

Leni Riefenstahl, la cineasta del Tercer Reich

quaderndelesidees.press/leni-riefenstahl-la-cineasta-del-tercer-reich/

22 de gener de 2024

Pocs cineastes hi ha hagut a la història del cinema més controvertits i que hagin suscitat més debats que Leni Riefenstahl, sens dubte una de les directores més importants del seu temps tot i la brevetat de la seva carrera. Als anys 30 Riefenstahl va filmar dos documentals extraordinaris i molt influents en la història del cinema, però un d'ells continua generant incomoditat en ser el film de propaganda nazi per excel·lència, el qual ha provocat debats ètics sense una resposta clara: es pot responsabilitzar Riefenstahl del contingut d'un documental que era un encàrrec del partit nazi? Pot un artista desvincular-se del contingut d'una obra seva sota aquest argument? I nosaltres, com a espectadors, podem o hem de separar les qualitats artístiques d'una obra que èticament és tan reprobable? És aquest un tema massa complex per tractar-lo aquí. En tot cas, la llarga vida de Leni Riefenstahl, que va morir als 101 anys, és apassionant i revela una personalitat forta i inquieta per descobrir. Endinsem-nos doncs en la seva carrera.

Leni Riefenstahl i Willy Zielke junts en ple rodatge

De la dansa al cinema

Leni Riefenstahl va néixer el 1902 a Berlín dins d'una família de classe obrera. Tot i que el seu pare volia fer d'ella una futura mare de família i mestressa de casa, Riefenstahl es va rebel·lar i va seguir la que ella considerava la seva gran vocació: la dansa. Malauradament, una lesió va truncar la seva breu carrera, però a canvi de seguida va trobar una segona passió que la substituïria: el cinema. Riefenstahl va descobrir les pel·lícules del director Arnold Fanck, famós a Alemanya pels seus *Bergfilme* o films de muntanya, obres amb arguments mínims que servien d'excusa per captar la bellesa del paisatge muntanyós i dels perills que suposava. Dit i fet, Riefenstahl va contactar amb Fanck i es va unir al seu equip per participar com a actriu a les seves properes pel·lícules.

Així va ser com Riefenstahl es va donar a conèixer al gran públic, a través de films com *La muntanya sagrada* (*Der heilige Berg*, 1926) o *Presoners de la muntanya* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*, 1929), que la van convertir en una estrella. Però no va ser fàcil. Els rodatges de Fanck eren duríssims: tot es filmava en exteriors reals, i els actors havien d'escalar realment per muntanyes, sotmetre's a allaus de neu i fer escenes on podien posar en perill la seva vida. No hi havia dobles, i tot el que es veia a la pantalla era real. I si en un aspecte Riefenstahl destacaria al llarg de tota la seva vida és a tenir una fortalesa física i una capacitat aclaparadora per aguantar situacions extremes.

Als inicis del cinema sonor, Riefenstahl estava ja farta d'haver quedat encasellada com a actriu de pel·lícules de muntanya, però no aconseguia interessar a productors perquè li donessin altres tipus de papers, com el de l'actriu protagonista de *L'àngel blau* (*Der blaue Engel*, 1930), que va fer de Marlene Dietrich una estrella internacional. Així doncs, amb aquest esperit tan independent i decidit que la caracteritzava, va decidir que si ningú li ofería cap altre tipus de projectes, ja s'ho faria ella sola. Va escriure un esbós d'una mena de llegenda ambientada a les muntanyes però amb un to molt més líric, totalment allunyat del cinema d'Arnold Fanck, i va convèncer el millor guionista d'Alemanya, Carl Mayer, perquè en fes una versió en guió cinematogràfic amb l'ajuda de l'intel·lectual Béla Balázs. També va enredar el director de fotografia preferit d'Arnold Fanck, Hans Schneeberger, perquè se sumés al projecte i un examant seu perquè fes de productor. Va ser així el seu debut com a directora, *La llum blava* (*Das blaue Licht*, 1932), en què interpretava Junta, una noia que viu als Alps, prop d'una aldea on tots la consideren una bruixa. El motiu és que cada lluna plena surt una estranya llum blava d'un dels pics dels voltants que atrau els joves a escalar-lo per descobrir què s'amaga darrere aquest fenomen visual. Però aquest pic és tan inaccessible que tots moren pel camí... excepte Junta, l'única persona que sap arribar-hi, motiu pel qual la miren amb desconfiança. Arribarà llavors un pintor de ciutat que se sentirà atret per la noia i aviat descobrirà el seu secret.

