vigo*, el único amigo de sexo masculino de *Junta* sea un pequeño pastor, tan puro e inocente como ella por el mero hecho de que todavía no ha entrado en la pubertad...

De ahí que el auténtico discurso de la película es el que ofrecen sus imágenes, brindadas por una planificación que en todo momento se supedita a la belleza de aquellas: la presentación de *Junta* en la montaña, frente a una espectacular caída de agua; las extraordinarias escenas del plenilunio, en las cuales el contraste entre los brillantes planos de una luna llena convertida, casi mágicamente, en una especie de “sol de medianoche”, y las miradas aterrorizadas de los habitantes del pueblo, crean una tonalidad en el borde mismo de lo onírico; la brillante secuencia en la que los habitantes del pueblo, convencidos de que *Junta* es la responsable

de la nueva muerte que acaba de producirse en la vecindad, intentan lapidarla, obligando a la joven a huir del pueblo a la carrera; y el magnífico clímax del relato en lo alto del Monte Cristalino, cuando *Junta*, *Vigo* y *Tonio* trepan con las manos desnudas por la pared de la montaña, con trágicos resultados. Incluso los primeros planos de los actores parecen obedecer, más que a la intención de pretender reflejar una emoción o un pensamiento de los personajes que interpretan, a una intención estética: al placer de explorar con la cámara los rostros de los intérpretes y de los auténticos habitantes de la zona alpina del Macizo de Brenta donde la película fue rodada (algo que queda muy patente, por ejemplo, en el cruce de primeros planos de *Vigo* y un anciano, saludándose, en el momento en que el primero acaba de llegar al pueblo; en los primeros planos de *Tonio*, clavando su mirada sobre *Junta* con ojos libidinosos; o los de los lugareños, que miran con odio a la muchacha cuando la ven acercarse a la plaza del pueblo o a la iglesia: hay un momento, incluso, en el cual algunos de esos primeros planos ignominiosos son idénticos, sugiriendo así que la animadversión local hacia *Junta* se encuentra enquistada y sin posibilidad de remisión).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "La luz azul", en sección
"En busca del cine perdido",
rev. Dirigido, mayo 2012.









Martes 5

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD (1934) Alemania 111 min.

Título orig.- Triumph des Willens. **Directora.-** Leni Riefenstahl. **Guion.-** Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann y Eberhard Taubert. **Fotografía.-** Sepp Allgeier (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Leni Riefenstahl. **Música.-** Herbert Windt. **Canciones.-** “Die Fanhe Hoch” de Horst Wessel; “Dämmerung” de Richard Wagner; “Wir Marschieren Durch Grösseres Berlin”; “Wir Sind Arbeit-Soldaten”; “Volk And Gewehr”; “Die Jugend Marschiert”; “Unsere Fahne Flattere für Uns”; “Unsere Fahne Flattert Uns Voran”; “Die Grosse Zapfenstreich”; “Ich Hatte Eine Kameraden”; “Bandenweiller Marsch”; “Königgrätzer Marsch” de Johann Gottfried Piefke. **Productor.-** Leni Riefenstahl. **Producción.-** Leni Riefenstahl-Produktion y Reichspropagandaleitung der NSDAP. **Con la presencia de** Adolf Hitler, Max Amann, Martin Bormann, Walter Buch, Walter Darré, Otto Dietrich, Sepp Dietrich, Hans Frank, Joseph Goebbels, Jakob Grimminger, Hermann Göring, Rudolf Hess, Reinhard Heydrich, Konstantin Hierl, Heinrich Himmler, Franz Hofer, Robert Ley, Viktor Lutze, Ludwig Müller, Erich Raeder, Fritz Reinhardt, Alfred Rosenberg, Hjalmar Schacht, Franz Xaver Schwarzwald, Julius Streicher, Fritz Todt, Werner von Blomberg, Hans Georg von Friedeburg. **Estreno.-** (Alemania) marzo 1935 / (EE.UU.) julio 1939 / (Francia) mayo 1937.

versión original en alemán con subtítulos en español



Película nº 4 de la filmografía de Leni Riefenstahl (de 12 como directora)

Festival de Venecia: Mejor documental extranjero

Música de sala:

“Berlín Cabaret Songs (1)” (1996)

Ute Lemper

(...) Tras estar seis meses fuera de Berlín, tuve que volver a acostumbrarme a la gran ciudad y a los cambios acaecidos en Alemania. Ya sabíamos que Hitler se había convertido en canciller del Reich, pero desconocíamos las quemadas de libros realizadas en mayo ante la universidad y el comienzo de las persecuciones a los judíos, con su primer boicot en todas las ciudades. Me sentía profundamente consternada e intranquila.

Recibí una carta de mi amigo Manfred George desde Praga en la que me decía que había tenido que emigrar, como muchos de sus conocidos judíos, porque ya no podía trabajar en Alemania. Intentaba marcharse a Estados Unidos y, lo que más me conmovió, me deseaba suerte. Asimismo recibí una carta desde Moscú de Béla Balázs, con quien me unía también una gran amistad. Comunista convencido, Balázs quería quedarse de momento en Rusia y posteriormente volver a su patria húngara. Lloré mientras leía esas cartas. (...) Muchos grandes artistas judíos, como Elisabeth Bergner, ya no trabajaban, mientras que Max Reinhardt y Erich Pommer se habían marchado. No podía entender los terribles sucesos que ocurrían. Me preguntaba qué debía hacer. Desde diciembre no sabía nada de Hitler y, por supuesto, tampoco de Goebbels, de lo cual no podía por menos de alegrarme. Desde que Hitler había asumido el poder, no quería tener ninguna relación con él. (...)

(...) Entonces recibí una llamada telefónica de la Cancillería del Reich. Temblando de pies a cabeza, cogí el auricular. Me preguntaron si al día siguiente podía ir a las cuatro a la Cancillería, pues el Führer deseaba hablar conmigo. No tuve valor para negarme. (...) Al día siguiente llegué puntual a la Cancillería, donde Hitler ya me esperaba. Era un día de verano, sin nubes, caluroso. Iba con un sencillo vestido blanco y maquillada con discreción. En la terraza que daba al jardín estaba preparada la mesa para el té. Sólo se hallaba presente el criado, no vi a Schaub ni a Brückner. Hitler parecía relajado y se mostró tan amigable como cuando le había conocido hacía un año junto al mar del Norte.

-Siéntese, por favor, señorita Riefenstahl.

Empujó un poco hacia atrás mi silla y se sentó frente a mí. El criado sirvió el té y ofreció unas pastas. Yo estaba muy cohibida.

-Hacia mucho tiempo que no nos veíamos. Si mal no recuerdo, fue en di-



ciembre del año pasado, antes de que llegásemos al poder. Usted me conoció en uno de mis momentos más difíciles; estaba a punto de pegarme un tiro en la cabeza.

Mis ojos no se apartaban de la taza.

-Pero el destino no lo quiso, y nuestro triunfo es para todos aquellos que se desaniman con facilidad un ejemplo de que nunca se debe abandonar la lucha, aun cuando no haya atisbo de esperanza. Cuando mi partido se descompuso y mis correligionarios me abandonaron, no podía sospechar que al cabo de seis semanas conseguiríamos la victoria.

Tomó un sorbo de té, me miró y después me preguntó en tono animado:

-¿Y usted, dónde ha estado todo este tiempo y qué ha hecho?

Yo seguía sin pronunciar una palabra... Pensaba en Manfred George y en mis otros amigos que tras la subida al poder de Hitler habían abandonado Alemania. No sabía cómo hablarle de ello. Tenía un nudo en la garganta, pero logré superarlo y le dije:

-He estado en Austria y Suiza, donde he terminado el rodaje de **S.O.S. Iceberg**. Hace poco que he vuelto a Alemania. Pero han cambiado muchas cosas.

-¿Qué quiere decir? -preguntó, distante.

-Algunos de mis mejores amigos han emigrado y también grandes artistas, como, por ejemplo, la única e insustituible Elisabeth Bergner.

Hitler levantó la mano, como si quisiera poner freno a mis palabras, y dijo un tanto irritado:

-Señorita Riefenstahl, conozco su modo de pensar, me lo dijo claro en Horumersiel y lo respeto. Pero le ruego que no hable conmigo de un tema que



me resulta desagradable. La aprecio mucho como artista, posee un talento extraordinario y tampoco quisiera influir en usted, sin embargo, no puedo discutir con usted sobre el problema judío. Todavía no le he dicho por qué la he invitado. Quisiera proponerle algo acorde a su talento. Como usted sabe, el doctor Goebbels, en calidad de ministro de Propaganda del Reich, es responsable no sólo de la prensa sino también del teatro y el cine. Pero como carece de experiencia en lo referente al cine, he pensado en usted, que podría encargarse del aspecto artístico del cine alemán.

Al oír estas palabras de labios de Hitler, casi sentí vértigo.

-Se ha puesto muy pálida de repente -dijo preocupado-, ¿acaso no se encuentra bien?

Si Hitler hubiese tenido una idea de cómo era mi relación con Goebbels y lo que había sucedido meses atrás, jamás me habría hecho tal propuesta. No podía hablarle de eso. Pero, con independencia de esa historia, no habría aceptado nunca el cargo.

-Mi Führer -dije-, perdóneme que no me sienta en condiciones de aceptar una tarea tan honrosa.

Hitler me miró sorprendido.

-¿Por qué no, señorita Riefenstahl?

-No tengo capacidad para ello. Tengo determinadas ideas sobre lo que podría hacer. Pero, si tuviera que realizar algo para lo cual no estoy preparada, fracasaría de manera estrepitosa.

Hitler me miró largo rato con ojos escrutadores y luego dijo:

-Bien, comprendo. Es usted una persona obstinada. Pero sí podría hacer películas para mí.

Eso era precisamente lo que tanto temía.

-Estoy pensando en un film sobre Horst Wessel o en uno sobre mi movimiento.

-No puedo hacerlo, no puedo hacerlo -dije, interrumpiéndole y casi suplicando-. Por favor, no olvide usted que soy una actriz en cuerpo y alma.

Por la expresión de Hitler noté cuánto le había decepcionado. Se levantó, se despidió y dijo:

-Siento no haber logrado que usted haga mis películas, pero le deseo felicidad y éxito. -Luego llamó con una seña a un criado-. Por favor, acompañe a la señorita Riefenstahl a su coche.

Confusa y humillada volví a mi casa. Me dolía haber decepcionado tanto a Hitler, a quien entonces aún respetaba. Pero no podía hacer algo para lo que no estaba preparada. Cuando me visitó Fanck, le comenté esa conversación y mi dilema. Se quedó mudo de la sorpresa:

-Has reaccionado fatal, debes intentar por todos los medios arreglar esa metedura de pata. (...)

Leni Riefenstahl

(...) Poca referencia hacían al medio cinematográfico los dos principales textos fundacionales del nazismo si nos atenemos a su concepción ideológica. Por una parte, el programa nacionalsocialista, redactado en febrero de 1920, citaba exclusivamente a la prensa como vehículo para sanear la corrupción y la mentira política que se estaban instalando en los principales periódicos del país. El segundo texto seminal del ideario nazi sería el “Mein Kampf”, escrito por Adolf Hitler en su confinamiento en la cárcel de Landsberg en 1924 tras su fallido *Putsch* por las calles de Múnich. En él, el futuro Canciller alemán seguía afirmando la importancia de la prensa como responsable de la educación política de los ciudadanos. A este concepto le unía otro que sería piedra angular de todo el aparato ideológico del Partido: la propaganda. En el capítulo VI, titulado “Propaganda de guerra”, el propio Hitler envidiaba el dominio que habían alcanzado los enemigos de Alemania en la Gran Guerra en el uso de la máquina propagandística. Hitler hacía hincapié en una frase que citaría el personaje interpretado por el excelente actor Emil Jannings en la película antibritánica **Ohm Krüger**: “*Si una mentira se repite una y otra vez, al final se acaba creyendo*”.

La llegada de Joseph Goebbels al NSDAP y su nombramiento en 1929 como jefe de Propaganda del Partido supondrían una mejor organización de las técnicas propagandísticas. Al tomar posesión de su cargo el 22 de marzo de 1933, el nuevo ministro del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* se

encargaría de purgar todos aquellos elementos judeo-bolcheviques que los nazis consideraban como artífices de la contaminación moral del cine alemán durante la República de Weimar. A esta expulsión y huida masiva de talentos del cine anterior se añadirían medidas como la obligatoriedad para todos los miembros de la comunidad del cine de estar afiliados a la *Reichsfilmkammer* (Cámara Cinematográfica del Reich), la implantación de la Ley del Cine de 1934 que incluía la censura previa de los guiones, el proteccionismo del cine patrio frente a las producciones extranjerizantes y, por último, la nacionalización hasta 1942 de todas las productoras alemanas que aseguraba el control en manos del Estado de las producciones cinematográficas (...).

(...) Si bien muchos observadores extranjeros constataron en las numerosas manifestaciones públicas desplegadas por la parafernalia nazi que había una búsqueda deliberada por parte de los ideólogos del Partido por usurpar la identidad cristiana como paso previo a su suplantación en la esfera privada del ciudadano alemán, Hitler afirmó reiteradas veces en sus discursos públicos que el nacionalsocialismo no era un movimiento religioso sino que nacía de un objetivo político orientado hacia el pueblo. Hitler, en el fondo, admiraba la manera en la que la Iglesia había ejercido su influencia sobre las masas y su intención había sido siempre la de organizar los congresos anuales de Nüremberg con el mismo ceremonial fastuoso que la puesta en escena de los oficios católicos. A partir de



1927, esta ciudad bávara se convertiría definitivamente con su casco antiguo, monumentos históricos, calles y plazas en el “espacio público” por excelencia para el encuentro ideológico entre el pueblo y sus mandatarios. (...).

El Triunfo de la Fe

(...) La última semana de agosto de 1933 me invitaron por teléfono a un almuerzo en la Cancillería del Reich. Tuve malos presentimientos, pero aun así cogí el coche y me dirigí a la Wilhelmstrasse. Brückner me recibió y me invitó a sentarme a una larga mesa. Ya se encontraban reunidos unos treinta o cuarenta hombres, la mayoría de ellos en uniforme de las SA y las SS del Partido Nacionalsocialista. Sólo unos pocos vestían de paisano. Como era la única mujer, me sentía fuera de lugar. Con la excepción de los ayudantes Brückner y Schaub, no conocía a ninguno de aquellos hombres. Cuando Hitler entró en la sala, fue saludado con el brazo en alto. Se sentó en el extremo. La conversación era animada, pero enseguida se oyó sólo su voz. Yo tenía un único pensamiento en mente: me preguntaba por qué razón me habían invitado. Al finalizar la comida, los presentes fueron formando grupos. Brückner vino hacia mí y dijo:

-El Führer quiere hablar con usted.

Me condujo a una sala contigua, donde había un criado ante una mesita sirviendo café, té y agua mineral; no había nadie más. Poco después entró



Hitler y me saludó; parecía estar de buen humor. No obstante, su primera pregunta me desconcertó.

-La he invitado hoy para saber cómo van los preparativos para la película del partido y también si ha recibido apoyo suficiente del Ministerio de Propaganda.

Me quedé perpleja mirando a Hitler. No sabía de qué me hablaba. Extrañado por mi reacción, añadió:

-¿No la informó el Ministerio de Propaganda de que, conforme a mi deseo, debía hacer un documental sobre el congreso del partido en Nüremberg?

Negué con la cabeza. Hitler estaba perplejo.

-¿No sabe nada del asunto? No es posible. Hace semanas que Brückner le encargó personalmente al doctor Goebbels que usted realizara el documental. ¿No la informaron de ello?

De nuevo tuve que negarlo. Hitler se mostró aún más nervioso. Mandó llamar a Brückner y le preguntó irritado:

-¿No le dio usted mi encargo al doctor Goebbels? ¿Por qué no se informó a la señorita Riefenstahl?

Se retorció las manos, encolerizado. Nunca había visto a Hitler tan irritado. Antes de que el atemorizado Brückner pudiera responder, dijo con sarcasmo:

-Imagino cuánto envidian los señores del Ministerio a esta joven e inteligente artista. No pueden concebir que se confíe una tarea tan honrosa a una mujer, y, por si fuera poco, a una artista que ni siquiera es miembro del partido.

Ni Brückner ni yo osamos replicar.

-No consentiré que se boicotee mi encargo -añadió Hitler.

En tono desabrido, mandó a Brückner que llamase de inmediato por teléfono al doctor Goebbels y le dijese que debía dar enseguida la orden al Departamento de Cine para que me apoyara con todos los medios en mi trabajo en Nüremberg.

Entonces interrumpí a Hitler, muy agitada:

-Mi Führer, no puedo aceptar ese encargo, no he visto nunca un congreso del partido y no tengo idea de lo que se hace allí; tampoco poseo experiencia sobre cómo se rueda un documental. Es mejor que los miembros del partido hagan el documental; ellos conocen el tema y se alegrarán de que les confíen esa tarea.

-Señorita Riefenstahl -dijo Hitler ya más sosegado-, no me deje en la estacada. Al fin y al cabo, sólo tendrá que dedicarse a ello unos días. Estoy convencido de que únicamente usted posee la suficiente capacidad artística para convertir unos hechos reales en algo más que la simple filmación de un noticiario, cosa que no sabrían hacer los funcionarios del Departamento de Cine del Ministerio de Propaganda. Dentro de tres días empieza el congreso del partido. Por supuesto, ahora ya no puede usted hacer una gran película, quizá el año que viene; pero puede ir a Nüremberg, para reunir experiencias y tratar de filmar lo que sea posible sin preparativos. Le pediré al doctor Goebbels que le preste su apoyo.

Dios mío, pensé, si Hitler supiera lo difícil que es colaborar con Goebbels. Hitler se despidió.

-Adelante, todo saldrá bien. Hoy mismo recibirá usted más información -fueron sus últimas palabras.

(...)

*El film duró algo más de una hora, y a petición del partido se tituló **El Triunfo de la Fe**, como se denominó el V Congreso en la Historia del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán. (...) El Departamento de Cine del Ministerio de Propaganda, que produjo el film, me pagó veinte mil marcos por mi trabajo. El total de los gastos de producción, incluida la música, la sincronización y mi sueldo, ascendieron sólo a sesenta mil marcos. Menciono esto para responder a los absurdos rumores que últimamente han vuelto a circular sobre esa película. Hace poco leí que Hitler me había encargado destruir el negativo y todas las copias, porque el film contenía imágenes de Ernst Röhm, a la sazón jefe de las SA, a quien Hitler mandó fusilar el 30 de junio de 1934. En realidad, esos negativos y copias se encontraban almacenados al terminar la guerra en refugios antiaéreos de Berlín y Kitzbühel, y fueron confiscados o trasladados por los Aliados. El original negativo del otro documental, **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, se perdió en los últimos días de la guerra en un transporte a Bolzano, donde se intentaba protegerlo de los bombardeos. A pesar de todos los esfuerzos, incluso por parte*



de los Aliados, esos negativos originales jamás se encontraron. (...) Cuando vi **El Triunfo de la Fe** en el cine, no me sentí satisfecha en absoluto. Me pareció una obra incompleta hecha de retazos, no una película, pero a los espectadores parecía gustarles, quizá porque, a pesar de todo, era más interesante que los noticieros semanales corrientes. (...)

Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl rodaría en 1933 **El Triunfo de la Fe** (*Der Sieg des Glaubens*), documento histórico del primer congreso de Núremberg con los nazis en el gobierno. Visto hoy en día y si se lo compara con la obra que encumbraría a Leni al olimpo cinematográfico, **El Triunfo de la Fe**, como la propia directora confesaría en sus "Memorias" (1991), no dejaba de ser un bosquejo, una acuarela propagandística que repetía en imágenes aquellas jornadas rodadas anteriormente por miembros del Partido. No obstante, cierta distinción artística y el intento por experimentar con el sonido y cambiar la manera de planificar las secuencias vislumbraban la incipiente categoría de esta directora (...).



EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD

-No me lo creía, la prensa escribe muchas cosas. Pero la película que hiciste por encargo de Hitler, **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, es un gran documental -comentó Von Sternberg.

-¿Dónde la viste? -pregunté, sorprendida.

-En Nueva York, en el Museo de Arte Moderno.

-¿La película te parece realmente tan buena?

-Nena -dijo Von Sternberg-, esa película pasará a la historia del cine, es revolucionaria. Cuando nos conocimos, yo quería hacer de ti una gran actriz, formarte como a Marlene; ahora te has convertido en una gran realizadora.

(...) Entre otras razones, me decidí por ese trabajo tan rápido, **Tierra baja**, porque no quería comprometerme con otro proyecto de Hitler. No tenía el menor interés en hacer otro documental sobre el Congreso del partido. Y, en el caso de

que él insistiera, como era de temer, quería encontrar un buen realizador que me sustituyese. Sin duda, quien mejor podía hacerlo era Walter Ruttmann, aunque era una idea bastante atrevida. (...) Dudaba que él, comunista convencido, aceptase. Pero, para mi sorpresa, aceptó entusiasmado mi propuesta. Puesto que yo no tenía que colaborar con el partido, sólo había que conseguir financiación privada. Tuve éxito, pues la UFA, que aún no dependía del Ministerio de Propaganda, se mostró interesada en el proyecto. Tras una conversación con el director general Ludwig Klitzsch, mi firma, la L. R. Studio-Film GmbH, cuyo nombre, a causa de esa producción, cambié por el de Reichsparteitagfilms GmbH, obtuvo un préstamo por valor de trescientos mil marcos. Así pude trabajar como productora independiente y contratar a Walter Ruttmann. Sabía que él haría un buen documental, superior a la calidad media, y esperaba contentar así a Hitler. (...) Yo tenía claro que sería un documental, pero la idea de Ruttmann era completamente distinta. Dijo que con discursos y desfiles era imposible filmar una película interesante. Él veía el rodaje del Congreso del partido sólo como el último tercio de la película, mientras que la parte principal debía mostrar el ascenso del NSDAP; es decir, cómo con solo siete hombres se creó en pocos años un partido tan importante. Yo no estaba convencida, pero Ruttmann me aseguró que él podía componer de forma impresionante aquella parte, a base de tomas filmadas de noticiarios semanales, periódicos, carteles y documentos, al estilo de las películas rusas. Mi respeto por la capacidad de Ruttmann era tan grande, que mis dudas se desvanecieron. Acordamos que, mientras yo estuviera trabajando en España en **Tierra baja**, él rodaría con Sepp Allgeier en Alemania. (...)

(...) A mediados de agosto regresé a mi casa de la Hindenburgstrasse. Me esperaban montones de correspondencia sin abrir. Durante los dos primeros días no abrí ninguna carta por temor a recibir malas noticias, pero al final tuve que hacerlo. Después de separar las cartas de los admiradores, me llamó la atención un sobre algo grande con el remitente "Braunes Haus, Munich". Temerosa, abrí la carta: Hess me decía que le sorprendía que le hubiese encomendado a Walter Ruttmann el encargo que me había hecho el Führer de filmar el Congreso del partido de aquel año. El Führer se empeñaba en que sólo yo hiciese el documental. Hess me rogaba que me pusiera en contacto con él en cuanto pudiera. Aquello no me gustó, sonaba casi a una amenaza. No obstante, estaba resuelta a resistirme. Primero intenté localizar a Hess. Telefoneé a la Braunes Haus y allí me dijeron que el señor Hess llegaría a Berlín al cabo de dos o tres días. Aproveché ese tiempo

para ver qué había filmado Walter Ruttmann. Entonces tuve una sorpresa desagradable; lo que vi en la pantalla era prácticamente inservible: un batiburrillo de tomas de periódicos revoloteando en la calle, en cuyos titulares se leía el ascenso del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán. ¿Cómo podía Ruttmann presentar un trabajo así? Yo no podía mostrar a nadie ese material, y Ruttmann había gastado ya cien mil marcos, una tercera parte del presupuesto. Él estaba deprimido. Dijo que no sabía que hubiese tan poco material de noticiarios semanales de los años anteriores a la toma de poder del Partido Nacionalsocialista. No vi otra posibilidad que prescindir de lo que había filmado y rodar sólo mientras durase el congreso del partido en Nüremberg. Ruttmann estuvo de acuerdo conmigo.