Tot i que la idea darrere *Das blaue Licht* és de Leni Riefenstahl i l'estil tan eminentment visual ja anticipa la seva manera de fer cinema, en realitat el debut de Riefenstahl darrere la càmera és un esforç d'equip. Ella tenia la idea de com havia de ser la història, però li faltava l'experiència per dur-la a terme. Per això es va recolzar en Balázs, que va codirigir el film, i en Schneeberger, que va realitzar tot tipus d'experiments amb la fotografia que van donar com a resultat l'estil visual tan evocador i màgic que caracteritza la pel·lícula. Inclús a la fase de muntatge Riefenstahl va necessitar l'ajuda del seu mentor, Arnold Fanck, que li va ensenyar conceptes bàsics com crear un cert ritme amb les imatges. Riefenstahl seria sempre suficientment astuta com per envoltar-se de grans col·laboradors però, en canvi, molt poques vegades reconeixeria la seva contribució als crèdits de les pel·lícules.

Das blaue Licht va acabar sent un molt bon debut, més a prop del cinema mut que del sonor, tot i tenir diàlegs, i amb un to de llegenda que concorda amb la senzillesa de la història i dels personatges. L'èxit de la pel·lícula, però, va ser moderat, i Riefenstahl va haver de fer algun treball més com a actriu per a Fanck, *S.O.S. Iceberg* (1933), una coproducció amb els Estats Units ambientada a l'Àrtic de la qual se'n va estrenar una versió en alemany i una altra en anglès. Ni així va arrencar una carrera com a actriu més enllà de les seves col·laboracions amb Fanck. Però va ser llavors quan va conèixer una persona molt important, un gran admirador de la seva carrera com a actriu, així com del seu primer film com a realitzadora. Era ni més ni menys que Adolf Hitler.

Associada amb el nazisme

La vinculació de Leni Riefenstahl amb el nazisme ha estat sempre un tema una mica complex, en gran part perquè a posteriori ella va deformar els fets per motius més que imaginables. La realitat és que Riefenstahl va llegir *Mein Kampf* a principis dels anys 30 i va quedar fascinada per l'autor del llibre, Adolf Hitler, llavors el líder d'un partit polític que havia passat en uns anys de ser una formació marginal d'extrema dreta a convertir-se en una de les principals forces polítiques del país. Inclús en els seus moments de major negacionisme respecte a la seva passada vinculació amb el nazisme, ella sempre admetria haver sentit una enorme fascinació per Hitler, i com que el sentiment era mutu, aviat es van acabar trobant. Tot i el que alguns han insinuat posteriorment, mai van ser amants, però sí que és cert que Hitler i Riefenstahl es van entendre molt bé i van tenir una estreta relació tant personal com professional durant molts anys. D'aquí sorgiria la petició per part del Führer de filmar un documental del 5è Congrés del Partit Nazi a Nuremberg, que esdevindria *La victòria de la fe (Der Sieg des Glaubens, 1933)*, una obra menor i encara d'aprenentatge en gran part pel poc temps de marge que se li va donar per preparar la gravació de l'esdeveniment. Però la confiança que tenia Hitler en Riefenstahl era tan gran que, quan aquesta estava encara muntant el documental, li va demanar que filmés la propera reunió del partit a Nuremberg l'any següent a fi que aquesta vegada tingués mesos d'antelació per planificar-ho tot. D'aquest segon encàrrec naixeria el que és un dels seus millors films però, al mateix temps, l'obra més polèmica de la seva carrera: *El triomf de la voluntat (Der Triumph des Willens, 1935)*.

Resulta sorprenent que amb només l'experiència d'un llargmetratge de ficció i un documental fallit Riefenstahl fos capaç de crear de sobte una obra tan poderosa. Encara que fos per pura sort, realment Hitler va descobrir un diamant en brut en aquesta actriu de talent limitat que, en canvi, va resultar ser una cineasta prodigiosa. Cal dir, però, que aquí va entrar en joc un segon element més enllà de l'innegable talent de Riefenstahl darrere les càmeres. Ella mai va arribar a treballar dins de la indústria alemanya: *La llum blava* es va fer de forma totalment independent gràcies a un examant seu com a inversor, mentre que els films que la van dur a la fama van ser finançats pel partit nazi. Això vol dir que ella tampoc va tenir un aprenentatge «clàssic» de cara a formar-se com a directora. A *La llum blava* va tirar d'intuïció i en conseqüència va provar experiments amb la càmera que a un realitzador normal no li haguessin passat mai pel cap. I a *El triomf de la voluntat* tenia tots els mitjans a la seva disposició per fer el que volgués. La seva única responsabilitat era que el resultat final fos bo. En conseqüència, Riefenstahl no havia d'atendre a pressupostos ni d'enfrontar-se amb altres membres de l'equip que podrien no estar d'acord amb ella. Qualsevol idea que li vingués al cap podia acabar a la pel·lícula si se li acudia com dur-la a terme —i s'ha de reconèixer que tenia un sentit visual molt potent. Conseqüentment, en no estar viciada sobre la forma com es faria un documental tradicional, Riefenstahl va abordar *El triomf de la voluntat* amb gran imaginació i inventiva, que van donar com a resultat un dels millors documentals de l'època.

«Fotograma de “Tiefeland”, l’adaptació de Leni Riefenstahl de “Terra Baixa” d’Àngel Guimerà”.

Ella, com és natural, en el futur va intentar desmarcar-se del que ha estat el film de propaganda més important del règim nazi amb una sèrie d’asseveracions, algunes de més certes que d’altres. Ella diria que aquest era un encàrrec del partit i que per tant no es podia negar a dur-lo a terme, la qual cosa és certa. Però també argumentaria que en realitat no és un documental de propaganda perquè no hi ha cap veu en off que adoctrini l’espectador, que és un argument totalment equivocat. De fet, el cert és més aviat el contrari: una de les coses que fa que *El triomf de la voluntat* esdevingui un dels documentals de propaganda més potents que s’han fet és precisament que no necessita cap veu en off per donar a entendre la ideologia que vol propagar. La persona que hi ha darrere les càmeres és qualsevol cosa menys neutral davant l’espectacle que se’ns mostra, i de fet la potència del documental i el que el fa tan interessant és analitzar quins recursos fa servir la cineasta per donar a entendre només amb imatges la força d’aquest moviment polític.

I és per això que *El triomf de la voluntat* acaba sent una obra molt més terrorífica que qualsevol pel·lícula de terror, perquè no es tracta d’un film propagandístic que puguem analitzar des de la freda distància. Al contrari, ens convida a gaudir d’aquest espectacle, ens contagia l’entusiasme i exuberància d’aquests actes polítics i, en definitiva, ens fa viure tot allò que va aconseguir intoxicar milions d’alemanys, conduint-nos al que deu ser un dels pitjors malsons de qualsevol persona decent: sentir-se identificat amb un nazi, entendre el poder de la propaganda de persuasió i de voler formar part d’aquest terrible espectacle de masses. Ens sembla això massa llunyà? Només cal veure l’auge de l’extrema dreta en els últims anys per entendre que en realitat aquest perill no està ja superat.

Què es el que fa que *El triomf de la voluntat* encara resulti fascinant avui dia (inclús si incloem els nombrosos i indigestos discursos que l’espectador ha de suportar)? Ni més ni menys la constatació definitiva de l’enorme talent de Leni Riefenstahl com a narradora visual, capaç d’extreure imatges poderoses i evocadores amb una imaginació i creativitat inigualables. L’inici de la pel·lícula —amb l’arribada del Führer des d’un avió com si fos un enviat del cel, i la desfilada en cotxe saludant els ciutadans, amb un pla de la mà de Hitler que sembla estar acariciant la multitud mentre passa— n’és un exemple paradigmàtic. A partir d’aquí va idear tot tipus de trucs per donar dinamisme al film. Va construir un petit ascensor darrere de les tribunes per filmar les multituds en un moviment de pujada o baixada segons les necessitats. Va fer tràvelings circulars al voltant de Hitler en alguns dels seus discursos per donar-los més força i interès visual. Inclús va aconseguir extreure cert lirisme d’imatges que avui dia ens repugnen tant, com són les banderes amb l’esvàstica.

«Fotograma de “Tiefeland”, l’adaptació de Leni Riefenstahl de “Terra Baixa” d’Àngel Guimerà”.