Intenté encontrar a Hess y librarne del encargo. Se mostró amable y prometió hablar de ello con Hitler e informarme del resultado. Dos días después volví a llamarle. El Führer se había irritado porque yo no había comenzado aún con los preparativos, puesto que el congreso del partido empezaba dentro de dos semanas. Le pedí a Hess que me dijese dónde podía encontrar a Hitler. Dijo que el Führer se hallaba en Nüremberg para supervisar el lugar donde se celebraría el congreso. Una hora después me dirigía en coche y a toda velocidad a Nüremberg. Sólo tenía un pensamiento: quitarme de encima aquel trabajo. Por la tarde encontré a Hitler, rodeado de un grupo de hombres, entre ellos Speer, Brückner y Hoffmann. Al dirigirme hacia él, tuve la impresión de que sabía qué iba a decirle. Tras saludarme, dijo amigable pero serio:

-Ya sé por el camarada Hess por qué quiere usted hablar conmigo. Le aseguro que su preocupación es infundada, esta vez no tendrá dificultades.

-Eso no es todo. Me temo que no puedo hacer esa película.

-¿Por qué?

-El tema me resulta ajeno. Ni siquiera puedo distinguir las SA de las SS.

-Vea sólo lo esencial. No quiero una película aburrida sobre el congreso del partido, sino un documento artístico. Los hombres del partido a quienes les incumbe no entienden nada. Usted demostró que es capaz de hacerlo en **La luz azul**.

-No se trataba de un film documental. ¿Cómo sabré lo que es políticamente importante y lo que no?

Hitler escuchaba con atención. Luego dijo sonriendo, pero con determinación:

-Es usted demasiado sensible. Esas dificultades sólo existen en su imaginación. Al fin y al cabo, únicamente va a dedicarle seis días.

-Seis días que se convertirán en meses, porque el trabajo principal empieza en la sala de montaje. Pero, con independencia del tiempo -*dijo en tono suplicante*-, jamás podría asumir la responsabilidad de semejante trabajo.

-Señorita Riefenstahl, debe tener más confianza en sí misma. Usted puede hacer ese trabajo y lo hará -*insistió Hitler*.

Sus palabras sonaban casi como una orden, y comprendí que no podía quebrantar la decisión de Hitler. Entonces intenté conseguir al menos las mejores condiciones de trabajo posibles.

-¿Tendré completa libertad en el trabajo o recibiré órdenes del doctor Goebbels y sus colaboradores?

-Dé por sentado que el partido no ejercerá influencia alguna sobre su trabajo. Ya he hablado de ello con el doctor Goebbels.

-¿Financieramente tampoco?

-Si el partido financiara la película, usted no cobraría hasta que el Congreso terminara. He dado órdenes para que los departamentos del partido la apoyen.



-¿Se me impondrá un plazo para acabar la película?

-No, puede trabajar en ella un año o varios. ¡De ningún modo debe sentirse presionada!

Tras abandonar mi resistencia, me atreví a hacerle una última petición:

-Lo intentaré, pero sólo podré hacerlo si, una vez que haya concluido ese trabajo, quedo libre y no tengo que hacer más películas de encargo. Eso sería una recompensa. Disculpe que le haga este ruego, pero no podría vivir si tuviese que renunciar a mi carrera de actriz.

Visiblemente satisfecho de que hubiese cedido, me tomó ambas manos y dijo:

-¡Muchas gracias, señorita Riefenstahl! Mantendré mi palabra. Después de este documental sobre el Congreso del partido, podrá hacer usted todas las películas que desee.

Me invadió una sensación de alivio. La idea de que después de aquella película estaría completamente libre y podría hacer lo que quisiera me dio un impulso tremendo.



Disponía de dos semanas escasas. Lo más importante era encontrar los operadores de cámara adecuados en tan breve espacio de tiempo, algo difícil. Los mejores tenían empleo fijo. Pero tuve la suerte de, además de a mi operador jefe Sepp Allgeier, poder contratar al joven y prometedor Walter Frenz. Al final conseguimos otros dieciocho operadores, todos con un ayudante. De Ruttmann me separé amistosamente. Gutterer, miembro del gobierno, fue una gran ayuda. En veinticuatro horas él consiguió amueblar una casa vacía para nosotros e instalar en ella una conexión telefónica. Con iluminadores, operadores y encargados de sonido, chóferes incluidos, nuestro equipo ascendía a ciento setenta personas.

*A partir de entonces empecé a organizar la realización. A cada operador se le asignaba un trabajo para el día siguiente. Yo pensaba cómo hacer que el documental superara la calidad de un noticiario semanal. No era fácil transformar los discursos, los desfiles y otros actos semejantes en una película amena. Pero introducir un argumento habría resultado ridículo. No encontré otra solución que la de hacer que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más versátil posible. Lo más importante era que se captasen de un modo dinámico. Por eso hice que los operadores utilizaran el travelling. En aquella época raramente se trabajaba con tales efectos. Pero Abel Gance había sido el primero en utilizar con éxito el travelling en un largometraje, **Napoleón**. En los documentales aún no se había hecho. Quise intentarlo, de modo que en todos los sitios donde teníamos que filmar hice poner raíles. Incluso en un asta de bandera de treinta y ocho metros de altura mandé instalar un diminuto ascensor. La administración de la ciudad rehusó primero la autorización, pero gracias a la ayuda de Albert Speer se incorporó el aparato en el asta de la bandera.*

También para el discurso de Hitler ante las Juventudes Hitlerianas en el Marzfeld ideé algo especial. Para que los monótonos enfoques de los numerosos discursos resultasen menos aburridos, hice poner unos raíles circulares alrededor de la tribuna del orador. De este modo, mientras Hitler hablaba, la cámara daba la vuelta a su alrededor a una distancia conveniente.

El ambiente que reinaba entre mis colaboradores era muy agradable, aunque volvimos a encontrar obstáculos para hacer nuestro trabajo. El boicot y la resistencia fueron mayores, si cabe. Ni uno solo de los hombres del noticiario semanal se preocupó de mis instrucciones; los de las barreras nos pusieron las mayores dificultades. Unos hombres de las SA arrojaron nuestro vehículo de so-

nido a una zanja, luego desmontaron varios raíles para el travelling e incluso me impidieron a menudo el acceso a los datos.

A pesar de ello, ese trabajo fue una importante experiencia. Descubrí que tenía talento para rodar documentales y me gustaba plasmar cinematográficamente hechos reales, sin falsearlos. Tal sentimiento era un estímulo, aunque a veces nos encontrábamos ante problemas técnicos casi irresolubles. Así, no pudimos filmar a los diplomáticos extranjeros que se alojaban en un tren especial en la estación de Nüremberg, pues en la terminal reinaba la oscuridad aún durante el día. Entonces no existía la película con alta sensibilidad que debería haberse utilizado en esas condiciones. No obstante, al final les preguntamos a los diplomáticos si no les importaría que el tren saliera de la estación para rodar unas tomas con luz, y aceptaron. Pero no todo fue tan agradable con ellos. Para la filmación del toque de retreta nocturno que clausuraba el Congreso del partido, que se llevó a cabo ante el hotel de Hitler, el “Deutscher Hof”, hicimos que nos llevaran a toda prisa reflectores sin pedir autorización a nadie, y de repente orquesta y diplomáticos quedaron envueltos en una luz cegadora, pero sólo durante dos minutos, ya que de inmediato se desconectaron los reflectores. Yo sabía que obedecía a una orden de Göering, e hice que volvieran a conectarlos, lo cual provocó vivas protestas. Entonces se desconectaron definitivamente. Uno de los colaboradores se acordó de que habíamos llevado antorchas de magnesio, así que pedí que las encendieran; pero no había contado con el terrible humo que producían. En un santiamén todo quedó envuelto en una densa humareda; los diplomáticos, que se hallaban junto a la orquesta, comenzaron a toser, algunos incluso emprendieron la huida. Me di cuenta demasiado tarde de lo que habíamos hecho, si bien logramos unas tomas soberbias. Sin esperar la tormenta que se me avecinaba, abandoné lo más rápidamente posible el lugar, y me fui a Berlín en el próximo tren.

Antes de ver las primeras pruebas, tuve una conversación desagradable con el señor Klitzsch, el director general de la UFA. Como ya he dicho, la UFA había firmado un contrato de concesión con mi empresa, en el cual no se especificaba que las copias deberían hacerse en la AFIFA, un laboratorio perteneciente a la UFA. Por otra parte, desde la época de **La luz azul** yo tenía una deuda de gratitud con Geyer. Siempre me había apoyado con generosidad y había construido ex profeso para el film del Congreso del partido modernas salas de montaje. Yo



había subestimado la importancia de la cuestión del laboratorio, y me di cuenta cuando me encontré ante el coloso de la UFA.

-¿Cómo puede usted imaginar -me dijo Klitzsch con voz atronadora- que las copias de una película que ha sido financiada por la UFA se hagan en Geyer?

-Entiendo que no esté de acuerdo, pero tengo una gran deuda de gratitud con el señor Geyer. Me ayudó en una época difícil y ahora ha construido unas maravillosas salas de montaje para este film.

-Le construiremos unas mejores y le pagaremos a Geyer la inversión, pero no podemos permitir que haga las copias.

Entendía al señor Klitzsch, pero por otra parte no tenía el valor de romper mi promesa con Geyer. Así que lo único que se me ocurrió fue proponerle que hablara él mismo con el señor Geyer. Y tuvieron una conversación..., sin éxito, como era de prever. El señor Geyer no estaba dispuesto a renunciar, y yo tenía la desagradable impresión de haberme ganado un enemigo más (...).

(...) Me enfrentaba a la parte más difícil del trabajo, el montaje de la película. Tenía que examinar unos ciento treinta mil metros, de los que sólo utilizaría unos tres mil. Aunque Hitler no me había puesto una fecha para terminar el



documental, mi contrato con la UFA exigía que la entregase a más tardar a mediados de marzo del año siguiente. Disponía exactamente de cinco meses. Para la técnica cinematográfica de entonces, en la que cada empalme de fotograma tenía que rasparse con una cuchilla, dicho tiempo era a todas luces insuficiente. Para la configuración de esa película no había ningún modelo, nada en lo que yo pudiera basarme. Tampoco había nadie que me aconsejase o una ayuda, salvo la de las mujeres que empalmaban la película y clasificaban el material. La tarea parecía casi imposible. Me aislé por completo del mundo exterior y me concentré en el trabajo en la sala de montaje. No estaba para nadie, ni siquiera para mi madre. La primera semana trabajé dos horas diarias; la segunda, catorce; luego dieciséis, y después lo mismo para los fines de semana y los días festivos. Al cabo de dos meses estaba exhausta. Algunos de mis colaboradores enfermaron, y los meses finales trabajaba sólo con tres personas.

Debía de ser a principios de diciembre cuando Waldi Traut, mi más estrecho colaborador -jefe de producción y apoderado de mi empresa-, que había alejado de mí todo aquello que pudiera interrumpir el trabajo, me anunció una visita que tuve que recibir: el general Von Reichenau y otro general cuyo nombre he olvidado. Querían ver lo que se había filmado de la Wehrmacht en Nüremberg. Dado que los ejercicios de la Wehrmacht se habían realizado con mal tiempo, yo

había decidido no incluir esas tomas en el film. Cuando se lo dije al general Von Reichenau, no sospechaba lo importante que era que la Wehrmacht hubiera participado por primera vez en 1934 en un congreso del Partido Nacionalsocialista. El general me miraba completamente consternado, como si me hubiera permitido gastarle una broma pesada.

-No puede excluir a la Wehrmacht de la película. ¿Qué se ha creído?

Intenté explicarle que las imágenes no eran lo bastante buenas, que eran grises e inutilizables. El general pidió verlas. Me sorprendió mucho que le gustasen.

-¡Pero si son magníficas! -dijo.

Entonces el asunto se puso serio, porque le había mostrado las peores, y que le entusiasmaran, era algo con lo que no había contado. Él insistió en que las tomas de la Wehrmacht se incorporasen a la película. Pero yo le dije que no las introduciría.

-Lo siento, en tal caso tendré que dirigirme al Führer -dijo el general Von Reichenau.

Unas semanas después de este incidente, Brückner me dijo que Hitler me pedía que el primer día de las navidades fuese a Munich, porque quería hablar conmigo en casa de la familia Hess. Con algo de retraso llegué a la propiedad de la familia Hess en Munich-Harlaching. Hitler ya estaba allí; me preguntó benévolo sobre mi trabajo. Le conté mis problemas en la sala de montaje, y cuán difícil era sintetizar un discurso pronunciado por él, que duraba dos horas, en unos pocos minutos sin alterar su significado. Hitler asintió con la cabeza. Encontré simpática a la señora Hess, a quien aún no conocía. Conversó animadamente con nosotros, mientras su marido se mantenía en silencio.

-Cuando le encargué la película del congreso del partido, le prometí plena libertad -dijo de repente Hitler.

Yo miraba a Hitler con el alma en vilo.

-Voy a mantener mi promesa, pero no me gustaría que se encontrase usted ante situaciones desagradables ni que se granjease nuevos enemigos... Le he rogado que viniera porque quería pedirle que hiciese una única concesión.



Traté de permanecer tranquila.

-El general Von Reichenau vino a verme -continuó Hitler-. Se quejó de que usted no quería incluir a la Wehrmacht en la película y exigió enérgicamente que se incorporase todo lo que se había filmado de ella. Le he dado vueltas al asunto

y se me ha ocurrido cómo podría incluir en el film a todos aquellos con méritos especiales sin que usted tenga que hacer cambios en el montaje de la película. Las personas suelen ser vanidosas y varias me han expresado sus deseos.

Eso era justo lo que había temido, y por eso me extrañó tanto entonces que se me prometiera entera libertad de creación.

-Por eso quiero proponerle lo siguiente -añadió Hitler-. Voy a pedir a los más importantes generales y miembros del partido que acudan a un estudio cinematográfico; también yo estaré presente. Nos pondremos en fila y la cámara pasará lentamente por delante de nosotros; así cada uno destacará sus méritos con sus propias palabras. Podría ser una manera de iniciar el documental.

Hitler hablaba cada vez con más entusiasmo y yo me sentía cada vez más inquieta. Le miraba desconcertada.

-¿Qué me dice? -me preguntó-. ¿No le gusta la idea?

Ante mis ojos desfiló mi montaje de la película. El mar de nubes del principio del filme, del que surgían las agujas y los tejados de la ciudad de Nüremberg. No podía concebir otro modo de comenzarlo. Todo se iría al garete si tenía que anteponer las tomas cinematográficas que Hitler me proponía. Los ojos se me llenaron de lágrimas.

-Por Dios, ¿qué le sucede? Tan sólo trato de ayudarla -dijo Hitler.

Y de nuevo se puso a pintarme las excelencias de su idea. Entonces olvidé a quién tenía ante mí, sólo pensé en mi trabajo cinematográfico y en que encontraba sencillamente espantosa la propuesta de Hitler. Mi reacción de defensa fue tan violenta, que perdí el autocontrol, me levanté de un salto y, dando un taconazo, le dije que no podía hacerlo. Por primera vez vi a Hitler irritarse conmigo.

-¿Ha olvidado usted a quién tiene delante? -se puso en pie y añadió-: Se comporta usted como una mula testaruda. Se lo he dicho con buena intención, pero, si no quiere hacerlo, déjelo.

Yo había vuelto la cara para ocultar las lágrimas. De pronto tuve una idea.

-¿No sería posible que en vez de lo que usted me propone, hiciéramos el

próximo año un cortometraje sobre la Wehrmacht, y así volveríamos a quedar bien con los generales?

Hitler ya se hallaba junto a la puerta abierta, hizo un gesto casi de sanción con la mano y dijo: “Usted misma”. Después abandonó la estancia, acompañado de la señora Hess. (...)’

(...) El plazo establecido por la UFA para el estreno, la última semana de marzo, se cernía sobre mi cabeza como una espada de Damocles. Temía no poder montar la cinta yo sola, y por ello contraté al señor Schaad, uno de los mejores montadores de película, y le encargué que montase el desfile. Antes de la sincronización hice que se me proyectase el rollo y me llevé una sorpresa: era tan inaprovechable como la película de Ruttmann; parecía un noticiario semanal. No tuve otra alternativa que montarlo yo misma de nuevo. Por fortuna, había adquirido tanta práctica que lo conseguí en tres días. En aquellos tres días tuvimos que trabajar casi sin dormir. Para el montaje utilizaba un pequeño aparato

1 (...) Tras regresar de un viaje a los Dolomitas tuve que ir dos días a Nüremberg para cumplir la promesa de rodar allí un cortometraje sobre los ejercicios de la Wehrmacht en el Congreso del partido del Reich en 1935. Era la escena que con indignación de los generales no había incluido en **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**. Para ese trabajo se contrató a quince operadores, entre ellos el genial Zielke, Ertl, Frentz, Lantschner y Kling. Aparte de los ejercicios de la Wehrmacht, que se efectuaron en un día, no tuvimos que hacer más tomas de vistas. Así se originó un cortometraje que duraba unos veinticinco minutos aproximadamente, para el que Peter Kreuder compuso una música muy briosa. Recibió el título de **Día de la Libertad**. Mi empresa, que desde 1934 se llamaba “Reichsparteitagfilm”, vendió la película a la UFA, que la puso en el programa accesorio como gancho, para uno de sus largometrajes más flojos. Cuando estuvo terminada, me pidieron que se proyectara en la Cancillería del Reich. Para lograr una reconciliación con la Wehrmacht, Hitler había organizado un pequeño estreno e invitado a muchos generales con sus esposas. La proyección debía empezar a las ocho de la noche. Cuando sólo faltaban diez minutos para las ocho yo todavía estaba luchando en casa con mis rebeldes cabellos, sin lograr un peinado presentable. Crucé enloquecida con mi coche las calles de Berlín; sólo el escaso tráfico de la época me libró de sufrir un accidente. Cuando llegué precipitadamente y mal peinada a la Cancillería del Reich, llevaba un retraso de veinte minutos. Un desastre. Hitler y Goebbels se hallaban ya de pie en el vestíbulo y me esperaban impacientes. Hitler estaba pálido, Goebbels parecía sonreír con ironía; disfrutaba viéndome en una situación tan penosa. El saludo fue glacial. Angustiada y confusa, intenté disculparme.

Comenzó la proyección. Me sentía aturdida y tenía la sensación de una gran soledad. Mientras los presentes veían la película, me encontraba mentalmente muy lejos de allí. Al cabo de unos minutos noté un interés creciente, animación en el ambiente. El que ha estado a menudo en el escenario, desarrolla un sexto sentido para percibir si ha captado el interés de los espectadores. De manera sorprendente, la película gustaba. Cuando la sala volvió a iluminarse, experimenté una sensación de victoria. La gente me estrechaba las manos, me abrazaba. “Leni por aquí, Leni por allá”, el entusiasmo era grande. También Hitler me dio la enhorabuena, muy contento. En el semblante de Goebbels podía leerse cuánto le disgustaba mi triunfo (...).

Lytax como el que Fanck usaba para sus films mudos. Por muy rudimentario que fuese, me resultó imprescindible; con ninguna otra mesa de montaje, por buena que fuese, habría podido trabajar tan deprisa. El aparato no tenía pantalla, sólo una doble lente de aumento, mediante la cual se podía hacer pasar la cinta de un lado a otro. Con el corte del sonido ya era otra cosa. Para ello se solían emplear mesas de película sonora o de unión. Por lo demás, el señor Gaede, mi editor de sonido, llegaría a ser el inventor de la mesa de montaje Steenbeck. Para la sincronización disponíamos de dos días. Aquí surgió un nuevo problema y otra vez se trataba del desfile. Ni el compositor Herbert Windt ni el director de orquesta conseguían dirigir sincronizadamente con la imagen la música de marcha prevista. En aquella época aún no existían cámaras con velocidad automática y había que mover la manivela a mano. Cada operador trabajaba a una velocidad diferente, lo que para mí suponía una dificultad enorme en la mesa de montaje. En algunas tomas, se desfilaba demasiado deprisa, en otras demasiado despacio. Así, en el rápido cambio de imágenes, a los directores les resultaba imposible dar siempre a los músicos de manera oportuna la señal de empezar y ajustar la música a las tropas que desfilaban a un ritmo tan distinto. Yo misma me encargué de dirigir la orquesta compuesta de ochenta hombres. Me sabía de memoria cada fotograma, y en qué tomas había que dirigir la música más aprisa y en cuáles más lentamente (...).

(...) El 28 de marzo de 1935, cuando sólo faltaban unas horas para el estreno en el Palacio de la UFA, todavía trabajábamos en la copia. Ni siquiera hubo tiempo de proyectar la película previamente para la censura, situación del todo insólita, puesto que no podían proyectarse en público películas no censuradas. Estuve tanto tiempo ocupada en el laboratorio, que ni siquiera pude ir a la peluquería. A toda prisa me peiné y me pinté, me puse un vestido de noche y, en compañía de mis padres y de Heinz, llegué con notorio retraso al palacio de la UFA, engalanado para la ocasión. El director de la sala nos condujo, ya impaciente, a nuestros asientos. Era una situación bochornosa, pues Hitler y sus invitados de honor, incluso los diplomáticos, se hallaban ya sentados en sus palcos. En cuanto nos sentamos, enmudecieron poco a poco las voces, las luces se apagaron y la orquesta ejecutó la música militar. Entonces se levantó el telón, la pantalla se iluminó y empezó la película.

Estuve casi todo el tiempo con los ojos cerrados y cada vez oía aplausos más frecuentes. Al final de la proyección hubo largos aplausos. En aquel momen-

to, me sentí definitivamente al límite de mis fuerzas. Cuando Hitler se me acercó para darme las gracias y me entregó un ramo de lilas, tuve un desvanecimiento. Tras la guerra algunas revistas ilustradas de gran tirada publicaron que después del estreno Hitler me entregó un collar de brillantes y que yo le miré tan intensamente a los ojos que me desmayé. (...)

(...) En tal estado me había visto Hitler, una vez en el hotel “Kaiserhof” donde me reuní con Sven Noldan que había diseñado los créditos para **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**. Hitler se hallaba sentado con algunos hombres en el vestíbulo y me hizo señas para que me acercase. A mí me resultó desagradable, porque me encontraba en un estado lastimoso y ofrecía un aspecto pésimo.

-Trabaja demasiado, no debería hacerlo -me dijo.

Me disculpé y volví junto al señor Noldan. Al día siguiente, en la sala de montaje, me entregaron un ramo de rosas rojas de parte de Hitler, con una nota en la que me decía que el día anterior en el “Kaiserhof” se preocupó al ver mi aspecto. Decía que no debía trabajar tanto y que no importaba cuándo se terminase la película; que debía cuidarme más. La firma decía: “Suyo afectísimo, Adolf Hitler». (...)

La tarde del 1 de mayo llegaron varios telegramas de felicitación. **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** había ganado el Premio Nacional de Cinematografía. También Hitler mandó un telegrama. La alegría por esa distinción no pudo compensarme ni mucho menos de las intrigas y fatigas que había experimentado (...).