El triomf de la voluntat és una obra on entra en contraposició la figura del líder, el Führer, respecte a la massa anònima. Hitler és qui vertebra i dona sentit a les cerimònies i la ideologia del film, mentre que les masses són les que creen elements visuals d'una gran força. El film és de fet la sublimació visual definitiva del que és el feixisme, on l'individu acaba reduït a formar part d'un gran grup. No s'espera ni es desitja el pensament o comportament individual, sinó que cadascú faci el seu paper dins la massa, en forma de grans desfilades i furiosos crits de *Sieg heil!* com a resposta als discursos dels líders. Això no treu que Riefenstahl fos suficientment curosa per alternar alguns primers plans d'aquesta massa perquè el públic s'hi sentís identificat. Una de les escenes més remarcables mostra un soldat preguntant als seus companys de quina part d'Alemanya provenen amb un estil i ritme que sembla gairebé una cerimònia religiosa. Aquest tipus de detalls desbanquen per complet la justificació de la directora que ella no pretenia fer propaganda. Està tot cuidadosament mesurat per tenir un efecte molt determinat.

Quan avui dia veiem pel·lícules de propaganda descarada que no han envellit especialment bé, és freqüent que per moments ens facin gràcia o les trobem ridícules. Si *El triomf de la voluntat* continua resultant inquietant és perquè està massa ben feta i narrada com perquè ens puguem riure d'ella. Aquesta immersió de gairebé dues hores en l'ideari nazi és inquietant, ja que serveix de recordatori del poder de la propaganda, que va moure milions de persones a cometre alguns dels crims més repugnants del segle XX.

Cap als Jocs Olímpics

L'èxit d'*El triomf de la voluntat* va motivar el govern nazi a fer-li a Riefenstahl un altre encàrrec encara més ambiciós: que filmés els Jocs Olímpics que tindrien lloc a Berlín el 1936. Per al nazisme aquestes olimpíades eren d'una gran importància. Eren un aparador perfecte a la resta del món per exhibir l'èxit del Tercer Reich en reconstruir el país i també per apaivagar les acusacions de ser un règim dictatorial que atacava minories ètniques i racials. Els Jocs Olímpics mostrarien una Alemanya majestuosa, moderna i oberta al món... O almenys aquesta era la intenció. En tot cas, això explica l'enorme importància que tenia per a ells la pel·lícula oficial que captaria aquest esdeveniment i, per tant, la gran consideració en què tenien Leni Riefenstahl.

La cineasta, que en realitat desitjava tornar a filmar ficció i actuar davant les càmeres, es va veure enfrontada amb un encàrrec delicat però que, a canvi, la situava en una posició envejable. El govern nazi finançaria el film de manera indirecta atorgant-li un pressupost i recursos pràcticament il·limitats. Donat que Riefenstahl havia de filmar totes les proves per després escollir les més rellevants, se li va posar a disposició un equip de 30 càmeres, que ella controlava com un general. A cadascú li assignava unes tasques concretes, detallant des de quin angle havia de filmar les proves i quines lents havia de fer servir. Durant els Jocs Olímpics serien nombroses les queixes del Comitè Olímpic respecte al que es veia com una intrusió constant de l'equip de Riefenstahl. Els atletes llavors no estaven tan acostumats com ara a tenir tantes càmeres al seu voltant perseguint-los mentre feien les

proves i es considerava que eren una molèstia. Per altra banda, quan Riefenstahl va ordenar cavar una fossa al costat de la pista d'atletisme per filmar els atletes en contrapicat amb el cel de fons, el comitè es va queixar que això podria provocar accidents. No importava, ella va guanyar totes aquestes batalles amb el suport del govern nazi.

I va ser precisament gràcies a aquesta capacitat il·limitada de mitjans que Riefenstahl va aconseguir que *Olimpiada* (1938) transcendís més enllà de ser un documental dels Jocs Olímpics per convertir-se en un dels millors documentals de la història. La seva intenció no era documentar simplement l'esdeveniment, sinó fer un cant a la bellesa del cos humà i les seves proeses físiques, a través de la captació dels moviments i els seus gestos. És gràcies a això que *Olimpiada* resulta un film molt agraït de veure inclús per a aquells a qui no els agrada seguir competicions esportives (com és el meu cas, sense anar més lluny). *Olimpiada* és en aquest sentit un autèntic festí visual de tot tipus de plans que exprimeixen fins a les més petites possibilitats expressives de cada prova. Això amb el mèrit afegit que llavors la filmació de competicions esportives no estava tan avançada com avui dia i que ella seria pionera en molts recursos que després s'han tornat a utilitzar molt sovint: ralentitzats per captar els moviments dels atletes a les proves de salts, plans en revers que ens fan veure aquests gestos de forma gairebé abstracta, contrapicats que destaquen les figures contra el cel, plans subaquàtics per a les proves d'aigua, frenètics tràvelings de seguiment en les curses, plans detall dels cossos dels atletes...