(...) La Tobis me había pedido que fuese a París, donde se proyectarían tres de mis películas. Además de **La luz azul** y **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, se había enviado el film sobre el trabajo tras las cámaras que habíamos realizado en **Olimpiada**. En París circulaban los más descabellados rumores sobre mí, de modo que no viajé con mi nombre; llegué al aeropuerto Le Bourget como madame Dupont. Los periodistas corrieron hacia un segundo avión, uno especial, que aterrizó a la misma hora y en el que suponían que iba yo. Sólo Roger Féral del ‘Paris Soir’ me descubrió y me siguió hasta el hotel. Me mostró un periódico con estos titulares: ‘Leni Riefenstahl en París’, y debajo: ‘¿Ya no está en desgracia el ángel caído del Tercer Reich?’.

-Todo eso es absurdo, dije, y le mostré las fotos de Hitler y Goebbels en mi jardín. Él ya las conocía; sin embargo, quiso hablar conmigo de ello.

Al día siguiente, con grandes caracteres, en la portada del 'Paris Soir' se publicaba: 'Madame Dupont, la Pompadour del Tercer Reich en París'.

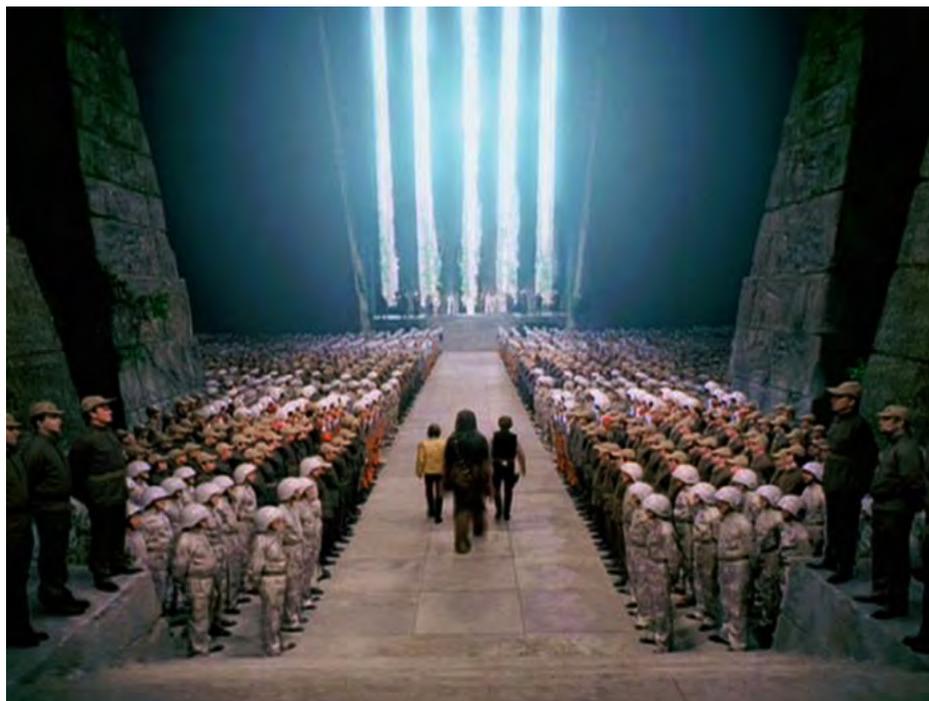
Disponía de poco tiempo para visitar París, ciudad que me atraía desde hacía años. Me sentía fatigada, y tenía tanto sueño que me pasé el tiempo en el hotel durmiendo. Cuando me desperté eran ya las ocho de la noche. Hacía rato que debía de haber estado en el cine, que se encontraba en la Exposición Universal, para saludar al público francés antes de que comenzase la proyección de **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**. En mi vida me había vestido tan deprisa; me peiné dentro del coche, que ya hacía rato que me esperaba, y aparecí jadeante en la sala, donde me saludó con silbidos y pataleos, pero también con aplausos. Fue una situación terrible. El público me esperaba desde hacía veinticinco minutos.





Me sentía tan avergonzada, que habría preferido escabullirme de allí. Pero recibí una sorpresa. Al poco rato de empezar la proyección se oyeron aplausos, lo cual se repitió varias veces y al final fueron en aumento; nunca había recibido tantos aplausos. El público estaba entusiasmado. Los franceses me levantaron en hombros, me abrazaron y besaron y me rasgaron la ropa. Al día siguiente, **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** recibió la Medalla de Oro. Me la entregó Édouard Daladier, el Primer Ministro de Francia. De este modo, se distinguía un documental, no una película de propaganda. Porque ¿qué interés tendrían la dirección de la Exposición Internacional y el Primer Ministro francés en premiar la propaganda nazi?

A mi regreso debía visitar a Hitler en el “Berghof” para informarle sobre mis impresiones de la Exposición Internacional. Me enteré de ello en París por el embajador alemán, el conde Von Welczek, que dio una cena de despedida en mi honor por conseguir tres medallas de oro, pues también **La luz azul** y el film sobre nuestro trabajo tras las cámaras en el rodaje de **Olimpiada** fueron distinguidos con sendas medallas de oro. Era mi segunda visita al “Berghof”. La primera, en



septiembre de 1934, después del congreso del partido, fue para informar a Hitler acerca de mi trabajo en Nüremberg. Entonces le pregunté cómo se titularía la película, a lo que Hitler, impulsivo, respondió: **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, que era asimismo el nombre del congreso en 1934.

Leni Riefenstahl

(...) Con singular energía, Leni Riefenstahl quiere transmitir en sus “Memorias” una imagen de mujer ingenua y apolítica, que se deja enredar en las intrigas y designios del nacionalsocialismo por la fascinación personal que sobre ella ejerce Hitler, con quien la liga una singular relación de amor-odio, de amor hacia un personaje excepcional y carismático y de odio hacia su política racista. El lector está en su derecho de creer o no creer, o de matizar, esta imagen blanca y autoexculpatoria de la oveja víctima de los lobos. (...) Lo cierto es que su consagración

artística vendría con su segundo documental propagandístico: **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**. La preocupación que rondaba por la cabeza de Hitler de que el film pudiera ser monótono también la compartía Leni. La solución que pareció encontrar la directora para que el espectador no bostezara en sus butacas ante tal bombardeo de soldadesca se basaba en dos premisas: polifacetismo y dinamismo. Había que enriquecer la película variando temáticamente el montaje. Asimismo, la utilización de cámaras móviles evitaría el estatismo y dotaría al estilo del documental de la elegancia estética que aún posee después de pasados tantos años. Por otro lado, el montaje, recogiendo al Führer en todo tipo de planos de diferentes tamaños y filmándolo desde todos los ángulos posibles, potenciaba uno de los puntales ideológicos bajo el cual se sustentaba el sistema autoritario nazi: el *Führerprinzip*. Al voto de la mayoría en un parlamentarismo democrático, se le contrarrestaba con la voluntad del más preparado, que se caracterizaría por la firmeza, aptitud y autoridad a la hora de tomar decisiones. La propaganda nazi (**EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** es su máxima expresión cinematográfica) se encargaría machaconamente de recordar al ciudadano alemán el *Führerprinzip* a partir de la multiplicación de los rostros del Führer que ilustraba la psicosis enfermiza, por otra parte muy habitual en todos los regímenes totalitarios de ayer y hoy, de multiplicar hasta la saturación la imagen del líder (...).

Texto (extractos):

Leni Riefenstahl, Memorias, Evergreen-Taschen, 2000.

Marco da Costa, “El cine nacionalsocialista: el cine como propaganda”
en dossier “El cine alemán bajo el nazismo” (1ª parte), rev.

Dirigido, febrero 2019.

(...) Para valorar en su justa medida un film tan “controvertido” (¿?) como **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, es importante acercarse a él sin filisteísmos ni renuncias intelectuales. Es necesario, pues, asomarse a los abismos del horror, sorteando la repugnancia y el miedo que el film pueda provocarnos, sin condenarlo antes de comprenderlo, a fin de evitar que sus malévolos atractivos estéticos vayan

a convertirnos en monstruos... Por suerte, otras mentes mucho más preclaras que la mía, como Susan Sontag, Román Gubern o Susan Tegel², poco sospechosas de afinidades nacionalsocialistas, han analizado antes que yo la película de Leni Riefenstahl sin padecer daños colaterales. Y lo más importante: aún reconociendo que se trata de un soberbio (falso) documental, quizás uno de los más impresionantes jamás filmados, ninguno de ellos ha caído en la perversa trampa de rehabilitar la figura de la cineasta alemana como vehemente sacerdotisa de lo bello, despolitizando su cine en aras de un supuesto “conocimiento experto” (¡) que acepta de forma displicente su esencia propagandística, y de paso, su fascismo intelectual.

Es decir, entre **La luz azul** y **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, no hay tanta diferencia. Son dos caras de la misma moneda. La primera es un “film de montaña”, donde varios de los elementos culturales del nazismo -la “secularización-inversión” de los trágicos amoríos de *Sigfrido* y *Brunilda*, el culto a la tierra, a la muerte, a la rabiosa manifestación de los elementos climáticos, a la ciclópea presencia de la montaña, siempre pura, inaccesible...- aparecen cuidadosamente poetizados. Por contra, la segunda complementa el discurso con una apabullante representación wagneriana de cómo los nazis querían ser vistos por el mundo... **La luz azul** esboza lo que **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** perfila con gran detalle y energía: la estetización de la vida política, o la politización de la estética. El ritual culto a la belleza abandona sus connotaciones místicas y aboga, desde la persuasión visual, por “*la genuflexión ante el caudillo*”.³

Por eso, la idea de que **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** es una película “controvertida” es absurda. A los ojos de un observador contemporáneo, su honestidad es contundente. Por un lado está la mesianización de Adolf Hitler, que terminó por calar tan hondo en el subconsciente alemán hasta el extremo de con-

2 “Fascinante fascismo”, por Susan Sontag en **Bajo el signo de Saturno** (Random House Mondadori, Col. DeBolsillo, Barcelona 2007. págs. 81-116); “La imagen nazi”, por Roman Gubern, en **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas** (Ed. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 2005. págs. 213-272); **Nazis and the Cinema**, por Susan Tegel (Hamblendon Continuum, Londres / Nueva York, 2007).

3 **La obra de arte en la época de su reproducción mecánica**, por Walter Benjamin. Casimiro Libros, Madrid, 2010. pág. 58.

vertirse en un factor de auténtica religiosidad pagana: se dice que a las fotos del Führer se les atribuían poderes “milagrosos”. De principio a fin, la película se concentra de manera tan exclusiva en la figura de Hitler, que incluso sus más próximos colaboradores y cómplices –Joseph Goebbels, Rudolfs Hess, Heinrich Himmler, Alfred Rosenberg, Hermann Goring, Martin Bormann, Julius Streicher ... - se ven totalmente oscurecidos por su presencia, reducidos a la condición de meros secundarios, casi extras de lujo. El Führer actúa como una verdadera divinidad, como un Odín reencarnado, centro de toda la narrativa del film, de todos los actos litúrgicos paganos que recoge Leni Riefenstahl. La efigie de Hitler se recorta contra el cielo en agresivos contrapicados, o se fotografía a contraluz, como si estuviera rodeada por un halo; también se le ve tocar con su mano derecha las banderas de las SA (*Sturmabteilung*, Tropas de Asalto) y de las SS (*Schutzstaffel*, Escuadrones de Defensa) como si las bendijera, a modo de sumo pontífice de un oscuro culto.

EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD supone la máxima y más depurada expresión del importante papel que jugó el arte en la política nazi, haciendo que esta resultara atractiva a mucha gente –y no sólo alemana-, al tiempo que le otorgaba



un falso rostro humano. En la cinta de Leni Riefenstahl abundan los primeros planos de jóvenes, de hombres y mujeres, de niños y de ancianos, que se alternan con largas panorámicas atestadas de figuras en perfecta formación: planos que aíslan una sola pasión, una sola sumisión, junto a otros cuyo aroma bélico -los soldados se hallan completamente equipados para la acción, con sus cascos M35, sus mochilas ... - no puede ser mitigado por absurdas metáforas como esas palas que portan, a modo de fusil en ristre, las DAF (*Deutsche Arbeitsfront*, Frente Alemán del Trabajo), “*nuestra arma en tiempos de paz*”. Planos que mezclan la (presunta) espontaneidad de los rostros que en se dibuja su amor / adhesión al Führer, y las masas despersonalizadas que coreografían su lealtad en las explanadas de Nüremberg. Todo forma parte de una única dramaturgia, de una única poética: la espectacularización de la orgiástica transacción entre las fuerzas del fanatismo, del horror, y sus títeres, uniformados o no, fotografiados de forma artificiosa, enfebrecida, glorificando su rendición, su falta de pensamiento, su atracción por la muerte, la sangre y el fuego. No en vano, en **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** se muestra, con todo lujo de detalles, el homenaje de Hitler a la “Bandera de la Sangre” o *Blutfahne*, como era llamada una bandera del Partido Nazi que resultó manchada con la sangre de tres miembros de las SA (Andreas Bauriedl, Anton Hechenberger y Lorenz Ritter von Stransky-Griffenfeld), caídos durante el *Putsch* de Munich de noviembre de 1923; o la escena de la coreografía nocturna en que cientos de soldados de las SA portan antorchas hasta constituir una gigantesca esvástica ígnea ...

EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD es una obra apasionante, una “*obra maestra del Mal*” (Roman Gubern *dixit*), por lo mucho que puede enseñarnos sobre el arte de manipular las imágenes a fin de influir en nuestros pensamientos, en nuestras emociones. Quizás para algunos estetas pop, el fervor político del film de Leni Riefenstahl sea producto de su exaltación estética. Nada más lejos de la verdad. No estamos ante un documental que recoge el desarrollo del congreso del Partido Nacionalsocialista en 1934 en Nüremberg, sino ante un enorme espectáculo calculado al milímetro para provocar un efecto ideológico concreto. Así pues, Albert Speer, el arquitecto predilecto de Adolf Hitler -y futuro ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial-, construyó el gigantesco escenario en las afueras de Nüremberg atendiendo a las necesidades plásticas de la realizadora, quien diseñó coreografías en función de los planos, el montaje y los movimientos y posición de las 30 cámaras que utilizó -Riefenstahl no dudó en repetir las escenas que muestran en la tribuna de oradores a Streicher, Hess o Rosenberg, una vez finalizado el congreso-, sin olvidar toda clase de artificios como

los reflectores antiaéreos apuntando a las banderas de noche, o el ascensor de 38 metros de altura que permitía filmar en picado a las formaciones de soldados. **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** es hermosa, sí, pero también abominable (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “El triunfo de la voluntad: una obra maestra del mal”, en dossier “Cine de propaganda política (1ª parte)”, rev, Dirigido, junio 2012.

(...) Durante los sesenta, la figura de Leni Riefenstahl salta a los periódicos al presentar la directora una demanda contra la distribuidora, que utilizaba y vendía extractos de su documental, **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, sin autorización suya. Reclamaba los beneficios que, como derechos de autor, entendía que le correspondían. La causa fue motivo de una sentencia judicial que argumentaba que Riefenstahl no fue la productora del documental, como ella exponía, sino el partido nazi, y que todo el material cinematográfico, como otros de la época, habían pasado a ser propiedad del Estado. La realizadora se defendió esgrimiendo que se trataba de una creación artística, pero la documentación que obraba en el tribunal dejaba claro que era un encargo personal de Hitler, aunque ella figurara como productora de la película. La disputa se prolongó en el tiempo y Riefenstahl declaró no haber sido nunca militante del partido nacionalsocialista, sino ser una mera trabajadora del medio contratada para llevar a término la colosal obra. Pero el olvido y la necesidad de dar carpetazo a un enojoso asunto recomendaron un pactado silencio. Terminada la II Guerra Mundial, la documentalista fue arrestada por las autoridades francesas y sometida a un periodo de depuración de cuatro años. Ella seguía luchando contra las acusaciones de ser la autora de cabecera del Führer, que pensó en ella como directora cuando el partido se dispuso a celebrar su VI Congreso en la ciudad de Nüremberg, lugar donde se fundó el embrión de la formación política.

La asamblea era el colofón a la represión contra los disidentes del régimen: la purga organizada por Hitler tenía como objetivo deshacerse de las *Sturmabteilung* o S.A., que aglutinaba a los beligerantes camisas pardas. El plan no se detuvo

ante nada y fueron múltiples las ejecuciones llevadas a cabo. La más llamativa, debido a su incidencia política y pública, fue la de Ernst Röhm, asesinado por dos enviados del Führer. La organización quedó diezmada y manchada por la presunta homosexualidad de alguno de sus miembros, entre ellos el mismo Röhm.

Riefenstahl no gozaba del aprecio de Joseph Goebbles, a la sazón ministro de Información y Propaganda, con un control absoluto de los medios y del monopolio de la industria cinematográfica. Goebbles, a pesar de no obedecer a los parámetros del resto del aparato en lo que concernía a su concepción del ideal racial, pasaba por ser un naciente cinéfilo y detectó las posibilidades de agitación y adoctrinamiento del nuevo medio. Resulta curioso resaltar las películas de cabecera de Goebbles: **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), **Los Nibelungos** (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), **Ana Karenina** (*Anna Karenina*, Clarence Brown, 1935) y **Der Rebell** (Luis Trenker, 1932). Entendía que el discurso de **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** debía tener un afán didáctico y el objetivo de explicar al espectador los orígenes del partido, después del descalabro de la República de Weimar. La decisión del Führer estaba tomada, y el 28 de agosto de 1934 otorga plenos poderes a la directora y la nombra responsable de la puesta en escena del congreso de Nüremberg a celebrar en septiembre de aquel año. Riefenstahl logró una serie de demandas técnicas sin parangón: un equipo de ciento veinte personas, treinta cámaras, seis equipos de sonido, un ascensor de treinta y ocho metros con un travelling de veinte metros situado en la primera planta, multitud de torres donde colocar los focos a la manera de una representación operística y cien mil metros de negativo a su disposición. Todo estaba a punto cuando Hitler descendió del avión, como si fuera un mesías, después de volar sobre las nubes que envolvían la ciudad de Baviera y aterrizar en un improvisado aeropuerto.

El seguimiento que la realizadora hace de su líder subraya la dimensión áurica del personaje, como si fuera un heredero directo de la mitología germana. Realza su presencia mediante la utilización de travellings laterales y frontales durante la vehemente carga dialéctica de su discurso, técnica que combina con un dinámico montaje que pasa del primer plano al colectivo sin apenas transición. Pese a todo, no escapa del obligado servilismo de recoger en sus filmaciones los desfiles militares del ejército, las danzas folclóricas de una adiestrada multitud de niños, una legión de trabajadores acampados en las afueras de la urbe, la marcha nocturna de las antorchas -con unos estudiados contraluces que recuerdan una representación wagneriana-, y la profusión de esvásticas y banderas, hasta con-

cluir con el “Horst Wessel Lied”. La geométrica planificación de las formaciones militares delante del púlpito de Hitler pasa a ser una de las declaraciones de fuerza más inquietantes que contiene **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD**, título que debe su autoría al Führer, controlador en la sombra de la catarata de imágenes impresionadas en la ciudad de Nüremberg que potencia un punto de vista múltiple de la jornada (...)

Texto (extractos):

Carles Balagué, “El triunfo de la voluntad y Olimpiada”, en dossier “El cine alemán bajo el nazismo” (1ª parte), rev. Dirigido, febrero 2019.









Viernes 8

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

OLIMPIADA (1ª parte) (1938) Alemania 124 min.

Título orig.- Olympia 1.Teil - Fest der Völker. **Directora, Guion y Montaje.-** Leni Riefenstahl. **Fotografía.-** Willy Zielke, Ernst Sorge, Ernst Kunstmann, Sepp Ketterer, Albert Kling, Willy Hameister, Wilfrid Basse, Josep Dietze y otros (1.37:1 - B/N). **Música.-** Herbert Windt y Walter Gronostay. **Canciones.-** "Olympische Hymne" de Richard Strauss. **Productor.-** Leni Riefenstahl. **Producción.-** Olympia Film GmbH, International Olympic Committee y Tobis Filmkunst. **Con la participación de** David Albritton, Arvo Askola, Jack Beresford, Erwin Blask, Sulo Bärlund, Ibolya Csák, Glenn Cunningham, Henri de Baillet-Latour, Philip Edwards, Donald Finlay, Tilly Fleischer, Wilhelm Frick, Joseph Goebbels, Hermann Göring, Glenn Morris, Ernest Harper, Karl Hein, Heinz Herman, Rudolf Hess, Adolf Hitler, Volmari Iso-Hollo, Cornelius Johnson, rey Umberto II, Maria Kwasniewska, Shūhei Nishida, Martinud Osendarp, Jesse Owens, Leni Riefenstahl (*bailarina en el prólogo*), Mack Robinson, Ilmari Salminen, Naoto Tajima, Erkki Tamila, Kalervo Toivonen, Forrest Towns. **Estreno.-** (Berlín, Alemania) abril 1938 / (Francia) junio 1938 / (EE.UU.) marzo 1949.



versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 7 de la filmografía de Leni Riefenstahl (de 12 como directora)

Festival de Venecia: Copa Mussolini Mejor Película Extranjera

Música de sala:

"Berlín Cabaret Songs (2)" (1996)

Ute Lemper

(...) *Con el fin de mantenerme en forma físicamente, iba todos los días al estadio deportivo del Grunewald y practicaba disciplinas atléticas ligeras. Me sentía bien y me preparaba para la Medalla de Plata. Estaba practicando el salto de altura, cuando se me acercó un hombre de mediana edad. Era el profesor doctor Carl Diem, secretario general del Comité de Organización de los XI Juegos Olímpicos que el año siguiente se celebrarían allí.*

-Señorita Riefenstahl, estoy pensando en tenderle una emboscada -*me dijo con una amable sonrisa.*

-¿Una emboscada? ¿Qué quiere decir?

-Tengo una idea. Me han encargado preparar los Juegos Olímpicos de Berlín y me gustaría iniciarlos con una gran carrera de antorchas a través de Europa, desde la antigua Olimpia en Grecia hasta la moderna Olimpia en Berlín. Me gustaría que fuera una hermosa olimpiada y sería una lástima que no quedase registrada en una película. Es usted una gran artista, entiende mucho de deporte, con **El triunfo de la voluntad** creó una obra maestra, una maravillosa película sin argumento. ¡Tiene que hacer una película así sobre la olimpiada!

No quería volver a realizar un documental, me lo había jurado a mí misma.

-Imposible -*respondí.*

Pero Diem insistió.

-Naturalmente no podrían mostrarse todas las competiciones. Lo más importante es expresar el espíritu olímpico.

-Hasta ahora, que yo sepa, todavía no se ha filmado nunca una película sobre unos Juegos Olímpicos de verano. El intento de los estadounidenses de filmar los Juegos Olímpicos de 1932 en Los Ángeles, a pesar del gran dispendio, dio como resultado una película didáctica. Y el fallido intento lo hizo un realizador tan famoso como Ewal André Dupont. ¿Se acuerda usted de **Variété**, con Emil Jannings y Lya de Putti?

También le hablé al profesor Diem de las grandes dificultades que había tenido con el Ministerio de Propaganda en el documental sobre el Congreso del partido.

-A fin de cuentas -dije-, detrás de todo siempre está el doctor Goebbels. Y yo sufriría un disgusto tras otro.

-No lo creo. En los Juegos Olímpicos, manda el Comité Olímpico Internacional, el C.O.I. Sin su permiso, nadie puede pisar los terrenos de las competiciones y la villa olímpica. Sólo el comité puede permitir que haya cámaras en el interior del estadio. Y el canciller del C.O.I., el suizo Otto Mayer, le daría a usted sin duda plenos poderes especiales. Él fue quien me encargó que le propusiera a usted este proyecto.

Negué con la cabeza.

-Aunque quisiera, no puedo imaginarme una película con un número tan grande de competiciones; además, me he jurado a mí misma no volver bajo ninguna circunstancia a rodar un documental.

Diem, que evidentemente no estaba convencido de mi negativa, dijo al final de aquella conversación:



-Pero tengo que presentarle al canciller del C.O.I., que vendrá a Berlín dentro de unos días.

-Con mucho gusto -dije, y me despedí.

*Almorcé con el canciller del C.O.I. y el doctor Diem en un restaurante cerca de la Gëdachtniskirche. Ambos caballeros alabaron **La luz azul** e intentaron también, con toda suerte de promesas, hacer que me resultase atractivo su proyecto de película sobre los Juegos Olímpicos. Yo no me sentía en condiciones de prometerles nada y les pedí tiempo para pensarlo. Pero pensaba en ese proyecto continuamente. Empecé a reflexionar sobre la manera en que podría abordar el encargo, y veía grandes dificultades. No se me ocurría cómo, partiendo del sinfín de disciplinas olímpicas, podría hacerse una película que resultara satisfactoria. De modo que decidí hablar con Fanck acerca del problema. Quizá, al ser un maestro del cine documental y deportivo, él pudiera llevar a cabo el proyecto. En 1928 Fanck había hecho una película sobre los Juegos Olímpicos de invierno con los mejores operadores. No obstante, por muy bellas y atractivas que resultasen las tomas realizadas en el precioso paisaje invernal, su película no tuvo éxito. Cuando le pregunté si le interesaba hacerse cargo del film sobre los Juegos Olímpicos, rechazó la propuesta con brusquedad.*

-Si mi película sobre los Juegos Olímpicos de invierno no tuvo éxito, tampoco lo tendría otra sobre los Juegos Olímpicos de verano -dijo.

Pero, ¿no habría realmente una posibilidad de reunir en una misma película el espíritu olímpico y las competiciones olímpicas más importantes?

Sin poder explicarlo aún, la idea de cómo debería ser aquella película fue tomando forma en mi mente. De pronto imaginé que entre jirones de nubes surgían poco a poco las antiguas ruinas de los lugares clásicos de Olimpia; veía los templos y esculturas griegas, Aquiles y Afrodita, Medusa y Zeus, Apolo y Paris; luego aparecía el Discóbolo de Mirón; entonces este se transformaba en un ser humano de carne y hueso y, a cámara lenta, empezaba a balancear el disco... Las estatuas se transformaban en danzarinas de los templos griegos que se convertían en llamas, el fuego olímpico que prendía en la antorcha y desde el templo de Zeus era conducido hasta el moderno Berlín de 1936... De este modo, tendía

un puente entre la Antigüedad y la época moderna. Así imaginé el principio de mi película **OLIMPIADA**.

Tras imaginar y casi palpar esas posibles escenas, decidí hacer la película, con la consiguiente alegría del profesor Diem y de Otto Mayer, el canciller del C.O.I.

*Pero había que elaborar el aspecto financiero. Me encargaría del trabajo solo si se lograba una financiación independiente. Primero lo intenté en la UFA. A pesar de mis anteriores desavenencias con el director general Klitzsch, me sentía optimista. La UFA había logrado un gran éxito con **El triunfo de la voluntad**, film que en la Bienal de Venecia fue distinguido con la Medalla de Oro. De hecho, los directivos de la UFA se mostraron algo interesados. Pero formularon la fatídica pregunta:*

-¿Cuál es la trama de esa película?

-En esa película no hay trama. **OLIMPIADA** sólo puede ser un documental.



Ahora bien, los directivos de la UFA no podían imaginar de qué estaba hablando. Con toda seriedad propusieron que debía intercalarse una historia amorosa. Al ver que no conseguía convencerlos, di por terminada la conversación. Lo intenté en la competencia, la Tobis, también con sede en Berlín. Allí no conocía a nadie. Cuando llamé por teléfono, me pusieron en contacto con Friedrich Mainz, director de la empresa. Me escuchó interesado cuando le hablé del proyecto de documental, sobre los Juegos Olímpicos, y me preguntó si podía reunirse conmigo de inmediato. No tardamos en llegar a un acuerdo, sin circunloquios ni trabas. Mainz aceptó mi propuesta de que la película debía constar de dos partes, sólo así se conseguiría mostrar las competiciones más importantes. A un productor tan experimentado como Friedrich Mainz no le costó hacerse una idea aproximada del presupuesto del proyecto. Pero lo decisivo era que él sabía que esa película no podría terminarse y exhibirse hasta mucho después de que se hubiesen celebrado los Juegos. Me asombró su confianza incondicional. Estaba tan convencido del éxito del film que ya en la primera entrevista que tuvimos me ofreció para los costes de realización de las dos partes una garantía de un millón quinientos mil marcos del Reich, una suma sensacional para aquellos tiempos.



Cuando el Ministro de Propaganda se enteró de que yo había llegado a un acuerdo con la Tobis para una película sobre los Juegos Olímpicos, me llamó a su despacho. A diferencia de dos años antes, cuando me había gritado furioso que de buena gana me arrojaría por la escalera, esta vez me saludó frío y distante. Me hizo varias preguntas; una de ellas fue cómo me imaginaba yo la película y cuánto tiempo necesitaría para su realización. Cuando le dije que el film constaría de dos partes y que, dada la enorme cantidad de material, calculaba un tiempo de trabajo de año y medio, me miró perplejo y estalló en una carcajada.

-Pero ¿qué se cree? -preguntó irónico-, ¿que al cabo de dos años habrá alguien que quiera ver una película sobre los Juegos Olímpicos? Es sencillamente ridículo.

Me sentí insegura y traté de explicarle a Goebbels mis ideas sobre la película. Hizo un gesto con la mano como si quisiera descartar mis inútiles e insensatos pensamientos.

-La filmación de los Juegos Olímpicos sólo tiene sentido si la película puede proyectarse unos días después de que finalicen las competiciones.

Lo mismo me había dicho el doctor Fanck.

-Eso puede aplicarse a los noticieros semanales -respondí-, pero la película sobre los Juegos debería ser artística, que no perdiera valor con el paso de los años.

-Está bien, manténgame informado.

Después de esta conversación, estuve a punto de no firmar el contrato con la Tobis, que entretanto había recibido. Pensé en los riesgos. Con todo, el proyecto me fascinaba. Cada vez me ocupaba más intensamente de él. Estudiaba la bibliografía sobre los Juegos Olímpicos y reflexionaba sobre cómo hacer realidad sus diferentes partes. Mirándolo bien, la empresa resultaba desesperadamente irreal, aunque sólo se mostrara la mitad de las ciento treinta y seis competiciones, y no se incluían las pruebas preliminares y medias, que a menudo producen mejores rendimientos deportivos y pueden desarrollarse de un modo más espectacular que las pruebas finales. Suponiendo que cada deporte nece-

sitara cien metros de película, lo que correspondería a un tiempo de unos tres minutos y medio, las ciento treinta y seis competiciones necesitarían trece mil seiscientos metros de película, una longitud que daba para cinco largometrajes. También era necesario familiarizarse con cada uno de los deportes, e investigar cómo sacar el máximo de partido para lograr las mejores imágenes.

El siguiente paso era informar al Ministro. Mi decisión no le alegró y me advirtió del gran riesgo financiero que corría. Traté de convencerlo de que la suma garantizada por la Tobis bastaría, porque no habría que pagar un estudio cinematográfico ni actores.

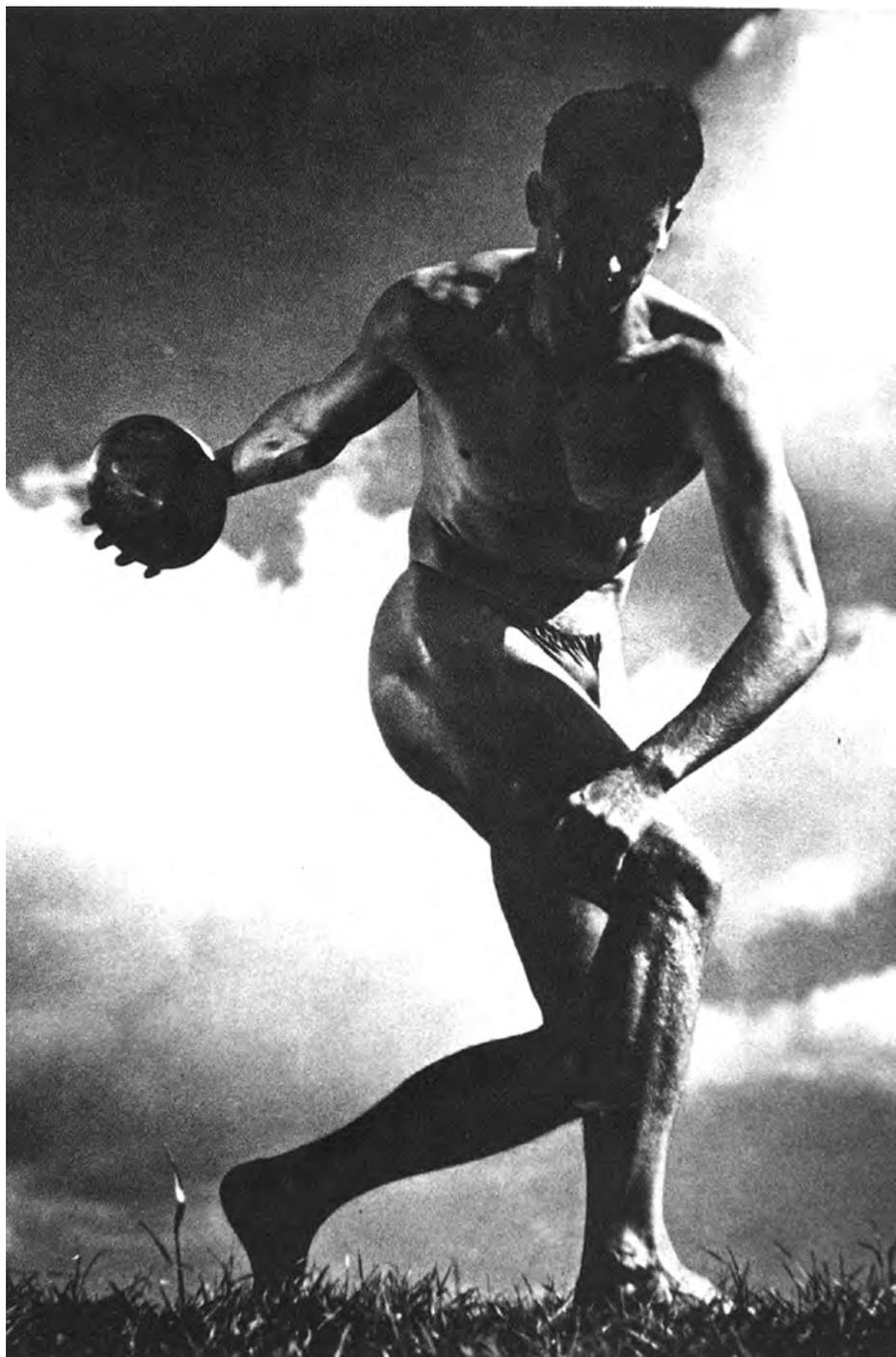
-Entonces -dijo Goebbels, sarcástico-, le deseo mucha suerte en su aventura. Pondré al corriente de su propósito a los cargos de mi Ministerio (...).

(...)Había llegado el momento de lograr la financiación del contrato de la Tobis para la película de la olimpiada. En sí no presentaba problema alguno, ya que para fomentar la creación cinematográfica el Ministerio de Propaganda había establecido una línea de crédito bancario para el cine, en el que productores y financiadores obtenían préstamos en condiciones muy favorables. Pero sólo para películas con argumento. Ya se habían hecho negociaciones con el doctor Goebbels, quien, sorprendentemente, empezó a interesarse por la película de los Juegos Olímpicos. Incluso había propuesto ayudarme en la financiación previa del proyecto, argumentando que si el film tenía éxito, representaría también una propaganda para el Reich y esto era de su incumbencia. El inesperado cambio de actitud del ministro representó para mí un gran alivio. A pesar de ello, las negociaciones entre el funcionario del Ministerio de Propaganda, el señor Traut y el señor Grosskopf, apoderado de mi firma, resultaron difíciles. Transcurrieron varios meses hasta que, después de interminables reflexiones y deliberaciones con expertos en finanzas, se llegó a una solución. Me propusieron crear una productora propia, para que esta recibiera directamente los créditos que el Ministerio de Propaganda estaba dispuesto a conceder. En diciembre de 1935 se inscribió en el registro mercantil la sociedad Olympiade-Film GmbH. Mi hermano Heinz y yo éramos los socios. Para ahorrar elevadas contribuciones, el doctor Schwerin, abogado de mi firma, me aconsejó ceder gratis las acciones de la Olympiade-Film GmbH al Ministerio de Propaganda, hasta la devolución de todos los créditos más los intereses. Como se trataba de una formalidad realizada por razones tri-



butarias, estuve de acuerdo con ello. Lo único decisivo para mí era que no se pusieran trabas a mi libertad artística. Sin embargo, no fui libre del todo. La empresa dependía, como casi todas las compañías cinematográficas alemanas, del control financiero realizado por el Film-Kreditbank, que a su vez dependía del Ministerio de Propaganda. Ese asunto apenas me preocupaba, pues estaba inmersa en los preparativos de mi película. Por ello no me di cuenta hasta demasiado tarde de que el Ministerio de Propaganda trataba cada vez más de tenerme bajo su control. Las consecuencias fueron unas tensiones insoportables.

A partir de aquel momento me concentré exclusivamente en la película sobre los Juegos Olímpicos. Nuestros despachos y salas de montaje fueron ensanchados y modernizados por Geyer de forma modélica. Además de cuatro grandes cuartos de montaje, todos con paredes de vidrio translúcido y las más modernas mesas de sonido, teníamos una sala propia de proyección, cuarto oscuro, sala para reproducciones, una confortable sala de estar y una canti-



na propia. Era necesario, porque nos instalamos para un trabajo de dos años: formábamos un equipo de entre dieciocho y veinte personas. Cuando quisimos trasladarnos allí, un hombre vestido con el uniforme del partido me impidió el paso a mis estancias. Se trataba de Hans Weidemann, el vicepresidente de la Cámara de Cine del Reich, encargado por el doctor Goebbels de la dirección general de la película sobre los Juegos Olímpicos de invierno. Quería confiscar mis salas para su trabajo. Yo había pasado por toda clase de cosas con la gente del partido, pero aquello era el colmo de la desfachatez. No me dejé arrastrar a ninguna discusión, sino que fui con Waldi Traut, mi jefe de producción, a la comisaría más próxima, donde denunciarnos el incidente. Yo tenía un contrato de alquiler con Geyer, de modo que la situación legal estaba clara. Tuvimos la suerte de que el funcionario de policía no temió al hombre del partido. Nos acompañó a nuestro local y requirió al señor Weidemann que se marchase. Rojo de ira y con amenazas de que se lo comunicaría al doctor Goebbels, abandonó el local.

Empecé a organizar mi equipo de colaboradores. Además de dos ayudantes, Traut y Grosskopf, estaban los operadores. De nuevo me encontraba en la misma situación que en **El triunfo de la voluntad**. La mayor parte de los buenos operadores de cámara no estaban libres, y los operadores alemanes de los noticiarios semanales, que eran los más apropiados para el trabajo y que habían sido puestos por el Ministerio de Propaganda bajo mi dirección, me boicotearon de manera pasiva: no querían trabajar bajo la dirección de una mujer. Fue una lástima que no estuviese libre Sepp Allgeier, que había hecho para el film del Congreso del partido la mayoría de las tomas. No obstante, pude conseguir a Willy Zielke para la introducción. Para tomas difíciles y experimentales de deporte contraté a Hans Ertl; a base de manuales, se había formado como autodidacta y sin contar con experiencia práctica había hecho un excelente largometraje sobre la expedición del profesor Dyhrenfurt al Himalaya. Estaba obsesionado con el trabajo y tuvo ideas asombrosas, como, por ejemplo, usar una cámara bajo el agua, algo novedoso en aquel entonces. La había construido él mismo y con ella filmó los saltos de trampolín en las piscinas que tan famosas se harían. También participó en la construcción de las torres de acero que por primera vez se instalaron en el interior del estadio y desde las cuales tomó secuencias panorámicas.

Walter Frenz era lo contrario del impetuoso Ertl: un artista muy sensible y reflexivo, cuyo fuerte eran las imágenes románticas y líricas. Trabajó sobre todo en la villa olímpica, en la navegación a vela y en la carrera de maratón, donde

logró tomas únicas. Guzzi Lantschner fue la gran sorpresa. Sus tomas panorámicas, sobre todo las de los jinetes y gimnastas, le colocaron al mismo nivel que Ertl y Frenzt. A mi equipo pertenecían asimismo jóvenes operadores, como Heinz von Javorsky, nuestro “vagabundo” del Mont Blanc, y Leo de Laforque, que se había especializado en la pequeña cámara Kinamo, que sólo contenía cinco metros de película y con la cual pudo filmar sin ser observado por el público. Frente a él trabajaba Hans Scheib con un teleobjetivo de 600 milímetros, el mayor de aquel entonces. Con él filmó los rostros concentrados de los atletas antes de la línea de salida. Otto Lantschner, un hermano de Guzzi, se encargó de realizar una película sobre nuestro trabajo que, montada por Rudi Schaad, recibió una medalla de oro en la Exposición Internacional de 1937 en París.

En mayo empezamos con panorámicas de prueba en los más diversos actos deportivos. Los operadores tenían que practicar, a veces sin película, para captar los rápidos movimientos de los deportistas. Sin ese entrenamiento no habrían salido bien las tomas posteriores. Además, queríamos probar con qué película se podía lograr la mejor calidad de imagen. Para tal fin hicimos un experimento insólito. En él entraban Kodak, AGFA y el entonces casi desconocido material Perutz, naturalmente en blanco y negro. En 1936 todavía no había ninguna buena película de color. Escogimos tres motivos diferentes: rostros y personas, arquitectura y paisajes con mucho verde. El resultado fue asombroso. Las tomas de los retratos resultaban mejor con Kodak, porque mostraba el mayor número de tonos intermedios; mientras que los edificios y la arquitectura quedaban más plásticos con Agfa. La gran sorpresa la dio el material Perutz, que en las tomas con mucho verde poseía una sorprendente intensidad lumínica. De modo que decidimos filmar con los tres productos; cada operador de cámara podía escoger el material que consideraba más adecuado.

El equipo estaba constantemente en movimiento. Los fines de semana emprendíamos excursiones con tienda de campaña y cámaras, nos sentábamos a la orilla del Ravel y discutíamos sobre nuestro trabajo. Tratábamos de encontrar una solución para cada problema. Las cámaras no eran tan eficaces y móviles como hoy. Aún no había cámaras Arriflex, que, según contaría tiempo después, el doctor Arnold desarrolló y construyó basándose en observaciones de nuestro trabajo de entonces. Fui tres días con algunos de mis colaboradores a Bad Harzburg, para hablar con ellos de la carrera de maratón. Durante el viaje en automóvil me devané los sesos pensando en cómo podría dramatizar en la

película una carrera de cuarenta y dos kilómetros; al final encontré la solución. Intenté ponerme mentalmente en el lugar del corredor y sentir lo mismo que él: su cansancio y agotamiento, cómo sus pies se pegaban al suelo y con un último esfuerzo intentaba llegar al estadio. También oí la música fugitiva que empuja al cuerpo fatigado y le induce a no rendirse, antes de convertirse en los gritos de júbilo de los espectadores, cuando el corredor llega al estadio y con la última reserva de sus fuerzas alcanza la meta.

Más agotadoras y a menudo también insatisfactorias fueron otras tareas de preproducción. Ya meses antes de los Juegos Olímpicos tuvimos que luchar contra numerosos impedimentos burocráticos, por parte de funcionarios responsables de las distintas asociaciones deportivas. El principal era dónde se podían situar las cámaras. En realidad, cualquier cámara estorbaba en el interior del estadio. Para obtener buenas tomas de los deportistas, había que filmar contra un fondo tranquilo, sobre todo con el cielo como fondo. Pero había que hacerlo con cámaras situadas lo más bajo posible. Sólo así se podía impedir que detrás de las cabezas se viesen pértigas, rótulos con números u otros objetos que estorbaran la imagen y menoscabasen su efecto. No era en modo alguno mi





intención, como escribieron algunos periodistas, idealizar a los atletas “embelleciéndolos”. Los operadores debían filmar desde zanjas con el fin de que deportistas y espectadores estorbasen lo menos posible. Pero obtener autorización para esas zanjas era muy difícil. No obstante, al final, con la ayuda del señor Diem del C.O.I., conseguí autorización para hacer seis zanjas: una para filmar desde ella el salto de altura; otra para el salto de longitud; otra para el salto con pértiga; otra situada lateralmente a la meta y la última junto al triple salto. Además, conseguimos instalar dos torres en medio del estadio, una torre detrás de la línea de salida de la pista de los cien metros, un raíl alrededor de la verja de alambre de los lanzadores de martillo. Pero no podían entrar más de seis operadores en el interior del estadio, no podían cavarse más zanjas y tampoco podían emplearse cámaras que se desplazaran automáticamente sobre raíles.

También tuvimos que enfrentarnos con otros problemas que ningún comité podía resolver. Por ejemplo, el discurso inaugural de Hitler que, según la tradición olímpica, tenía que constar de unas pocas palabras. En la tribuna de honor no había sitio para la gran cámara de sonido. Dondequiera que la colocásemos, ocul-

taba la vista de los invitados de honor. No me permitieron construir una torre entre los espectadores, y no tuve otra alternativa que hablar con Hitler personalmente.

-Puede usted situar las cámaras allí. Lo autorizo. Al fin y al cabo solo es- torbarán durante unos pocos minutos -me dijo y añadió-: Estoy deseando que pase pronto todo ese jaleo, preferiría no asistir a los Juegos.

Yo estaba atónita. También me extrañó que no mostrase el más mínimo interés por mi película. A pesar de ello, Hitler acudió al estadio. Le convencieron de que su presencia animaría a los deportistas alemanes. Después de que el primer día que él asistió ganaran dos medallas de oro, acudió todos los días.