Tot el que se us acudeixi i que permetien els mitjans de l'època Leni Riefenstahl ho va provar amb la complicitat d'un experimentat equip de càmeres, als quals animava a innovar i patentar noves formes de filmar, si bé també cal dir que alguns d'aquests experiments no van funcionar (com una càmera lligada a un globus aerostàtic per a plans generals de l'estadi, que invariablement acabava perdent-se i aterrant a qualsevol lloc imprevist). Per aconseguir això també es van permetre algunes imprecisions que demostraven que volia més aviat captar la potència visual de les proves atlètiques que no pas fer un documental fidedigne. Per exemple, sabent que en algunes proves no podria fer primers plans dels atletes, va gravar alguns plans detall durant els entrenaments i després els va combinar a la pel·lícula juntament amb els plans generals de la competició real.

Però l'element més destacat que el separa d'un documental tradicional sobre els Jocs Olímpics és un pròleg en què algunes figures atlètiques semblaven recrear estàtues de l'antiga Grècia en moviment, emfatitzant la idea del film com un cant universal a la força, l'agilitat i la destresa del cos humà seguint l'ideal clàssic de bellesa. Tot i que ella mai no ho va reconèixer, aquí es va veure molt influenciada per un documental on va participar d'extra als seus inicis, anomenat *El camí de la força i la bellesa* (*Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925), que seguia els mateixos principis i tenia una manera molt similar d'entendre la filmació del cos en moviment. També hi va tenir un paper fonamental el fotògraf i cineasta Willy Zielke, autor d'un curiós documental avantguardista, *L'animal d'acer* (*Das Stahltier*, 1935), d'un estil proper al cinema de Riefenstahl. Zielke va fer el disseny visual i va codirigir aquest ostentós pròleg, però Riefenstahl no el va acreditar. Poc després va ser ingressat

durant uns anys a un psiquiàtric per una suposada esquizofrènia i va ser esterilitzat a la força. Riefenstahl va fer que l'alliberessin per contractar-lo com a càmera de *Terra baixa* durant la guerra, però ell sempre va creure que la cineasta, gelosa del seu talent, va motivar el seu empresonament injustificat. Seria un més de la llarga llista d'excol·laboradors que van tenir una experiència amarga amb ella.

Olimpiada es va estrenar dos anys després dels Jocs Olímpics en dues parts: *El festival de les nacions* i *El festival de la bellesa*, que duraven en total més de quatre hores. Aquests dos anys de retard s'expliquen per una raó molt senzilla: Riefenstahl havia acumulat un total de 400.000 metres de pel·lícula. Li van caldre 10 setmanes només per visualitzar, documentar i arxivar tot el material. I com que volia controlar ella personalment l'edició del film, va necessitar gairebé dos anys per muntar-lo. De nou va ser d'una gran importància el fet de tenir el suport incondicional del règim nazi, que li va deixar el temps necessari perquè el resultat final fos el millor possible. Gràcies a haver pogut treballar en aquestes condicions, al seu talent innat per jugar amb les imatges i a les seves ànsies d'experimentar amb el muntatge, va acabar creant un dels millors i més influents documentals de la història.

«Fotograma d'«Olympia», el documental de Leni Riefenstahl per als Jocs Olímpics de 1936».

Anys de guerra

El triomf internacional d'*Olimpiada* va posar Leni Riefenstahl en una posició envejable. No només era la cineasta més reputada d'Alemanya, sinó que era una protegida directa del règim nazi i gaudia de suficient autonomia per fer el tipus de films que volgués en un moment en què tota la indústria cinematogràfica havia passat a estar directament controlada per l'estat. Ara que no li calia el favor dels grans estudis i ja no havia d'acomplir més encàrrecs, havia arribat el moment amb el qual ella somiava tant: la seva definitiva consolidació com a cineasta totalment independent podent realitzar els seus projectes personals. Per a això va construir el seu propi estudi i va iniciar la reproducció del que seria el projecte més gran de la seva carrera, una adaptació del mite grec de Penthesilea.