Yo todavía no sabía cómo filmar la carrera de la antorcha a lo largo de siete mil doscientos kilómetros y a través de siete países. El 17 de julio de 1936, ocho hombres salieron de Berlín en tres Mercedes. Debían acompañar a los corre- dores portadores de la antorcha. Yo misma, días después, volé con un pequeño equipo en un Junkers 52 hacia Atenas para filmar en el bosquecillo de Olimpia cómo se encendía la antorcha olímpica y el recorrido de los primeros atletas a través de Grecia. Con un calor inimaginable, nuestros coches llegaron a Atenas. En el trayecto hacia Olimpia fuimos saludados con gritos de júbilo por los grie- gos, que flanqueaban la carretera. Con un ardiente sol de mediodía llegamos, agotados y empapados en sudor, a las ruinas del estadio olímpico de la Antigüe- dad. No obstante, la realidad superó mis peores temores. Automóviles y motoci- cletas desfiguraban el paisaje; el altar sobre el cual tenía que encenderse el fuego olímpico tenía un aspecto demasiado sobrio. Tampoco el adolescente griego en atuendo deportivo estaba en consonancia con el ambiente que yo había ima- ginado. Nuestros operadores se esforzaban en lograr una vista del altar, pero la aglomeración era tan grande que parecía imposible. De pronto, fuertes gritos de júbilo anunciaron que iba a encenderse el fuego. Entre motos y coches, vimos la luz rojiza de la antorcha y reconocimos al primer portador abriéndose paso en- tre la multitud y corriendo hacia la carretera. Cuando nuestros coches quisieron seguirle, fueron detenidos por una cadena de policías. No nos sirvieron siquiera las pegatinas del C.O.I. colocadas junto a los parabrisas. Salí rápidamente del automóvil y supliqué a los policías, que finalmente cedieron y, algo confusos, nos abrieron paso. Sólo el cuarto corredor del relevo tenía el aspecto que yo había imaginado para la introducción del documental: un joven griego de cabello os- curo. A algunos kilómetros de Olimpia, fue relevado en una aldea. Se hallaba de

pie a la sombra de un árbol, tendría quizá dieciocho o diecinueve años y era muy fotogénico. Uno de mis colaboradores le habló y él reaccionó negándose. Pero insistimos, y como ninguno de nosotros sabía griego, tratamos de entendernos por medio de gestos. Resultó que el muchacho sabía algo de francés. Le dijimos que viniera con nosotros, pero él se negó. Le dijimos que volveríamos a llevarle hasta allí. Al final nos dio a entender que no podía ir con nosotros en pantalón corto, primero tenía que ir a casa a vestirse. Una vez le hubimos prometido que nosotros le vestiríamos, subió al coche. Intenté averiguar más cosas sobre él. Con ayuda de algunas palabras en francés, nos enteramos de que mi joven griego clásico no era griego, sino hijo de emigrantes rusos, y se llamaba Anatol. Poco a poco se acostumbró a nosotros. Fuimos con él a Delfos, y las tomas que le hicimos en el estadio salieron bien. El papel que queríamos que representara parecía gustarle cada vez más. Pronto adoptó los aires de una estrella de cine, se negó a correr como nosotros queríamos y nos mostró la manera en que él lo imaginaba. Nos alegramos de su entusiasmo y nos entendimos muy bien.

A mi regreso de Grecia, nos acuartelamos todos en el castillo Ruhwald, un viejo edificio deshabitado situado en un parque contiguo a la Spandauer Chaussee, en las proximidades del estadio y el laboratorio Geyer. Amueblamos los aposentos como pudimos con catres y cajas de fruta. Instalamos despachos, talleres de reparación, depósito de material, una cantina. Necesitábamos sacos de dormir y sitio para aparcar los coches. Nuestro lugar de trabajo para las próximas semanas semejava un cuartel general espartano. Hasta trescientas personas trabajaban allí, y la mitad se alojaban en el castillo. Desde allí las huestes cinematográficas partían día tras día hacia los terrenos olímpicos. El jefe de este gran equipo de trabajo era de nuevo Arthur Kiekebusch. Como brillante organizador, dominaba las situaciones críticas. Tenía ocupados por lo menos a diez ayudantes, que, en los lugares a menudo muy distantes entre sí, lo preparaban todo para los operadores. Entretanto, en Berlín había estallado ya la fiebre olímpica. La ciudad estaba engalanada con millares de banderas y la inundaban cientos de miles de visitantes. Pero yo todavía no sospechaba las tragedias humanas que se fraguaban tras el esplendor de aquel barullo.

El 1 de agosto de 1936 llegó el gran momento, el comienzo de los Juegos Olímpicos de Berlín. A las seis de la mañana estábamos a punto. Todavía pude dar las últimas instrucciones para la distribución de los operadores de cámara.

ra. Los temas del primer día fueron abrumadores: la entrada de las naciones, la llegada del portador de la antorcha, el encendido de la llama olímpica, las palabras inaugurales de Hitler, el vuelo ascendente de centenares de palomas, el himno compuesto por Richard Strauss. Para poder abarcarlo todo instalamos otras treinta cámaras. Sesenta operadores filmaron la ceremonia inaugural. Plantearon un gran problema las dos cámaras de sonido en la tribuna de honor que, por falta de espacio, tuvimos que atar con cuerdas en la barandilla de la tribuna. También fueron sujetados con cuerdas el operador y su ayudante, de pie detrás de la barandilla. Mientras yo corría de un cámara a otro para dar las últimas instrucciones, oí que me llamaban. Un colaborador, excitado, gritaba: "¡Unos hombres de las SS tratan de quitar de la tribuna las dos cámaras de sonido!". Asustada, corrí hacia allí. En efecto, los hombres ya estaban desatando las cuerdas. Vi el semblante desesperado de mi operador. No tuve otro remedio que colocarme en actitud protectora delante de las cámaras. Los de las SS dijeron que eran órdenes del ministro Goebbels, a quien incumbía lo referente a los asientos de los invitados de honor. Furiosa, les dije que el Führer lo había autorizado y que las cámaras debían permanecer donde estaban. Los de las SS, inseguros, vacilaron. Cuando les comenté que me quedaría allí hasta que empezasen los Juegos, abandonaron la tribuna confusos. Entonces entró Goebbels en la tribuna. Cuando me vio a mí y las cámaras, sus ojos echaron chispas de cólera.



-¿Se ha vuelto usted loca? ¡No puede permanecer aquí! ¡Destruye toda la solemnidad de la imagen! ¡Quite enseguida las cámaras!

Temblando de miedo, furor e indignación, las lágrimas me bañaron el rostro y balbuceé:

-Señor ministro, le pedí al Führer la autorización en el momento oportuno, y la obtuve. No hay ningún otro sitio para poder captar el discurso inaugural. Es una ceremonia histórica que no puede faltar en una película sobre los Juegos Olímpicos.

Tales palabras no impresionaron a Goebbels en absoluto.

-¿Por qué no ha colocado las cámaras al otro lado del estadio? -gritó.

-¡Eso es técnicamente imposible! La distancia es demasiado grande.

-¿Por qué no mandó levantar una torre junto a la tribuna?

-No me lo permitieron.

Goebbels parecía a punto de estallar de ira. En aquel momento entró en la tribuna el mariscal Göring, con su blanco uniforme de gala. Para los iniciados, aquel encuentro tuvo un especial atractivo, pues sabían que en el fondo ambos hombres se detestaban. Mi particular desgracia fue que Goebbels era el responsable de la distribución de los invitados de honor en la tribuna y precisamente



en el lugar del rincón que él había reservado para Göring, uno de los mejores asientos de la primera fila, se encontraban nuestras cámaras impidiendo la vista. Para justificarse ante Göring, y exhibir su inocencia, Goebbels me increpó alzando aún más la voz. Göring levantó una mano y Goebbels enmudeció; luego se volvió hacia mí y dijo con voz conciliadora:

-Vamos, muchacha, no llore. Aquí hay sitio incluso para mi barriga.

Por suerte Hitler aún no había llegado, pero muchos de los invitados de honor fueron testigos de esa penosa escena.

A partir de entonces, el trabajo me absorbió por completo. A menudo no tenía idea de lo que estaba sucediendo. Por ejemplo, no presencié la tragedia del equipo femenino alemán, con Ilse Dörffeldt con diez metros de ventaja ante la favorita estadounidense y que dejó caer el testigo. Tenía que estar en muchos lugares al mismo tiempo, y no vi esa escena hasta que estuve en el cuarto de montaje. Con esa película queríamos crear algo nuevo, lo que significaba experimentar con la técnica. Hans Ertl había desarrollado una cámara catapultada automática que podía desplazarse junto a los corredores de los cien metros. Con ella habríamos filmado imágenes como nunca se había hecho; pero un árbitro se lo prohibió. Para filmar el estadio a vista de pájaro -todavía no había helicópteros- hicimos pruebas con un globo. Cada mañana lo hacíamos ascender, provisto de una pequeña cámara de mano. Para rodar las regatas de remos de Grünau, construimos una pasarela de cien metros de longitud con raíles. Así la cámara, sujeta a un carro, pudo seguir el trayecto final de las embarcaciones hasta la meta. Nuestro intento de filmar también desde el aire la competición final de las regatas -para ello la Luftwaffe nos había prestado un globo cautivo- fracasó: sólo unos minutos antes de que comenzase la competición, se nos prohibió, a causa del peligro de accidentes. A los jinetes de las pruebas de hípica les sujetamos en la silla de montar una pequeña cámara con sus cinco metros de película. Así obtuvimos efectos especiales; es cierto que la mayor parte de las imágenes resultaron movidas, pero los pocos metros utilizables valieron la pena. Otra novedad la logró Walter Frenz. Construyó una cestilla de alambre para una cámara de tamaño reducido, que colgó a los corredores del maratón durante el entrenamiento, y los mismos corredores podían disparar la cámara.



Con cuatro medallas de oro y dos récords mundiales, Jesse Owens fue el fenómeno deportivo de los Juegos Olímpicos. El hecho de que Hitler, por motivos racistas, rehusara estrechar la mano de este gran atleta después de su victoria es ya una leyenda. Karl Ritter von Halt, miembro del C.O.I. y presidente del Comité Olímpico Alemán, que ostentaba la dirección general de las competiciones de atletismo ligero, me contó cómo había ocurrido realmente. Por lo demás, también puede leerse en el informe oficial estadounidense sobre los Juegos Olímpicos. Debíó de ocurrir de la siguiente manera: el primer día de las competiciones, Hitler recibió a los vencedores en la tribuna de honor, pero el presidente del Comité Olímpico Internacional, el conde Baillet-Latour, le prohibió seguir haciéndolo, porque iba en contra del protocolo olímpico. Por ello ya no hubo después ningún apretón de manos con ningún atleta. Jesse Owens estuvo a punto de sufrir un accidente por mi culpa. Una de nuestras zanjas se encontraba unos veinte metros detrás de la meta de la carrera de los cien metros. En la zanja se encontraban un operador de cámara y un ayudante. Ocurrió en la segunda ventaja del trecho: Owens pasó con increíble ligereza por encima de la pista de ceniza en la que batió el récord mundial de entonces con el tiempo de 10,2 segundos, pero no se lo reconocieron a causa del viento a favor. En la carrera Owens casi no pudo parar su ritmo y estuvo a punto de precipitarse en nuestra zanja. Sólo gracias a sus reflejos saltó hacia un lado con la rapidez de una centella y evitó sufrir un accidente. No faltó el escándalo; querían que rellenáramos las zanjas, aunque al final, tras mucho implorar, conseguí el permiso del C.O.I. para seguir filmando desde las zanjas.

Los operadores se distribuían del modo siguiente: cada noche, a las diez, dos montadores me entregaban los informes del laboratorio con el resultado de las tomas efectuadas en la jornada. Con quince mil y dieciséis mil metros de película se copiaban, examinaban y juzgaban. De este modo todos los días, según el resultado, yo podía cambiar los operadores. Los que trabajaban bien recibían los lugares de filmación más difíciles; los menos dotados recibían los lugares menos importantes. Sólo disponía de cinco minutos para cada operador, para asignarle sus tareas para el día siguiente. Esas conversaciones no terminaban nunca antes de las dos de la madrugada.

Los problemas y las intrigas nos impedían trabajar bien. Detrás solía estar Goebbels. En el lanzamiento del martillo, Alemania pudo mostrar a dos excepcionales candidatos a la medalla: Erwin Blask y Karl Hein. Alrededor de la jaula del lanzamiento de martillo habíamos colocado un raíl en el suelo, para obtener tomas excelentes. El comité organizador lo había autorizado. Además, los propios lanzadores estaban de acuerdo. El duelo dramático entre Blask y Hein se convertiría en uno de los momentos culminantes de nuestra película. Yo observaba tensa a Guzzi Lantschner mientras filmaba. De pronto, un árbitro alemán corrió hacia él, lo apartó violentamente de la cámara, lo agarró por el brazo y ordenó que saliera del césped. Entonces me dio tal ataque de rabia, que corrí hacia el árbitro, lo agarré por la chaqueta y le grité: “¡Es usted un cabrón!”. El hombre me miró fijamente y fue enseguida a quejarse a su superior. Al poco rato, me entregaron una nota en la que me pedían que fuese a la tribuna para comparecer ante Goebbels. Vi negro el panorama. El Ministro ya me esperaba fuera de la tribuna, en el pasillo, y empezó a gritar desafortadamente:

-¡Qué cosas se permite usted! ¿Es que ha perdido la cabeza? ¡Le prohíbo desde este instante que vuelva a poner los pies en el estadio! ¡Su comportamiento es escandaloso!

-¡Teníamos autorización! -grité, irritada-. El árbitro alemán no tenía ningún derecho a hacer lo que hizo.

-A mí eso me da igual. ¡Le prohíbo que continúe haciendo aquí su trabajo! -exclamó.

Me dejó plantada y volvió a la tribuna. Desesperada, me senté en las gradas y me eché a llorar. Era inconcebible que todo se fuera al traste. Al cabo de un rato, Goebbels volvió y, algo más sosegado, dijo tajante:

-Deje de llorar. Hay un escándalo internacional. Le ordeno que vaya de inmediato a disculparse ante el árbitro.

A la fuerza, bajé en busca del árbitro. Cuando le encontré, le pedí perdón.

-Lamento el incidente -dije-, no quería insultarle a usted, perdí los nervios.

El árbitro se limitó a asentir con la cabeza. Para mí el caso quedaba resuelto. Pero la escena no pasó inadvertida. Algunos periódicos extranjeros hablaron de ello. La hostilidad que Goebbels me profesaba ya no era un secreto.

Las competiciones eran cada vez más emocionantes. En la pizarra se anunció el resultado decisivo de la carrera de los cien metros, un momento culminante de los Juegos Olímpicos. En el estadio reinaba un silencio sepulcral. Cien mil personas contenían el aliento. El negro Metcalfe se santiguó antes de arrodillarse en la línea de salida. Jesse Owens ocupaba la pista central. Los músculos de las piernas de Owens se pusieron tensos. Entonces el disparo de salida rompió el silencio que reinaba en el estadio y estalló un griterío ensordecedor, que fue subiendo como un huracán. Venció Jesse Owens. Sonriendo feliz, miraba a la multitud que lo aclamaba.

Es imposible describir aquí todas las competiciones, aunque me limite a las más importantes; pero la lucha de Lovelock se me quedó grabada en la memoria. Era el único atleta que representaba a Nueva Zelanda en los Juegos. La forma en que Lovelock consiguió la victoria en la carrera de los mil quinientos metros y un tiempo récord fue sensacional. Introduje en la película esa carrera sin omitir un fotograma. De un modo completamente diferente configuré la carrera de los mil metros. Aquí sólo pude mostrar los momentos culminantes y cubrí los intervalos con imágenes del público.

Un sol radiante brillaba sobre el estadio cuando los corredores se reunieron en la línea de salida para el maratón, la más clásica de las disciplinas de los Juegos Olímpicos. Se emplearon doce operadores para el recorrido de cuarenta y dos kilómetros. El argentino Zabala, el vencedor de Los Ángeles, quería ganar por segunda vez, pero el corredor de Japón era un adversario peligroso. Nan era el favorito, pero también Son, el segundo japonés, era fuerte, y asimismo los finlandeses. La emoción de esa carrera, que los operadores siguieron con un automóvil,

sólo la viví en la mesa de montaje. El material se logró de un modo tan excelente, que el maratón se convirtió en uno de los momentos más intensos de la película. Fue emocionante contemplar el homenaje a los vencedores japoneses, cuando, bajando la cabeza laureada y con una devoción casi religiosa, escuchaban su himno nacional.

Me encontraba dentro del recinto del estadio y se desarrollaban las pruebas de decatlón. El campeón de Alemania, Erwin Huber, un buen amigo, me había ayudado en los preparativos y me había puesto en contacto con varios deportistas. En la introducción de la película, él debía representar al Discóbolo de Mirón. Ese día quería presentarme a los tres estadounidenses más destacados en el decatlón. Era el segundo día de las competiciones de esa disciplina, en la que el estadounidense Clark iba delante de su compatriota Glenn Morris. Huber iba en cuarto lugar. Glenn Morris, con una toalla sobre la cabeza, yacía relajado sobre el césped, para cobrar fuerzas y enfrentarse a la siguiente prueba. Cuando Huber me presentó a Morris, ambos nos miramos con intensidad. Fue un instante increíble. Intenté reprimir lo que sentía y olvidar qué había sucedido. A partir de entonces evitaba encontrarme con Morris, como mucho intercambiábamos unas pocas palabras. Sin embargo, aquel encuentro me afectó profundamente. Glenn Morris ganó el decatlón y estableció con ello un nuevo récord. Ya había oscurecido cuando los tres estadounidenses vencedores subieron al podio y recibieron sus medallas. La débil luz no permitía filmar el homenaje a los vencedores (...).



(...) La competencia en los saltos con pértiga se convirtió quizá en el episodio más espectacular de aquellos juegos. Por la mañana comenzaron ya los saltos, y por la tarde, al anochecer, aún seguían luchando encarnizadamente por la victoria cinco saltadores de Estados Unidos y Japón. Al cabo de cinco horas, Earle Meadows, un joven estadounidense, venció ante los dos japoneses Nishida y Oe. Pero la gran perdedora de la tarde fui yo, pues no tenía ninguna filmación del fantástico acontecimiento, porque la oscuridad era demasiado intensa. Sólo había una oportunidad de repetir al día siguiente aquel salto nocturno con la luz de reflectores. Pero ¿querrían cooperar los atletas? Erwin Huber dijo que, en lo que respectaba a los estadounidenses, sólo Glenn lo haría, y podría ayudar. Habló con él y Morris estuvo dispuesto a persuadir a sus compañeros. Pero ya habían abandonado la villa olímpica y habían ido a un club nocturno en su primer día libre, después de una abstinencia de semanas. Los japoneses se declararon enseguida dispuestos a volver a saltar para la cámara. Morris encontró a sus compañeros en una sala de baile y los llevó al estadio. No estaban precisamente entusiasmados, por lo que nos esforzamos en animar el ambiente y los abrumé con cumplidos. Los japoneses ya estaban esperando, y su sonrisa me parecía enigmática. Al final todos colaboraron y saltaron. De pronto lo hicieron con entusias-



mo y se enardecieron. Resultó una competición casi auténtica, pues lograron las mismas marcas que el día anterior. Fue fantástico, y logramos tomas soberbias. La luz era excelente, el movimiento a cámara lenta y las tomas de cerca salieron perfectos. Así, aquella noche se convirtió en una de las más felices del rodaje. (...)

(...) La noche del 16 de agosto, los XI Juegos Olímpicos de verano tocaron a su fin de manera solemne. Reflectores antiaéreos que, según una idea de Albert Speer, se habían colocado alrededor del estadio, apuntando verticalmente hacia el oscuro cielo, se unieron radiantes en una grandiosa catedral de luz. Cuando al ritmo de la música de Richard Strauss, se apagó la llama olímpica y ascendieron los oscuros velos de humo, resonó una voz: "Yo convoco a la juventud del mundo a ir a Tokio". ¿Quién imaginaba aquella noche que sólo unos años más tarde aquellos reflectores en el cielo de Berlín buscarían aviadores enemigos, y que aquella juventud que había competido tan pacíficamente lucharía a muerte contra sus competidores?

Los Juegos Olímpicos habían terminado, pero nuestro trabajo cinematográfico todavía no. Willy Zielke, ya de regreso de Grecia, había escogido para las últimas tomas de la introducción un lugar especial: en el extremo oriental de Alemania, cerca de la frontera con Lituania, en el istmo de Curlandia. Necesitaba tranquilidad y aislamiento, sobre todo porque las muchachas que tenían que representar a las bailarinas sagradas bailaban desnudas, algo muy poco corriente en el cine de entonces. Zielke no quería que hubiera espectadores. Para tales escenas también necesitaba vastas superficies de arena, sin árboles y muchísimo cielo. Con el fin de estar presente en las tomas más importantes del rodaje, decidí trasladarme al istmo de Curlandia una vez concluido nuestro trabajo en Berlín. Me acompañaron algunos de mis colaboradores. El rodaje con las muchachas ya había terminado; todavía teníamos a los hombres entre nosotros, y sobre todo el complicadísimo rodaje en el que el Discóbolo de Mirón se transformaba en una figura viva. Zielke lo había preparado: detrás de un cristal se hallaba en la postura de la estatua clásica Erwin Huber, el campeón alemán de decatlón, que tenía casi al centímetro las mismas medidas. Sobre el cristal se había pintado de color negro el contorno del Discóbolo; mediante una iluminación adecuada, mezcla de luz diurna y artificial, Zielke consiguió el ambiente previsto para esas tomas.

Otra escena importante la pudimos resolver aquí de un modo ideal: el encendido de la antorcha olímpica sobre los restos de una columna antigua, algo



que no habíamos podido filmar en Grecia. En lo alto de un montículo de arena, se había reproducido un templo dórico con tanta fidelidad al natural, que habría pasado por auténtico. Con Anatol, que había venido con nosotros, logramos aquí mejores tomas que en Olimpia. La luz solar incidiendo oblicuamente, lo cual no se da en los países meridionales, creó un ambiente perfecto.

Cuando en el laboratorio se entregó el último material, registramos la cifra definitiva de película expuesta: mil cuatrocientos metros. Ahora había que montar la cinta, ponerle sonido y comentarla. Nos aguardaba un trabajo inmenso. Archivar el material constituía un problema especial a causa de su cantidad. El ritmo al que se tiene que trabajar en las competiciones deportivas, a diferencia de lo que ocurre en los largometrajes, no deja tiempo al operador para filmar la claqueta numerada antes de cada toma. ¿Cómo podíamos clasificar sin números las diferentes escenas? Había que encontrar un método para poder buscar una escena determinada en el menor tiempo posible. Mi solución fue la siguiente: a cada clase de deporte se le asignó un número, a menudo subdividido hasta en

cien números. En el tema 'público', que tenía el número 10, se leía esto: 1A/público al sol, 1B/público a la sombra, 1C/público aplaude, 1D/público decepcionado y así sucesivamente. Además, había que subdividir también las tomas del público según las diversas naciones y lugares donde se efectuaban las competiciones. Así era posible encontrar con rapidez cualquier escena. Para facilitar el trabajo de archivo introduje un sistema de colores que ahorraba mucho tiempo: a unas cajas de color anaranjado fue a parar el material no editado, el editado en cajas verdes, las reservas en azules y el descartado en cajas negras, mientras que el material sonoro se guardaba en cajas amarillas. En las cajas rojas depositábamos los rollos de película editados. El trabajo de archivo nos llevó un mes; el examen, dedicando diez horas diarias a la proyección, dos meses. Cuando venía alguien a la sala de montaje y preguntaba, por ejemplo, si le podía mostrar al jinete italiano Campello saltando por encima del foso, yo echaba una ojeada a la lista y en menos de un minuto el visitante podía mirar el rollo. Este sistema dejó asombrado a más de un técnico de cine. Incluso Hitler, que una vez nos visitó por sorpresa con algunas personas de su séquito, quedó atónito al comprobar que podía mostrarle todas las tomas que quería ver.

De pronto se me ocurrió que del decatlón nos faltaba la carrera nocturna de los mil quinientos metros, ya que nuestras lentes no tenían la suficiente velocidad para captar tales tomas. Pero el decatlón, junto con el maratón y la carrera de los cien metros, figuraba entre las pruebas más valiosas de las medallas de oro del atletismo ligero, y por ello debía aparecer en mi película del modo más completo posible. Erwin Huber y el checo Klein, que habían llegado a las finales, se encontraban todavía en Berlín. Quizá existía la posibilidad de rehacer algunas escenas, pero sólo en el caso de que aún pudiéramos encontrar a Morris, el vencedor. Nos enteramos de que los estadounidenses de los Juegos todavía no habían partido a Estados Unidos y que participaban en Estocolmo en los campeonatos suecos de atletismo ligero. Conseguimos localizar por teléfono a Morris en Estocolmo y se mostró dispuesto a cooperar. La idea de volver a verlo me inquietó. Cuando fuimos a recoger a Glenn Morris al aeropuerto, ambos tuvimos que dominarnos para que no se nos notase lo que sentíamos. Pero ya no podíamos controlar nuestros sentimientos; eran tan intensos, que Morris ya no volvió a Suecia junto a su equipo y me imaginé que era el hombre con quien podría casarme. Yo había perdido por completo la cabeza, de modo que me olvidé de casi todo, incluso del trabajo; nunca había sentido una pasión como aquella. (...)

Llegó el día en que Morris debía partir y me di cuenta de que había olvidado las tomas que debían filmarse con él. Sólo nos quedaba una noche. Al día siguiente Morris debía zarpar con su equipo desde Hamburgo en barco hacia América. Morris me pidió que renunciase a filmar aquellas escenas, pero no pude hacerlo. A toda prisa mandé que mis colaboradores preparasen las escenas del estadio; terminamos las tomas pasada la medianoche.

A comienzos de septiembre de 1936, el consejero ministerial Berndt, por encargo del ministro, dio a conocer oficialmente en la rueda de prensa diaria del Ministerio de Propaganda que, hasta nueva orden, no se podía informar en la prensa acerca de mi película de los Juegos Olímpicos ni de mi persona. Esa prohibición se mantuvo más de un año y sólo fue levantada cuando faltaban unas pocas semanas para el estreno del film. Siguieron otras vejaciones por parte de Goebbels. En una inspección de las cuentas de mi firma llevada a cabo por el Filmkreditbank, se determinó que nuestra caja presentaba un déficit de ochenta marcos. Entonces Goebbels exigió que, a causa de esta exigua suma, despidiese a mi fiel colaborador desde hacía muchos años Walter Grosskopf, padre de tres hijos. Rechacé tan intolerable imposición. También tuve que negarme a otra exigencia. Goebbels me la hizo llegar a través del señor Hanke, su secretario. La película de los Juegos Olímpicos sólo debía constar de una parte y los ‘negros’ no debían mostrarse con demasiada frecuencia. Decidí hacer caso omiso. A los pocos días, el Ministerio de Propaganda me comunicó que, por indicación del ministro, debía despedir de inmediato a mi jefe de prensa, Ernst Jäger, por estar casado con una ‘mujer no aria’. También aquí me atreví a desobedecer lo que me ordenaba. Pero lo que me había temido sucedió. Goebbels intentó descartarme definitivamente y que mi película dependiera de su ministerio. El 6 de noviembre dispuso que el Ministerio de Propaganda, a través del cual se había realizado hasta entonces la financiación de la Tobis-Verlag, no transfiriera más fondos a mi firma. Eso significaba el final de mi trabajo: habíamos consumido la garantía de la Tobis por la suma de un millón y medio. Los excesos en los costes ya no quedaban cubiertos por el contrato de préstamo. Necesitábamos un crédito de medio millón de marcos para las versiones en cuatro lenguas extranjeras que se habían previsto y una serie de cortos deportivos. Estábamos en números rojos, nuestra caja estaba vacía. Por eso había pedido al Ministerio de Propaganda que aprobara un préstamo. Sólo podía hacer una cosa para salvar la película: hablar con Hitler. Pero él no tenía tiempo, siempre estaba viajando. Al final, el 11 de no-

viembre, me citaron; casualmente era el aniversario de la señora Goebbels. A las cinco de la tarde tenía que estar en la Cancillería del Reich. (...) Al cabo de unos días me telefoneó Brückner y me comunicó lo siguiente por encargo de Hitler:

-De ahora en adelante, ya no dependerá usted del ministro Goebbels, tampoco del Ministerio de Propaganda, sino de Rudolf Hess y de la sede del partido. Este es el resultado de una conversación entre el Führer y el doctor Goebbels, después de haber declarado el ministro que no podía seguir colaborando con usted.

Necesitamos cuatro meses para mirar y archivar el material, con un promedio de doce a catorce horas diarias de trabajo. Hasta principios de febrero de 1937 no pude iniciar el proceso de trabajo propiamente creativo, el montaje de las dos películas. De los cien mil metros escogidos, seis mil metros fueron efectivamente aprovechados. En aquella época me preguntaban a menudo por qué no hacía que otras personas seleccionasen el material, por qué no delegaba mis tareas en algunos maestros montadores. Pero entonces la película no habría sido la misma.





Para el film de los Juegos Olímpicos no hubo ningún plan, no podía haberlo. Los hechos no podían calcularse de antemano. Nadie podía saber en qué carreras se alcanzarían los récords mundiales y si los operadores conseguirían captarlos con la cámara. La configuración de un documental no se logra hasta

que se trabaja en el montaje. ¿Qué significa esto? Primero, hay que determinar la estructura: cómo empieza la película, cómo termina, dónde se encuentran los puntos culminantes, dónde los momentos de más tensión y los hechos menos dramáticos. También es decisiva la longitud de las imágenes, pues determina el ritmo del film. Asimismo es importante el modo en que a un movimiento le sucede otro, intuitivamente, como en el proceso de la composición musical. Para trabajar así, es preciso estar lo más apartado posible del mundo exterior. Por eso mis colaboradores procuraban que nada me distrajera, y no me pasaban ninguna llamada telefónica por importante que fuese; ni siquiera estaba disponible para hablar con mis padres y con mis amigos. Vivía en el más completo aislamiento. Entre mis colaboradores se encontraban dos mujeres jóvenes, montadoras de película, profesión que ahora cuenta con máquinas, que hacen posible trabajar más rápido. Además, había también un joven cuya función era etiquetar y separar cada tramo de película que yo cortaba. Habría resultado sugestivo crear, a base de la abundancia de imágenes y movimientos, una composición gráfica que, sin tener en cuenta el valor deportivo, se habría convertido en una sinfonía de movimientos. Pero yo me había decidido por la forma deportiva. Únicamente en deportes como la gimnasia, la navegación a vela, o el salto en la piscina, di forma a la filmación siguiendo leyes estéticas y rítmicas. También la introducción podía montarse conforme a ese punto de vista. No obstante, el montaje era tan difícil que estuve a punto de fracasar; de hecho, tardé más de dos meses. La introducción carecía de acción y las imágenes no debían ser aburridas. Sólo lo conseguiría si hacía que cada toma superara a la anterior. Continuamente cambiaba el corte de las imágenes, intentaba nuevas combinaciones, sacaba tomas e intercalaba otras, hasta que por fin conseguí las secuencias que me agradaban. A partir de entonces, todo fue más fluido. Empecé a vivir las competiciones olímpicas y me sentía tan cautivada por ellas que el montaje resultaba apasionante. Sólo me iba del trabajo mucho después de la medianoche. También mis colaboradores resistieron durante meses ese tiempo sin descanso, incluso los fines de semana y días festivos. El trabajo nos tenía a todos subyugados (...).

(...) En agosto de 1937, se terminó el montaje de la primera parte de la película olímpica, que titulé “Festival de las Naciones”. Tras una estimulante escalada a la Guglia, la aguja rocosa del grupo del Brenta que aparecía en **El monte**

del destino, de Fanck, y que cambió mi vida, regresé a Berlín. El estrés había desaparecido y de noche podía volver a dormir. El trabajo en la sala de montaje me resultaba tan fácil que el corte y empalme de la segunda parte de mi película lo realicé en dos meses. Para la primera parte había necesitado cinco. Así pude empezar con los trabajos de sincronización antes de lo planeado, y Herbert Windt con el cronometraje para la película. Cuando ejecutó para mí sus temas, me quedé impresionada. Era maravilloso cómo se había compenetrado con el ambiente de los Juegos; cómo conseguía que todo cobrara vida. Inmensamente feliz, le abracé. Por primera vez empecé a creer en mi película; pero no sólo yo. Sorprendidos, recibimos en la sala de montaje la visita del doctor Goebbels, acompañado de su mujer y de la señora Von Arent, esposa del conocido director de arte. Por suerte, pude proyectar algunos rollos montados, aunque todavía sin sonido. Goebbels se quedó estupefacto, no se lo esperaba; estaba entusiasmado, y su entusiasmo parecía auténtico.

El paso siguiente fue el trabajo con los locutores. Se contrató a dos de los más famosos locutores deportivos de la radio, Paul Laven y Rolf Wernicke. La técnica ha cambiado mucho desde entonces. Lo que hoy día se hace con una cinta magnetofónica y es casi un juego de niños, fue entonces un proceso arduo y penoso. Se trataba sólo con película sonora. Únicamente el especialista sabe lo que eso significa. Para oír el sonido había que revelar primero el negativo de la película sonora y del negativo revelado hacer un positivo de sonido, proceso que requería horas, a menudo un día entero. Tampoco se podían borrar las tomas defectuosas; hoy con el magnetófono es cuestión de segundos. No sólo la técnica, sino también el modo de hablar ha cambiado. Antes, los acontecimientos deportivos se comentaban con grandilocuencia. Hoy se comentan de una manera sobria y objetiva. Por eso la manera de hablar de entonces resulta hoy cómica. Lo más difícil era realizar ruidos de fondo sin cintas magnetofónicas. Con excepción de la breve alocución de Hitler, todo se sincronizó posteriormente. El bufido de los caballos, los pasos de los deportistas al correr, los golpes del martillo y el disco en el suelo, los ruidos en las competiciones de remo y de vela, todo eso sólo se pudo grabar en negativo de cinta sonora; también los fondos sonoros de los espectadores, que es lo que al final da a la película el ambiente de algo vivo. Las tomas de sonido originales sólo se podían utilizar para tomas de noticiario semanal. Nuestros fondos de sonido de los espectadores debían matizarse mucho, desde el más suave pianissimo hasta el fortissimo. Para ese trabajo bastaron seis se-

manas; cuatro montadores de sonido se esforzaron por lograr la mejor calidad. Antes de Navidad estaban montadas todas las cintas de sonido. A principios de enero había que grabar la música y a continuación hacer las mezclas.(...)

(...) A principios de enero de 1938, se inició la grabación con los músicos de la Orquesta Sinfónica de Berlín. El resultado fue fabuloso; ahora faltaba la última fase, la mezcla de las cintas para formar una banda sonora única. Yo no tenía idea de la cantidad de problemas que nos esperaban. La UFA tenía en Berlín Johannistal un moderno estudio de sonido, un cuarto sin ventanas, oscuro, con una mesa de mezclas, en la que además de la banda de imagen podían correr simultáneamente siete bandas sonoras. Para aquella época era algo sensacional, pero su técnica no era lo bastante avanzada para responder a nuestras necesidades; en general se mezclaban sólo dos o tres bandas sonoras, y el nivel de ruido -los ruidos secundarios que se generan en la reproducción- era todavía soportable. Otra cosa era cuando se mezclaban siete o más bandas sonoras. La primera vez que pusimos siete bandas sonoras, sólo oímos un ruido parecido a una cascada. Era insoportable. Mi ingeniero de sonido, Sigi Schulz, estaba desesperado y declaró que era imposible mezclar las cintas en un sonido utilizable. La calidad sonora era tan detestable, que se negó a continuar trabajando. Al final, uno de los técnicos tuvo una idea genial: mandó hacer unos filtros que dejaran pasar todos los ruidos secundarios, sin que por ello se alterase la intensidad de las grabaciones de sonido. (...)

(...) Era el día del estreno. Fui al Palacio de la UFA con mis padres y mi hermano. El arquitecto Speer había diseñado una nueva fachada; enormes banderas olímpicas con cintas doradas cubrían la parte delantera. Alrededor del cine todas las calles estaban cortadas, y una muchedumbre esperaba la llegada del Führer. Todo aquel que tenía un cargo y un nombre había sido invitado al estreno: los ministros del Reich, el cuerpo diplomático, directivos de la industria, deportistas importantes, artistas como Furtwängler, Gustav Gründgens, Emil Jannings..., pero sobre todo los atletas alemanes que participaron en los Juegos. El público me contagió su nerviosismo. ¿Cómo sería acogida la película? Nadie, aparte de mis colaboradores, la había visto hasta aquel momento. Ningún miembro del C.O.I., ni siquiera el secretario general de los Juegos Olímpicos, el profesor Diem, que, sin embargo, había impulsado el proyecto. Para mí habría sido insoportable

mostrar una obra inacabada... Desgraciadamente soy una perfeccionista incorregible. ¿Seguirían los espectadores el desarrollo de la película, se aburrirían? El tiempo de la proyección me preocupaba, pues las dos partes juntas duraban casi cuatro horas. Yo estaba en contra de que se proyectaran las dos partes el mismo día, pero el distribuidor lo había querido así. Después de la primera parte, estaba previsto un descanso de media hora. Las aclamaciones de la multitud interrumpieron mis pensamientos. Había llegado Hitler y tomó asiento en el palco central. La sala se oscureció lentamente, enmudecieron los vivos y sonaron las primeras notas de la orquesta. Como obertura se ejecutó la composición de Herbert Windt sobre la carrera de maratón, dirigida por él mismo. Cuando se abrió la cortina y en la pantalla apareció en grandes caracteres la palabra OLYMPIA, me eché a temblar. Empezó la sucesión de imágenes, los templos, las obras escultóricas y la carrera de la antorcha, el momento en que se prendía la llama olímpica en el estadio de Berlín. Cerré los ojos y rompí a llorar, sin pensar en que se me correría el rímel, se mojaría el carmín de los labios y el maquillaje. Ya durante la introducción hubo aplausos que se repitieron continuamente. Entonces lo supe: aquello era un éxito, pero ese sentimiento no alteró mi estado de ánimo. Me sentía vacía. Tras el final de la primera parte, los aplausos se convirtieron en ovaciones. Hitler fue el primero que me felicitó:

-Ha creado usted una obra maestra y el mundo se lo agradecerá.

El embajador griego me entregó en nombre de su gobierno un diploma y una rama de olivo de Olimpia.

Era más de la medianoche cuando finalizó la segunda parte. Los aplausos y las ovaciones subieron de tono. De nuevo me condujeron ante Hitler, que no manifestaba cansancio alguno y que volvió a felicitarme. Entonces apareció Goebbels, me llevó aparte y me dijo:

-Debo decirle en nombre del Führer que puede usted pedir lo que desee por el gran trabajo realizado.

Desprevenida y sin reflexionar, expresé un deseo realmente loco:

-Le agradecería, señor ministro -dije de manera espontánea-, que admitiera de nuevo al antiguo redactor jefe del 'Film-Kurier', el señor Jäger, en la Cámara de Cinematografía del Reich y le permitiera acompañarme en calidad de jefe de prensa en el viaje que tengo previsto hacer a Estados Unidos.

-No puedo hacer eso, porque entonces debería volver a admitir también a otros que fueron expulsados por las mismas razones.

-El señor Jäger es un periodista de talento extraordinario, por favor, satisfaga usted mi deseo -*rogué*.

-Tendrá usted muchos disgustos con el señor Jäger, no se equivoque respecto a él. Se lo advierto.

-Asumo toda la responsabilidad por el señor Jäger -*dije con profunda convicción*-. Es absolutamente íntegro.

¡Si hubiera sospechado lo que acababa de hacer al desear aquello!

*La recepción en el Ministerio de Propaganda puso el broche de oro al solemne estreno. Era ya muy tarde cuando Hitler estrechó la mano a cada uno de mis colaboradores y los elogió a todos por su trabajo. Cuando me preguntó por mis planes futuros, le dije que por deseo de la Tobis haría una gira por Europa con la película **OLIMPIADA** y a continuación cumpliría un gran deseo, el de conocer Estados Unidos y viajar algunos meses por el país. Pero que luego esperaba realizar mi "Pentesilea".*



-Se ha propuesto hacer un gran programa -dijo Hitler en tono amistoso-.
Le deseo suerte.

(...) El siguiente gran estreno fue en París. Pocos días antes de mi partida, hubo en la Tobis una agitación que casi impidió mi viaje. Me comunicaron que se había ejercido una fuerte presión sobre el distribuidor francés para que la película no se proyectase en Francia, o por lo menos no sin determinados cortes. Habría que suprimir varias tomas de Hitler y de algunos vencedores alemanes. No había suprimido las escenas con Jesse Owens y otros atletas negros, como Goebbels había exigido, por lo tanto también me negué a cortar las imágenes de Hitler. La situación era tensa. La Tobis me aconsejó que no fuese a París, pero yo estaba convencida de poder solventar tales reparos mediante conversaciones personales con la distribuidora. Todavía no sospechaba el boicot que se empezaba a fraguar contra el régimen de Hitler; más bien recordaba el apasionado entusiasmo de los franceses por **El triunfo de la voluntad** del año anterior y las tres medallas de oro de la Exposición Internacional. En París fui cortésmente recibida por los directivos de la distribuidora. Me habían reservado una elegante suite en el hotel 'George V' y la noche de mi llegada quisieron mostrarme París de noche. Aquel mundo luminoso y glamuroso me entusiasmó. Las bellísimas mujeres de las revistas constituían ya un goce estético. Yo no había visto nunca espectáculos tan lujosos y vestidos tan fantásticos, sobre todo tanto derroche de ingenio y encanto en escena. En semejante ambiente y sirviéndome abundante champán, mis anfitriones franceses esperaban que yo cambiara de parecer. Con excelente humor escuché sus propuestas y argumentos, pero me mostré inflexible. Al final se pusieron pesados y amenazaron con no exhibir la película en Francia, algo que no quise creerme del todo, pues habían entregado ya a la Tobis grandes sumas de dinero. No estaba dispuesta a renunciar a mi principio de permitir sólo la proyección de mi película en la versión original. Si el propio Goebbels no había logrado convencerme, tampoco lo harían los franceses.

Llegó el día del estreno. En los Campos Elíseos se había anunciado la película en el 'Normandie'. No se exhibirían las dos partes, como en Berlín, sino una sola; la segunda se proyectaría unas semanas después. A las doce del mediodía tuve todavía una conversación en el despacho de la distribuidora. Yo estaba convencida de que a última hora lo intentarían todo y, cuando insistieron por última vez, me avine a un pequeño compromiso. Estuve de acuerdo en que



se suprimieran dos escenas: una, en la que se ve a Hitler con el rey italiano Humberto en la ceremonia de la inauguración, ambos saludando al modo fascista al

equipo italiano mientras desfila; la otra, un homenaje a los vencedores alemanes con banderas de la esvástica. Se decidió definitivamente que la película de los Juegos, que los franceses titularon 'Les Dieux du Stade', se estrenaría aquel día. Me aconsejaron que no asistiese, pues temían que se produjeran protestas. Pero mi curiosidad pudo más que el miedo. Antes de empezar, me paseé arriba y abajo de los Campos Elíseos, con gafas de sol para no ser reconocida. ¿Qué sucedería? Quería experimentarlo por mí misma. Las localidades estaban agotadas y entré cuando el film había comenzado. La acomodadora quiso ver mi entrada y tuve que darle a conocer. La mujer me miró sorprendida y me llevó un taburete. Durante la escena en la que el último corredor portador de la antorcha atraviesa el estadio berlinés con la llama olímpica, se aplaudió de manera espontánea. En lo sucesivo, hubo continuamente aplausos; para mi sorpresa, incluso en las tomas en que aparecía Hitler. ¿Dónde quedaban las temidas protestas? Tras quitarme un peso de encima, me quedé hasta el final. Mientras el público aplaudía entusiasmado, traté de salir del cine sin ser reconocida, pero lo fui, y en pocos segundos me vi rodeada por la multitud. Después de ese éxito inesperado, la distribuidora francesa organizó una brillante exhibición nocturna, a la que fueron invitadas todas las personas importantes y famosas de París. Fue un triunfo parecido al que un año antes había tenido la película sobre el congreso del Partido Nacionalista en la Exposición Internacional de París. Al contrario de lo que se temía, la prensa parisense se deshizo en alabanzas. (...)

(...) Después de los fatigosos viajes a causa de los estrenos, quise recuperarme un poco antes de la Bienal de Venecia. (...) **OLIMPIADA** figuraba entre los films que podían ganar el premio. Los principales competidores eran **Blancanieves** de Walt Disney, **Pigmalión** de Leslie Asquith y **El muelle de las brumas** de Marcel Carné. (...) Hubo sorpresa y escándalo cuando el mariscal Balbo, gobernador italiano de Libia, apareció sin ser anunciado en un avión especial y expresó el deseo de sentarse a mi lado durante la exhibición. La dirección del festival se lo denegó. Conforme al protocolo, el ministro italiano Alfieri y Von Mackensen, el embajador alemán, se sentarían junto a mí. Balbo, amigo del Duce y ministro del Aire, se sintió ofendido y abandonó el Lido aquel mismo día. Yo me sentí bastante disgustada. Balbo me había hecho una fantástica oferta para mi proyectada "Pentesilea": para las escenas de combate quería poner a mi disposición mil caballos blancos con jinetes libios. Las escenas entre las Amazonas y los griegos deberían rodarse en el desierto de Libia. (...) En el Lido viví la coronación del éxito

de **OLIMPIADA**. Obtuvo el León de Oro, venciendo a las películas de Walt Disney y Marcel Carné (...).

(...) Cuando viajé a Estados Unidos, (...) aún no se habían suscitado en Nueva York sentimientos antialemanes. Inocente y despreocupadamente, acepté los numerosos homenajes que me hicieron. King Vidor llegó de Hollywood para saludarme. Incluso la prensa se mostraba benevolente. Visitamos el fenomenal 'Radio City Music Hall', el mayor cine de América y, con su aforo para seis mil personas, el mayor del mundo. Durante el descanso, el director de la sala me entregó flores y me condujo tras el escenario, donde me presentó a las chicas Ziegfeld, coristas mundialmente famosas. Antes de empezar cada proyección de película, bailaban en el escenario. Al oír que yo también era bailarina, me rodearon; todas querían estrecharme la mano y que les firmara autógrafos. En ese ambiente alegre, yo no sospechaba lo que se avecinaba.

Lo que sucedió con Walt Disney fue diferente. Nos había invitado, y por la mañana temprano nos recibió en sus estudios; pasó el día entero con nosotros. Con paciencia, pero también con orgullo nos enseñó cómo se creaban sus dibujos animados, nos explicó su extraordinaria técnica y nos dejó ver los bosquejos para su nueva producción, 'El aprendiz de brujo', un episodio de su película **Fantasia**. Yo estaba fascinada, para mí Disney era un genio. Durante el almuerzo se refirió a la Bienal, donde habían competido **Blancanieves** y **OLIMPIADA**. Le habría gustado ver las dos partes de la película; le ofrecí una copia, que tenía en el hotel. Disney reflexionó, y luego dijo:

-Me temo que no puedo.

-¿Por qué? -pregunté, sorprendida.

-Si veo esas películas, mañana lo sabrá todo Hollywood.

-Pero usted tiene aquí sus propias salas de proyección, no tiene por qué saberlo nadie.

-Mis proyeccionistas están organizados sindicalmente; se sabría por ellos. Es cierto que soy un productor independiente, pero no tengo distribuidora propia ni ningún cine propio. Me podrían boicotear. El riesgo es demasiado grande.

Tres meses más tarde, después de haber abandonado Estados Unidos, pude comprobar por la prensa estadounidense cuán poderosa era la Liga Anti

Nazi. Walt Disney fue obligado a dar una explicación, asegurando que durante mi visita no sabía quién era yo. Hasta más tarde no supe que en las calles de Hollywood me seguían detectives privados, cuya misión era impedir que me pusiera en contacto con actores o con realizadores. Todo artista hollywoodense que se hubiese encontrado conmigo debía contar con perder su posición. A pesar de ello, los periodistas habían insistido en que les mostrase **OLIMPIADA**. Tras vacilar un poco, accedí. No dejaba de ser peligroso, pero confié en el efecto de los films. Se proyectaron en Hollywood ante una cincuentena de personas. Para no ser reconocidos algunos famosos realizadores no entraron hasta que la sala estuvo a oscuras. Al igual que en Europa, también aquí los espectadores quedaron cautivados. Fue un éxito enorme. Incluso la prensa, a pesar del boicot, hizo una crítica favorable de la película.

Llegaron ofertas de diversas partes de Estados Unidos. La más interesante fue la de San Francisco, donde precisamente se celebraba la Exposición Internacional. Era al mismo tiempo una buena ocasión para conocer la ciudad más bella de Estados Unidos. **OLIMPIADA** entusiasmó tanto a la dirección de la Exposición Internacional que en veinticuatro horas me presentaron un contrato. Sólo lo tenía que examinar un abogado. Estaba tan contenta que por la noche me emborraché un poco con mis acompañantes. Pero en cuanto regresé a Hollywood recibí un telegrama desde San Francisco: el contrato no se firmaría. Abandoné toda esperanza de encontrar una distribuidora que quisiera arriesgarse a exhibir **OLIMPIADA** (...).

Leni Riefenstahl

Texto (extractos):

Leni Riefenstahl, **Memorias**, Evergreen-Taschen, 2000.

(...) Tras **El triunfo de la voluntad**, la siguiente exhibición de visibilidad del Tercer Reich fueron los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en Berlín, y que ofrecen al mundo una visión más benigna al servirse de los cinco anillos olímpicos; una coartada a utilizar delante del olimpismo y un saludo al régimen como aglutinador de la nueva Europa. La Alemania de entre guerras dejó paso a un culto por el de-

porte y todas sus manifestaciones. El encargo gusta a Riefenstahl, que rememora los rodajes de películas de montaña del inicio de su carrera y recurre a un prólogo que hermana la Grecia clásica con los actuales juegos olímpicos. Así, las estatuas helénicas toman cuerpo en los atletas del momento con una clara profusión de musculosos torsos desnudos -entre ellos el de la propia directora-. No es un recurso gratuito, la autora hace un canto al deporte como aglutinador de los diferentes pueblos. El mensaje no es nada sutil y extiende el mantra del nazismo a todo el estadio, con Hitler como faro y guía del espectáculo. **OLIMPIADA** se divide en dos partes: *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* (Festival de las Naciones) y *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit* (Festival de la Belleza).

El desfile inaugural de las distintas delegaciones, con Hitler presente en la tribuna, permite a Riefenstahl tantear y experimentar con diferentes recursos y técnicas que desarrollará a lo largo del documental: los picados y contrapicados, inusuales en las filmaciones deportivas y utilizados en este caso en la competición



de salto de altura, con la cámara situada en el foso de saltos. El montaje se renueva, con relación a **El triunfo de la voluntad**, con cortes más abruptos y primeros planos de rostros exhaustos de atletas, y la maratón es una buena muestra de ello. Asimismo, crea secuencias paralelas entre las pruebas deportivas y las reacciones del público. La utilización del silencio en la banda sonora dramatiza la competición hasta sublimar las hazañas de los protagonistas. La directora nunca fue amante de la utilización del relato conductivista, algo similar a la voz en off. **OLIMPIADA** emplea, en ocasiones, el recurso de las voces grabadas en estudio como una muletilla para dar protagonismo a las delegaciones extranjeras, y filma falsos récords con el fin de hilvanar las reacciones del estadio con las competiciones.

Durante mucho tiempo flotó sobre la Olimpiada de Berlín el enojo de Hitler por el apabullante dominio del atleta de color Jessie Owens, con cuatro medallas olímpicas. Las presuntas tensiones son suavizadas en el documental y el duelo entre Owens y el deportista alemán Lutz Long en salto de longitud es presentado como la exaltación de un duelo deportivo. El atleta de color escribe en sus memorias que fue felicitado por el Tercer Reich y que el presidente Roosevelt impuso un significativo silencio sobre su persona y sus éxitos, inmerso en plena campaña electoral y necesitado del voto racista del sur de su país.

El documental llamó la atención de Hollywood, que intuyó el potencial creativo de la realizadora, y ésta viajó a los Ángeles en 1938. Su popularidad era enorme e incluso había llegado a ocupar la portada de la revista "Time". Sin embargo, cuando aterriza en tierras norteamericanas, el boicot es notable y la industria del cine prepara su ofensiva contra el régimen nazi. Todas las visitas son canceladas a excepción de un encuentro con Walt Disney, pero este declina hacer cualquier tipo de declaración y excusa firmar ningún aval que propicie una oferta de trabajo a la visitante. La fuerza del lobby judío es notable en el medio y el rechazo a su persona es unánime (...).

Texto (extractos):

Carles Balagué, “El triunfo de la voluntad y Olimpiada”, en dossier “El cine alemán bajo el nazismo” (1ª parte), rev. Dirigido, febrero 2019.









Martes 12

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TIERRA BAJA (1954) Alemania 94 min.

Título orig.- Tiefland. **Directora.-** Leni Riefenstahl. **Argumento.-** “Terra baixa” de Ángel Guimera, según la ópera de Eugen d’Albert y con libreto de Rudolf Lothar, **Guion.-** Leni Riefenstahl, Rudolph Lothar y Ángel Guimerà. **Fotografía.-** Albert Benitz y Leni Riefenstahl (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Leni Riefenstahl. **Música.-** Eugen D’Albert y Giuseppe Becce. **Producción.-** Leni Riefenstahl-Produktion, Josef Plesner-Filmproduktion y Tobis Filmkunst. **Intérpretes.-** Bernhard Minetti (*Don Sebastian*), Leni Riefenstahl (*Martha*), Aribert Wäscher (*Camillo*), Karl Skraup (*Bürgermeister*), Maria Koppenhöfer (*Donna Amelia*), Franz Eichberger (*Pedro*), Luis Rainer (*Nando*), Frida Richard (*Josefa*), Max Holzboer (*Der Müller Natario*), Mena Mair (*Die Müllerin*), Till Klockow (*Voz de Donna Amelia*). **Estreno.-** (Alemania) febrero 1954 / (EE.UU.) octubre 1981.



versión original en alemán con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de Leni Riefenstahl (de 12 como directora)

Música de sala:

**Oberturas y preludios de “Parsifal”, “Lohengrin”,
“Tristán e Isolda” y “Tanhäuser”**

Richard Wagner

“(…) En 1934, me telefonaron de Terra Film desde Berlín y me ofrecieron la realización y el papel principal para una película, **TIERRA BAJA**. El proyecto me interesó y me fui a Berlín. (...) La ópera ‘Tierra baja’, de Eugen d’Albert, se basaba en una antigua comedia de costumbres de Ángel Guimerà. La acción se desarrollaba en España, en la época de Goya, y el argumento era sencillo. El mundo de las montañas con el pastor Pedro personificaba el bien, la tierra baja con don Sebastián, el mal. Ambos hombres luchaban por Marta (...). (...) Las negociaciones con Terra Film se desarrollaron bien. Me concedieron amplios derechos de participación, tanto en el aspecto artístico como en el organizativo, de modo que nos decidimos por una coproducción. El papel de don Sebastián le fue confiado a Heinrich George y el de Pedro corrió a cargo de Sepp Rist mientras que al actor Hans Abel dirigiría mis escenas. Los exteriores se rodarían en España (...). Entre otras razones, me decidí tan rápido por ese trabajo, porque no quería comprometerme con otro proyecto de Hitler. No tenía el menor interés en hacer otro documental sobre el Congreso del partido. (...) Y, en el caso de que él insistiera, como era de temer, quería encontrar un buen realizador que me sustituyese. Sin duda, quien mejor podía hacerlo era Walter Ruttmann (...). Acordamos que, mientras yo estuviera trabajando en España en **TIERRA BAJA**, él rodaría con Sepp Allgeier en Alemania. (...) Los preparativos para **TIERRA BAJA** progresaban. Guzzi Lantschner y Walter Riml habían partido para España en busca de exteriores. Tuve que interrumpir mi trabajo unos días para dar unas conferencias en las universidades de Londres, Cambridge y Oxford sobre mis películas y la experiencia en Groenlandia. En Londres tuve la fortuna de conocer al realizador Robert J. Flaherty y asistir al estreno de su film **Hombres de Arán**, que me conmovió por su sencillez y lenguaje gráfico y figura entre mis experiencias cinematográficas más intensas. (...) En Berlín me reuní con Ruttmann y luego con Willy Cleve, el productor ejecutivo de Terra Film. El rodaje en España era arriesgado debido a problemas de suministros; además, el calendario de rodaje previsto tenía que seguirse a rajatabla porque Heinrich George, nuestro actor principal, sólo disponía de dieciocho días debido a sus obligaciones teatrales. (...) Terra Film se hizo cargo en Berlín de los trabajos de preproducción de **TIERRA BAJA**, mientras yo iba a España para localizar exteriores y contratar a los actores españoles. En Barcelona me encontré con mis ayudantes Guzzi Lantschner y Walter Riml, que habían realizado una buena labor previa, pero que no estaban precisamente de buen humor. Aún no habían visto ni un pfennig de Terra Film y hacía ya días que habían agotado sus escasos fondos. También yo estaba sin blanca aunque Terra



nos prometió enviar un giro a un banco de Barcelona. Para no perder tiempo, y a pesar de nuestra precaria situación, fuimos a Mallorca para las tomas de los molinos de viento. Para ahorrarnos el dinero del viaje, nos escondimos en el vapor y llegamos a la isla sin ser descubiertos, como polizones. Encontramos nuestros molinos de viento, pero lo que no hallamos al regresar a Barcelona fue ni una noticia de Terra ni un giro. Menudo comienzo para nuestra película. No encontramos a nadie de Terra Film en Berlín al llamar por teléfono, de modo que pedí prestada una importante suma al consulado alemán, que fue muy amable conmigo. Luego partimos. El paisaje español era maravilloso para la cámara; también las personas y los soberbios edificios me impresionaron. Con asombro contemplé las antiguas murallas de Ávila, los patios interiores de Córdoba y las iglesias de Salamanca y Burgos.

En Madrid me esperaba mi antiguo compañero de tenis Günther Rahn, que vivía en España desde hacía un año. Gracias a Dios, por fin llegaron de Berlín las ansiadas noticias y también algún dinero, aunque, por desgracia no el suficiente. Lo que nos gustó menos fue saber que el guionista se había puesto enfermo y que el generador llegaría con dos semanas de retraso. ¿Cómo rodaría-

mos las escenas con Heinrich George? Había localizado los exteriores y también contratado los actores adecuados. Esperaba con impaciencia la llegada de los colaboradores de Alemania. Sólo faltaban pocos días para comenzar el rodaje. Por fin llegó Schneeberger, nuestro operador de cámara, pero sin película. Lo que contó de Terra Film era desastroso. Todo allí era desorden y confusión, no había manera de encontrar al jefe de producción. Yo casi no podía dormir, tenía los nervios destrozados, y pasaba los días llamando por teléfono. El primer día previsto de rodaje aún no había llegado el equipo. Temblando de nerviosismo, estaba en la cabina telefónica cuando oí cómo nuestro jefe de producción decía:

-El inicio del rodaje tiene que aplazarse dos semanas.

Sentí como si tuviera un denso velo negro delante de los ojos y se me cayó el auricular de la mano... Fui a tuestas, para no caerme, a lo largo de la pared hasta el vestíbulo del hotel. Allí estaba de pie Schneeberger y, mientras intentaba avanzar hacia él, todo empezó a darme vueltas y me golpeé contra el suelo de mármol. Cuando me desperté, yacía en una cama del hospital alemán



de Madrid. Supuse que sólo me había desmayado, pero estaba equivocada. Los médicos calificaron mi estado de grave, y durante dos semanas no me permitieron recibir visitas. Me diagnosticaron un colapso circulatorio; me sentía muy fatigada. Sólo paulatinamente me enteré de lo que había ocurrido. Después de mi colapso, se había cancelado la producción de la película. Por fortuna, Terra Film había contratado un seguro en Lloyd's para que las pérdidas quedaran cubiertas. De este modo, la empresa fue resarcida de los daños. Pero **TIERRA BAJA** había muerto, el segundo de los grandes golpes que recibía en un año. Al cabo de cuatro semanas me dieron de alta en el hospital. El médico me aconsejó que no emprendiera el viaje de regreso hasta al cabo de un mes. En el norte de Mallorca, en el recién inaugurado hotel 'Formentor', que sólo albergaba unos pocos huéspedes, por fin pude descansar. Poco a poco desapareció la debilidad. Ruttmann, que me había telefoneado y llegó desde Barcelona en un hidroavión, me puso al corriente de los planes de trabajo. Temía oír algo desagradable, pero no fue así. Ruttmann estaba satisfecho de su trabajo; alabó la diligencia y el talento del operador Allgeier. A mi regreso, esperaba proyectar para mí la mayor parte de lo que había filmado. Pero me pareció que estaba confuso, descentrado, incluso me llamó la atención su mirada inquieta. Cuando se despidió, a pesar de su optimismo, tuve una sensación angustiosa. (...)

**

(...) En el 'Film-Kurier' leí que la Tobis tenía la intención de rodar **TIERRA BAJA**; eso me electrizó. Yo había trabajado en esa película hacía unos años, pero había tenido que interrumpirla. ¿Debía abrazar de nuevo el proyecto? Una razón a favor era que no tenía nada que ver con la política y la guerra y que, eso creía yo entonces, sería un trabajo fácil que duraría unos meses. ¡Si hubiera sospechado las dificultades insuperables que me acarrearía ese film! Entre la guerra, la enfermedad y una confiscación del material que duró casi diez años transcurrieron más de veinte años hasta que por fin se pudo realizar **TIERRA BAJA**. (...)

(...) Yo no quería filmar la historia como una ópera; mi idea era un poema épico que quería convertir en algo visual, en una balada en imágenes. Por eso me consideré afortunada al conquistar para el guion a Richard Billinger, un exitoso autor teatral y de cine. (...) Desde el punto de vista visual me atraía el ambiente, que me recordaba a dos pintores españoles, Goya y El Greco. El tema era simple:



arriba en las montañas vive Pedro, pastor y siervo del marqués don Sebastián, un déspota que en la tierra baja reina despiadadamente sobre sus subordinados y especialmente sobre los campesinos. Pedro es una especie de Parsifal; raramente se deja ver por la tierra baja que, como dice el anciano pastor Nando, es 'mala'. Marta, bella hija adoptiva de un gitano pobre, es amada por ambos. Los conflictos que de ello se derivan constituyen la acción dramática; entre los rivales se produce una lucha a cuchilladas, y Pedro mata a don Sebastián, estrangulándolo como al lobo que irrumpió en su rebaño. Después de la muerte de Sebastián, llega la lluvia salvadora que pone fin a la sequía, los campesinos tienen el agua que esperaban, y Pedro y Marta abandonan la tierra baja y se encaminan hacia las montañas.

Quando leí el primer guion de Billinger, a quien el tema debía entusiasmar creía yo, me llevé una decepción. También el segundo y el tercero salieron mal. El propio Billinger estaba descontento de su trabajo. Era una lástima, porque si él no lo lograba, ¿quién lo lograría? Quise probarlo con Frank Wisbar. Parecía una maldición, también su guion resultó decepcionante. Había otros buenos guionistas, pero estaban ocupados. No me quedaba otro remedio que intentarlo yo misma. Alquilé una cabaña en lo alto del Hahnenkamm en Kitzbühel y me



retiré allí. El trabajo no me resultaba fácil y casi no habría podido terminarlo si el azar no hubiese acudido en mi ayuda. En el Hahnenkamm encontré a Harald Reinl. Había figurado como uno de los mejores esquiadores en muchas películas de Fanck y también trabajado en mi propia empresa como ayudante de Guzzi Lantschner. Nuestro encuentro fue para él un momento decisivo. Se había licenciado en derecho en la universidad de Innsbruck y se preparaba para una carrera de funcionario. Yo le hice ver que sería mucho mejor que trabajase en el cine. Me dejó leer uno de sus guiones, y a las pocas páginas salí de dudas.

*-¿Si yo te contratase como ayudante de realización para **TIERRA BAJA**, te olvidarías de tu carrera ministerial?, le pregunté impulsiva.*

Así entró Harald Reinl en la película. Pronto empezamos el trabajo conjunto en el refugio de montaña y la cosa iba bien. Yo tenía un interlocutor con quien conversar y en los diálogos me fue de gran ayuda. A los seis meses el guion ya estaba terminado. Al apartarnos de la ópera, habíamos construido un tema social: la rebelión de los siervos campesinos contra su señor (...).

(...) De una manera fuera de lo común, descubrí a nuestro Pedro. Sepp Rist, que iba a interpretar ese papel en 1934, era ahora demasiado mayor. Reinl

y yo estábamos viendo en Saint Anton, en el Arlberg, la carrera de esquís del club 'Kandahar'. En una cola formada por los esquiadores que aguardaban que se abriera una barrera de ferrocarril, descubrí a un joven. Supe enseguida que aquel era Pedro. En aquel momento se levantaron las barreras, y los esquiadores se precipitaron hacia el funicular. Yo había perdido a mi Pedro. En el Galzig volví a verle y le dije a Reinl que fuera a su encuentro. El resultado de la conversación fue decepcionante. Reinl me dijo que el joven hablaba un dialecto tan cerrado, que incluso a él, que era de la misma región, le costaba entenderlo. ¡Qué lástima! Por su aspecto habría sido ideal para el papel. Pero no cedí, y le invité a un té de la tarde en el hotel 'Post'. Era un muchacho tímido, casi no se atrevía a abrir la boca, pero su expresión correspondía a la idea que yo me había hecho del papel. En caso necesario, se podría doblar la voz. Tenía veintitrés años, era sanitario del ejército y había sido destinado por la Wehrmacht como profesor de esquí a la zona de Arlberg. Todavía no estaba segura de darle el papel principal a alguien sin experiencia. Pero guardé en mi memoria el recuerdo de aquel joven (...).

(...) El rodaje de exteriores tenía que ser en España, a ser posible en los mismos lugares elegidos seis años atrás. En la primavera de 1940 enviamos a España al operador de cámara, al director de arte y a una diseñadora de vestuario. Mientras tanto, quería elegir a los actores en Berlín. Los de la Tobis estaban poco entusiasmados con mi idea de asignar el papel protagonista a un principiante. Pero estuve de acuerdo en hacer castings con jóvenes actores ya conocidos entonces y que quizá fueran idóneos para el papel. De las pruebas no salió nada. Para el papel de don Sebastián resultó favorito Bernhard Minetti. Yo le admiraba por sus papeles teatrales (...). Debido a sus facciones ascéticas hacían que pareciera adecuado para el papel de un noble español del norte. Una importante decisión era la de asignar el principal papel femenino, el de la bailarina gitana Marta. En la primera ocasión, yo misma había querido encargarme de este papel, pero ahora sólo me interesaba la realización. Para este papel consideraba a dos actrices: Brigitte Horney o Hilde Krahl, aunque ninguna de las dos estaba libre. La Tobis y mis colaboradores se empeñaban en que yo interpretara el papel. Me dejé persuadir, pero solo con la condición de que encontrásemos a un realizador para mis propias escenas. Willy Forst, Helmut Käutner y otros que se me ocurrieron estaban ocupados. **TIERRA BAJA** parecía encontrarse bajo el influjo de un astro maligno. Finalmente, llegó un rayo de luz. Uno de los realizadores de cine de mayor talento, Georg Wilhelm Pabst, regresaba de Hollywood, donde había trabajado durante unos años. Quería volver a trabajar en Alemania, lo cual no era fácil para él, porque, a pesar de sus éxitos, a Goebbels no le caía

simpático; de hecho, quizá por la que era su mejor película, **Carbón**, Pabst estaba considerado de 'izquierdas'. Desde los días de **Prisioneros de la montaña** me unía una profunda amistad con él. Enseguida estuvo dispuesto a encargarse de la realización de mis escenas (...).

(...) Con la excepción de Pedro, todos los papeles habían sido asignados: junto a Minetti, trabajaban en la película artistas berlineses tan sobresalientes como Maria Koppenhöfer, Frieda Richard y Aribert Wäscher. Intenté probar con mi Pedro. Tras conseguir el permiso de su puesto de servicio en Viena, Franzl, como le llamábamos, estuvo sencillamente estupendo en las pruebas, salvo en la dicción; pero yo ya había pensado en ello. Desgraciadamente, Pabst le rechazó;



aunque quedó asombrado ante la fuerza expresiva del joven no le gustó la dicción. ¿Qué hacer? Seguíamos sin protagonista masculino. A esto vino a añadirse otro revés. Pabst, a quien hasta entonces Goebbels detestaba, recibió de este con gran sorpresa una fantástica oferta para realizar dos grandes películas con argumento, incluso subvencionadas por el Ministerio de Propaganda, **Komödianten** y **Paracelsus**. No tuve valor para echarle a perder a Pabst tal oportunidad, y él me lo agradeció, pero yo volvía a estar sin realizador. Entonces me acordé de Mathias Wiemann, mi pareja en **La luz azul**. Mientras tanto, él había demostrado su talento de realizador con la escenificación de su 'Fausto' en el Schauspielhaus de Hamburgo. (...) A la sombra de esos acontecimientos, las tomas de **TIERRA BAJA** que estaba previsto hacer en España fueron trasladadas a Alemania. En vez de los Pirineos, elegimos los montes Karwendel. En los Buckelwiesen de Krün, cerca de Mittenwald, se construyó nuestra aldea de cine de estilo español Roccabruna, el castillo y el molino. Cuando vi por primera vez las construcciones, me quedé perpleja. Los diseñadores de decorados habían cometido un error fatal, ya que no habían construido la aldea según los puntos indicados para la colocación de la cámara; lo peor no era la pérdida de dinero, sino el tiempo perdido, pues ya no podrían recuperarse las seis semanas que exigía la nueva construcción. Estábamos en julio y antes de que llegara el invierno debían haberse terminado las



tomas de exteriores. La Tobis, que ya había firmado por doce millones de marcos las negociaciones preliminares, insistió en que se terminase la película.

Otro problema era el lobo domesticado. Nuestro hábil encargado de producción no pudo dar con semejante animal. Había preguntado por todas partes, había telefoneado a todos los circos, la respuesta era siempre la misma: leones, osos, tigres y otros animales podían amaestrarse, pero no lobos. Lo intentamos con perros pastores adiestrados, pero sin lugar a dudas se notaba que eran perros, no lobos. Cuando me hallaba paseando en Berlín por la Kaiserallee con mi regidor ya desesperado, vi a un joven que paseaba un lobo sujeto por una correa. Muda de sorpresa miré el animal; era efectivamente un lobo. El joven me dio una tarjeta de visita: se trataba del doctor Bernhard Grzimek, zoólogo.

Mientras tanto habíamos hecho venir a Berlín a Franz Eichberger, que así se llamaba nuestro Pedro. Tomó clases de dicción en una escuela de actores que me había recomendado Frieda Richard. Yo estaba convencida de que era el único adecuado para ese papel. Nuestro fotógrafo, Rolf Lantin, cuidaba de él y le protegía contra la vida cosmopolita de Berlín. Temíamos que perdiera parte de su 'inocencia' y ya no pudiera representar su papel de un modo tan convincente.

Mientras en Krün se construía de nuevo la aldea, me fui a los montes Dolomitas en busca de exteriores. (...) En los Dolomitas, en la región del Rosengarten, en Ciampedi, encontré todos los exteriores que necesitábamos en las montañas. También un sitio ideal para la cabaña de Pedro; allí se produciría la lucha con el lobo. Mientras tanto, el doctor Grzimek nos había dado permiso para utilizar al lobo, si bien pudimos empezar antes con las escenas sin el lobo. Trabajar con Eichberger fue un placer. Su naturalidad ante la cámara nos sorprendía. Al cabo de tres semanas interrumpimos bruscamente el trabajo en los Dolomitas. Las construcciones en Krün estaban terminadas. Las tomas de la aldea con los numerosos extras debían rodarse antes de que llegara el invierno, pero no era posible empezar hasta mediados de septiembre. Sólo podía ayudarnos que todavía hiciera buen tiempo. Mis campesinos del Sarntal, que tan bien habían colaborado en **La luz azul** y que se parecían mucho a la población del norte de España, estaban dispuestos a participar. Para reforzar el aire español, ya en agosto había encargado a Harald Reinl que contratase gitanos, hombres jóvenes, muchachas y niños. Los encontró en Salzburgo, donde los escogió en un cercano campamento. Después de la guerra, tuve varios pleitos, y mientras escribo esto se está

tratando de nuevo esa causa. Periodistas sin escrúpulos habían afirmado que yo había sacado a aquellos gitanos de un campo de concentración y los había utilizado como ‘esclavos’. La verdad es que el campamento en el que el doctor Reinl y Hugo Lehner, uno de mis encargados de producción, eligieron a nuestros gitanos, en aquel tiempo no era ningún campo de concentración; además, yo ni siquiera estuve presente. Mientras trabajábamos en Krün, yo le había confiado al doctor Fanck la tarea de filmar, con la ayuda del doctor Grzimek, escenas del lobo en los Dolomitas. Cuando, un mes después, en un cine de Mittenwald, vimos lo que se había filmado –Fanck había rodado diez mil metros de cinta–, comprobé que, con excepción de dos tomas, todo era inservible. Con exageradas precauciones, Fanck había hecho filmar al lobo desde una distancia demasiado grande; el lobo podría pasar por un gato. Estaba indignada, pero todavía hubo algo peor. Un par de días después, recibí un telegrama de nuestro encargado de producción:

–El lobo está muerto. Grzimek desesperado. Tenemos que interrumpir la filmación.

Estábamos perplejos, la lucha de Pedro con el lobo era una de las principales escenas de la película. El animal había comido con demasiada voracidad y se había ahogado. No nos quedaba más remedio que buscar otro lobo. (...)

(...) Mientras tanto, Roccabruna se había convertido en una atracción turística. Cada vez era mayor el número de visitantes que perturbaban nuestro trabajo; incluso desaparecieron de la aldea valiosos objetos, como lámparas de hierro forjado, rejas y viejas jarras que los directores de arte habían traído de España. Entonces hubo una nueva sorpresa. Cuando nuestros campesinos de Sarntal aparecieron, estaban irreconocibles. Se habían afeitado las magníficas barbas y disfrutaron viendo nuestras caras horrorizadas. No podían permanecer mucho tiempo en Krün, ya que debían ayudar en su aldea en la cosecha, algo que también les habíamos prometido nosotros. El maquillador les puso barbas postizas. Al final, dejé que la mayoría se marchasen, pidiéndoles que nos enviasen otros campesinos a cambio, con el resultado de que recibimos el doble de los que necesitábamos. (...) En los estudios de Berlín-Babelsberg, los directores de arte Grave e Isabella Ploberger se habían superado a sí mismos. Sus decorados eran maravillosos. Especialmente impresionante era el patio interior del castillo. Daba una impresión de tal autenticidad, que uno podía creerse en la Alhambra. Mientras hacíamos una prueba de luz antes del primer día de rodaje, llegó del Ministerio de Propaganda un comunicado diciendo que debíamos desalojar los



estudios, ya que se utilizarían para películas, importantes para la guerra, **Ohm Krüger** y **Der alte und der junge König**. ¿Se trataba de un error? Nos parecía una locura echar abajo aquellas caras construcciones antes de haber filmado siquiera un metro en ellas. De inmediato, intenté ponerme en contacto con Goebbels, pero no conseguí ninguna cita, sólo la orden inequívoca de que debíamos desocupar enseguida el plató. La orden la envió por escrito el doctor Fritz Hippler, jefe del Departamento de Cine del Reich. El costoso decorado tenía que ser demolido. Por supuesto, no podíamos ni soñar con recibir una indemnización. Era monstruoso, sin duda la venganza del Ministro de Propaganda que, una vez terminada la campaña de Polonia, me había encargado una película sobre el frente occidental, que yo no había querido hacer. (...) Tras una pausa de nueve meses, que exigió de nosotros una gran paciencia, esperábamos filmar por fin las últimas tomas de exteriores en España. Era imposible rodar en otro lugar las escenas de la corrida; pero el Ministerio de Economía había denegado nuestras repetidas solicitudes de divisas, alegando que **TIERRA BAJA** no era una película de importancia bélica. (...) Mientras tanto, la Tobis había vendido la película a España; las pesetas necesarias estaban aseguradas. Entonces mis dos ayudantes, Traut y Grosskopf, decidieron hacer una visita al jefe de la Cancillería Martin Bormann, que, desde la

huida a Inglaterra de Hess, residía en la Braunes Haus, y desde la gran ruptura con Goebbels era nuestra instancia suprema. Cuando Bormann quería obtener algo, se remitía a una orden de Hitler. Sólo así obtuvimos nuestras divisas (...).

(...) Antes de llegar a Madrid, hicimos escala en Barcelona. Había plátanos, naranjas, chocolate, sencillamente todo lo que se podía desear. Después de cuatro años de guerra, era increíble llegar a un país que vivía en paz. No obstante, mis primeras impresiones de España fueron desconcertantes. España se había recuperado tras la Guerra Civil, y enormes anuncios luminosos iluminaban las calles de Madrid por la noche. Como ya me había sucedido diez años atrás, quedé impresionada por la gente, el país, las costumbres, el arte, la manera de vivir de los españoles. Tal impresión se vio reforzada por los sentimientos germanófilos de la población. Nuestra primera búsqueda de escenarios nos llevó a Sepúlveda, luego a Segovia y Ávila. Desde entonces se convirtieron para mí en algunas de las ciudades españolas más interesantes, así como Salamanca. Luego fuimos al sur. La Alhambra de Granada me dejó sin respiración. Esa obra maravillosa de la arquitectura árabe no parecía construida en piedra, sino hecha de encaje. Cerca de Sevilla disfrutamos del auténtico baile gitano, tan cautivador que nos pasamos la noche entera contemplándolo. En el sur de España vimos la mayor oportunidad para filmar corridas de toros. Günther Rahn, mi amigo de la infancia, que vivía en Madrid desde hacía casi diez años, me presentó a famosos toreros como Belmonte, Bienvenida y Manolete. Pero allí no se pudieron hacer las tomas previstas con los toros, ya que no encontramos los paisajes apropiados para las escenas. Una última posibilidad parecía ofrecerla Castilla. En las cercanías de Salamanca, en la mayor finca ganadera de España, pacían más de mil toros de lidia. Al principio, no teníamos esperanzas de que el dueño pusiera a nuestra disposición sus valiosos animales. Cuando, al cabo de interminables negociaciones, conseguimos que cambiara de parecer, fue sólo porque, según él, estaba un poco en deuda con los alemanes. Tuvimos que comprometernos a asegurar sus toros con una suma muy elevada, una broma que nos costó cara, pues queríamos seiscientos toros. Aún nos esperaba lo más difícil. No teníamos idea de lo complicado que sería el rodaje. Los toros, conducidos por ganaderos, debían ser llevados durante muchas horas a los lugares de la filmación, luego se les daba un día de descanso. Delante de Las Pedrizas, una pequeña sierra, a cincuenta kilómetros de Madrid, todo estaba preparado para los toros con la ayuda de especialistas a caballo. A una temperatura de cuarenta y un grados al sol, se efectuaron nuestras primeras tomas. Era una imagen increíble: centenares de cuerpos negros de animales, contra un fondo de grandes extensiones de hierba amarilla, corriendo

hacia nosotros, hasta que los jinetes los detenían y luego los alejaban (...).

(...) El regreso a Berlín fue desolador: todo eran ruinas. El Ministerio de Propaganda había obligado a muchas empresas a evacuar. También nosotros decidimos marcharnos de Berlín. Cerca de Kitzbühel habíamos encontrado una casa. La conseguimos porque era inhabitable y no tenía calefacción. Nos llevamos todo cuanto pudimos: negativos, positivos, copias lavander, copias, no sólo de **TIERRA BAJA**, sino también de las versiones en lengua extranjera de **Olimpiada**, **El triunfo de la voluntad**, **La luz azul** y muchos films cortos y sobre deportes. La mitad la almacenamos en dos refugios antiaéreos de Berlín-Johannisthal. (...)

(...) En otoño de 1944, en Praga, se terminó de rodar **TIERRA BAJA**. Nuestro film no era de 'importancia bélica' y tuvimos que aguardar dos años hasta que el Ministerio de Propaganda nos asignara los días para filmar en los estudios. Todavía había que hacer una toma, la imagen final de la película, para la cual necesitábamos una sala muy grande. La joven directora de arte Isabella Ploberger había construido un soberbio decorado, un paisaje de montaña estilizado con un haz de rayos de luz, algo que no se podía encontrar en la naturaleza. No éramos los únicos que trabajábamos en Praga. Allí encontré a muchos



actores y realizadores de cine, como Georg Wilhelm Pabst, Willy Forst y Geza von Cziffra. Me entusiasmaba que en aquella fase de la guerra aún se siguiera trabajando en nuevos proyectos cinematográficos. La relación de trabajo con los actores checos era asombrosamente buena, pero en muchos de ellos se notaba el desasosiego causado por aquella guerra interminable. Casi nadie creía ya en una victoria alemana. (...) Todos los mediodías pasaban millares de bombarderos estadounidenses sobre Kitzbühel haciendo un ruido atronador; se dirigían a Múnich. Temíamos por la vida de nuestros amigos y parientes, pues el infierno de los ataques aéreos era cada vez más terrible; a causa de esto las personas estaban cada vez más deprimidas. Era un milagro que todavía circularan trenes y hubiera víveres. A pesar de ello, incomprensiblemente, teníamos aún un deseo: terminar **TIERRA BAJA**. En Praga habíamos obtenido la imagen final, muy cara, pero luego ocurrió una catástrofe: los irremplazables negativos de la película desaparecieron. El material se había entregado en Praga por medio del tren expreso. Con llamadas telefónicas y telegramas bombardeábamos día tras día los ferrocarriles del Reich, pero nuestra película seguía sin aparecer. La tensión en que vivíamos era insoportable, hasta que al cabo de semanas llegó la noticia: se había encontrado la película, pero desgraciadamente se hallaba en la zona



de combate, en el frente occidental, pues el vagón de mercancías con nuestro material había sido desenganchado en algún lugar. No obstante, tuvimos una suerte increíble. Al final llegó a Kitzbühel sin haber sufrido desperfecto alguno. (...)

(...) Tuve que interrumpir el trabajo a causa de mi estado psíquico y físico, aunque sólo faltaba el montaje final y la sincronización. A mi mala salud se unía el que hacía mucho tiempo que no tenía noticias de Peter, mi esposo. Durante días intenté lograr una comunicación telefónica con Kesselring, el comandante general en Italia. Al final di con un oficial a quien le pedí información sobre el comandante Peter Jacob. Al cabo de unos días recibí la noticia de que ya no estaba en su puesto de mando, y probablemente se encontraba en algún hospital militar de Italia. Entonces decidí ir a buscarlo. En noviembre de 1944 llegué a Merano. Conseguí que un oficial de enlace me ayudase en una búsqueda que parecía absurda. Tras numerosas conferencias telefónicas, me permitió viajar hacia el frente con una columna de avituallamiento. No recuerdo en qué lugares estuve, sólo que fue un viaje lleno de peripecias. A menudo nos arrojábamos al interior de trincheras para protegernos de los ataques aéreos de vuelo rasante. Al cabo de una semana de búsqueda infructuosa regresé a Merano. Allí descubrí a mi marido en un hospital de campaña; estaba completamente vendado y apenas podía moverse, a causa de un fuerte reuma contraído en el frente soviético que le afectaba las articulaciones. (...)

(...) Hoy me parece incomprendible por qué queríamos terminar a toda costa **TIERRA BAJA** mientras el mundo se derrumbaba a nuestro alrededor. Era absurdo y no tenía sentido. Quizá se tratara de mi sentimiento prusiano del deber, pero no me sucedía sólo a mí, sino también a mis colaboradores. (...) En aquellos últimos sombríos días de guerra pensábamos en la sonorización de nuestra película. De hecho, ese trabajo se convirtió en una carrera contrarreloj; queríamos finalizar **TIERRA BAJA** a toda costa antes de que terminara la guerra. No obstante, todavía no intuíamos la magnitud de la tragedia. Aún desconocíamos los crímenes que se habían cometido en los campos de concentración. (...)

Leni Riefenstahl

Texto (extractos):

Leni Riefenstahl, **Memorias**, Evergreen-Taschen, 2000.

(...) La gestación de **TIERRA BAJA**, la última película de Leni Riefenstahl, se prolonga durante veinte años. Pese a ser un proyecto que nace en 1934, sufre distintas interrupciones motivadas por el empeño de Hitler de reclamar a su lado la presencia de la realizadora ante el desencanto de las primeras imágenes de **El triunfo de la voluntad**, rodadas por Walter Ruttmann. Cuando en 1940 se reanuda la filmación de **TIERRA BAJA**, Riefenstahl viaja a España a pesar de las advertencias de Goebbels, dada la situación bélica que vive el país. Obstinada en llevar adelante la adaptación de “Terra baixa” de Ángel Guimerá, según la ópera de Eugen d’Albert y con libreto de Rudolf Lothar, Riefenstahl construye un poblado español en una zona de los Alpes próxima a Baviera, donde tiene el primer encontronazo con las autoridades alemanas al contratar a un grupo de gitanos como figurantes y buscar unos rasgos físicos lo más próximos a la obra. Reclutados en un campo de trabajo, pasan a ser los campesinos explotados por el terrateniente de la región. Termina el film en Praga, cuando las tropas aliadas han entrado en Berlín, con la noticia del fallecimiento de su hermano en el frente. El montaje resulta caótico, y cuando las autoridades francesas devuelven el material a la realizadora, esta advierte que han desaparecido los cuatro rollos rodados en España y una parte del negativo. La productora quiebra, pero consigue estrenar la película en 1954 con un estrepitoso fracaso que aborta las esperanzas de una futura carrera.

“Terra baixa” es adaptada a la pantalla en seis ocasiones, cuatro en el periodo silente y dos en el sonoro. El punto de partida de **TIERRA BAJA** es el drama de Guimerá pero tomando como referencia la ópera de Eugen d’Albert: en una región situada en un lugar indefinido de España, *Sebastián*, el terrateniente de la comarca, dueño de personas y haciendas, casa a *Marta*, su amante y encargada del molino, con *Pedro* -el *Manelic* del original teatral-, un pastor que vive solitario en la montaña. Paralelamente, *Sebastián, el marqués de Roccabruno*, contrae matrimonio con una rica hacendada, la *marquesa de Huesca*, y salda sus deudas. El drama se recrudece cuando los dos protagonistas masculinos se enfrentan en un duelo por *Marta*, en la tradición de los dibujos de Goya, y el pastor mata al señor feudal.

Autora del guion, Riefenstahl establece un corte narrativo entre la “tierra baja” -mezquino paraje de las miserias humanas, de envidias y celos, y de un materialismo exacerbado-, y la “tierra alta” -bucólico paraje de las montañas donde



Pedro cuida a su rebaño de ovejas en comunión con la naturaleza-. Los mimbres dramáticos guardan relación con las películas de montaña de la directora, todo un género del cine alemán que toma cuerpo en el primer largometraje de la autora, **La luz azul** (...). La lucha del hombre contra los elementos hace de la ópera una aportación al verismo, un canto a los valores de la naturaleza con registros que subrayan el lado melodramático y potencian el realismo como motivo musical. Desde la primera secuencia, que muestra la lucha de *Pedro* contra el lobo que ataca su rebaño de ovejas, estamos delante de una realizadora a caballo entre el cine mudo y el sonoro, que prima la imagen contra la palabra escrita. Los primeros planos son abundantes, algo consustancial a su etapa de documentalista, y gradualmente el montaje nos muestra la lucha entre dos mundos. La llegada al pueblo -decorado con perspectivas expresionistas- de una caravana de gitanos nos sirve para presentar a *Marta*, que saca de un cofre unas castañuelas y hace las delicias de los niños del lugar. Riefenstahl, que había asistido en su juventud a una academia de baile y conseguido cierto reconocimiento artístico, interpreta a una protagonista entre la ingenuidad y el fatalismo, próxima a la *Carmen* operística. No faltan en la película los motivos de un españolismo rancio que utiliza algunos acordes del original musical. *Sebastián* compra a *Marta* y la hace su protegida mientras la necesidad le obliga a un enlace con la *marquesa de Huesca*, que debe hacerse cargo de sus abundantes deudas y librarle de las peticiones de los acreedores. *Marta* vuelve

al lado de *Pedro*, un personaje inocente e ingenuo, y descubre un paraíso lejos de hipocresías y engaños. Ella vive, al lado del pastor, una pureza que se opone a las bajezas del palacio del terrateniente. El epílogo del drama muestra a *Sebastián* huyendo a la búsqueda de *Marta* y su fraticida pelea con *Pedro*, una metafórica repetición de la riña con el lobo del principio. El nuevo día saluda a *Pedro y Marta*, que marchan decididos a buscar su lugar en las cumbres (...).

Texto (extractos):

Carles Balagué, “Tierra baja”, en dossier “El cine alemán bajo el nazismo”
(2ª parte), rev. Dirigido, marzo 2019.





LENI RIEFENSTAHL

Berlín, Alemania, 22 de agosto de 1902

Pöcking, Baviera, Alemania, 8 de septiembre de 2003

FILMOGRAFÍA (como directora)¹

- 1926** **La montaña sagrada** (*Der heilige Berg*, Arnold Fanck) [no acreditada]
- 1932** **LA LUZ AZUL** (*Das blaue Licht - Eine Berglegende aus den Dolomiten*)
- 1933** **La victoria de la fe** (*Der Sieg des Glaubens*) [mediometraje]
- 1935** **EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD** (*Triumph des Willens*)
- Día de la Libertad** (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*) [cortometraje]
- 1936** **Unsterbliches Marathon Olympia 1936** [cortometraje]
- 1938** **OLIMPIADA, 1ª PARTE - FESTIVAL DE LAS NACIONES**
(*Olympia 1. Teil - Fest der Völker*)
- Olimpiada, 2ª parte - Festival de la Belleza**
(*Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*).
- 1939** **Kraft und Schwung - Die Grundelemente des Turnens** [cortometraje]
- Der Wurf im Sport - Betrachtungen für Freunde des Sports** [cortometraje]
- 1954** **TIERRA BAJA** (*Tiefeland*)
- 2002** **Impresiones bajo el agua** (*Impressionen unter Wasser*)

¹ www.imdb.com/name/nm0726166/?ref_=ttawd_awd_1



Leni Riefenstahl

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Carmen Parra)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol & Claudia Jiménez)
Becaria ICARO - Ayuda en proyección y elaboración del cuaderno
(Carmen Rodríguez)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:

Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

**En anteriores ediciones de
PIONERAS Y MAESTRAS
han sido proyectadas**

(1) ALICE GUY-BLACHÉ & LOIS WEBER (marzo 2023)



El hada de las coles (*La féé aux choux*, Alice Guy-Blaché, 1896-1900)

Avenida de la Ópera (*Avenue de l'Opera*, Alice Guy-Blaché, 1900)

La portera (*La concierge*, Alice Guy-Blaché, 1900)

Cirugía fin de siglo (*Chirurgie fin de siècle*, Alice Guy-Blaché, 1900)

Cómo se baña el señor (*Comment Monsieur prend son bain*, Alice Guy-Blaché, 1903)

España (*Espagne*, Alice Guy-Blaché, 1905)

Alice Guy filmando una fonoscena en el estudio de Buttes-Chaumont (*Alice Guy tourne une phonoscène sur le Theatre de Pose des Buttes-Chaumont*, Alice Guy-Blaché, 1905)

Félix Mayol interpreta "Preguntas indiscretas" (*Félix Mayol "Questions indiscrètes"*, Alice Guy-Blaché, 1905)

La señora tiene antojos (*Madame a des envies*, Alice Guy-Blaché, 1906)

El colchón saltarín (*La matelas épileptique*, Alice Guy-Blaché, 1906)

Las consecuencias del feminismo (*Les résultats du féminisme*, Alice Guy-Blaché, 1906)

Nacimiento, vida y muerte de Cristo

(*La naissance, la vie et la mort du Christ*, Alice Guy-Blaché, 1906)

La madrastra (*La marâtre*, Alice Guy-Blaché, 1906)

La Navidad del señor cura (*Le Noël de Monsieur le curé*, Alice Guy-Blaché, 1906)

El hijo del guardabosques (*Le fils du garde-chasse*, Alice Guy-Blaché, 1906)

Una heroína de cuatro años (*Une héroïne de quatre ans*, Alice Guy-Blaché, 1907)

La cama rodante (*Le lit à roulettes*, Alice Guy-Blaché, 1907)

El piano irresistible (*Le piano irrésistible*, Alice Guy-Blaché, 1907)

En la barricada (*L'enfant de la barricade*, Alice Guy-Blaché, 1907)

El precio (*The price*, Lois Weber, Phillips Smalley y Edwin S. Porter, 1911)

Plumas finas (*Fine feathers*, Lois Weber y Phillips Smalley, 1912)

Un hombre es un hombre (*A man's a man*, Alice Guy-Blaché, 1912)

Hojas que caen (*Falling leaves*, Alice Guy-Blaché, 1912)

La cloaca (*The sewer*, Alice Guy-Blaché, 1912)

La huelga (*The strike*, Alice Guy-Blaché, 1912)

Haciendo un ciudadano norteamericano (*Making an american citizen*, Alice Guy-Blaché, 1912)

La chica en el sillón (*The girl in the arm chair*, Alice Guy-Blaché, 1912)

El ladrón (*The thief*, Alice Guy-Blaché, 1913)

Una casa dividida (*A house divided*, Alice Guy-Blaché, 1913)

Matrimonio al límite de velocidad (*Matrimony's speed limit*, Alice Guy-Blaché, 1913)

El rosario (*The rosary*, Lois Weber y Phillips Smalley, 1913)

Suspense (*Suspense*, Lois Weber y Phillips Smalley, 1913)

Hipócritas (*Hypocrites*, Lois Weber, 1915)

La muda de Portici (*The dumb girl of Portici*, Lois Weber y Phillips Smalley, 1916)

¿Dónde están mis hijos? (*Where are my children?*, Lois Weber y Phillips Smalley, 1916)

La huérfana del océano (*The ocean waif*, Alice Guy-Blaché, 1916)

La mancha (*The blot*, Lois Weber, 1921)

Un capítulo de su vida (*A chapter in her life*, Lois Weber, 1923)

Se natural: la desconocida historia de Alice Guy-Blaché (*Be natural: the untold story of Alice Guy-Blaché*, Pamela Green, 2018)

(II) LENI RIEFENSTAHL (marzo 2024)



La luz azul (*Das blaue Licht-Eine Bergeglende aus den Dolomiten*, 1932)

El triunfo de la voluntad (*Triumph des Willens*, 1934)

Olimpiada (1ª parte) (*Olympia 1.teil - Fest der Völker*, 1938)

Tierra baja (*Tiefland*, 1954)

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>

<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>

Con motivo del Día Internacional de la Mujer
PIONERAS Y MAESTRAS (II):
LENI RIEFENSTAHL

MARZO 2024



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Siguenos en redes sociales
Facebook, X (Twitter) e Instagram