Però aquesta independència total comportava un inconvenient. Riefenstahl no aspirava a ser «només» una gran directora de cinema. El seu somni era consolidar-se com una cineasta total, dirigint, produint, escrivint i protagonitzant les seves pel·lícules. La seva posició i el seu èxit la van dur a caure en l'arrogància de creure que podria excel·lir en totes aquestes facetes. Però són pocs els cineastes que han demostrat al llarg de la història estar capacitats per fer aquestes tasques multidisciplinàries. I la realitat és que Riefenstahl era una actriu competent però no massa destacable, i que li mancava experiència com a guionista. Però és clar, qui gosaria dir-l'hi, i més sent coneguda pel seu caràcter fort i trobant-se just en el moment àlgid de la seva carrera amb ple reconeixement internacional?

Pentesilea tenia tota la pinta de ser un projecte egocèntric, ambiciós i desmesurat, però en realitat mai va filmar-se. El motiu oficial és que l'inici de la Segona Guerra Mundial va fer impossible tirar endavant una producció tan cara que a més havia de filmar-se a Líbia. I tot que és cert que el govern li va tirar enrere el projecte, hi ha un altre aspecte que el biògraf Steven Bach treu a la llum molt oportunament: quan la data d'inici del rodatge era ja imminent, hi havia multitud d'esbossos de diferents escenes explicades al detall per la mateixa Riefenstahl, però cap guió amb cara i ulls. Aquí és on Riefenstahl es va haver d'enfrontar amb una de les seves febleses: era una gran cineasta per pensar i filmar imatges molt evocadores i potents, però era molt fluixa construint històries amb una narrativa sòlida i personatges psicològicament complexos. Sembla com si Riefenstahl mai hagués sortit d'aquesta fase de joventut en què estava fascinada pels contes i llegendes, amb herois simples, metàfores òbvies i situacions evocadores que es quedaven gravades a la memòria.

En els seus dos films de ficció i a *Pentesilea* Riefenstahl no feia més que interpretar un personatge que encarnava el que ella considerava el seu *alter ego*, però que no deixava de ser una visió idealitzada d'ella mateixa i, sobretot, de com volia que la veiés la resta del món. En el fons la Riefenstahl actriu entenia els seus films com un marc on ser el centre d'atenció i lluir-se per guanyar-se la simpatia del públic. L'interessant és que, tot i això, continuaven sent obres magnífiques, si bé un projecte de l'envergadura de *Pentesilea* és probable que se li hagués escapat de les mans. En el fons pot ser que la cancel·lació del rodatge per motius majors li suposés un favor, per molt que a la seva autobiografia es lamentaria que hagués pogut ser la gran obra de la seva carrera.

Com a pla B, Riefenstahl es va embarcar en un nou projecte: una adaptació de l'òpera d'Eugen d'Albert *Tiefland*, que al seu torn es basava en l'obra *Terra baixa* d'Àngel Guimerà. A principis dels 30 un estudi li havia proposat participar en aquest projecte com a actriu, però l'astuta Riefenstahl va comprar els drets de l'obra en secret per imposar a la productora que ella fos no només la protagonista sinó la directora i responsable final del film. Els problemes de pressupost van aturar la producció, però ella va mantenir els drets. A finals dels anys 30 va rescatar el projecte amb l'avantatge adicional que ara no tindria cap mena de limitació pressupostària, ja que el mateix Hitler va donar permís perquè el partit l'hi financés de forma indirecta. En uns temps en què el govern vigilava de prop totes les produccions cinematogràfiques, Riefenstahl seria una de les poquíssimes cineastes realment independents d'Alemanya. Podia fer literalment el que volgués sempre que no entrés en conflicte amb la ideologia del govern, i aquest no seria el cas d'un film ambientat a Espanya que mostrava els enfrontaments entre un pastor i un noble senyor enamorats tots dos d'una ballarina gitana (que seria, òbviament, la mateixa Riefenstahl).

Tot i això, el rodatge de *Terra baixa* seria un dels més accidentats i tortuosos de la història del cinema alemany. Des que es va iniciar el 1939, trigaria cinc anys a completar el rodatge i 14 a estrenar-la per diversos motius: múltiples intents de filmar escenes a Espanya a causa de la inestabilitat europea per la Segona Guerra Mundial, problemes per construir els decorats, que intentaven fer passar el paisatge dels Alps per un poble espanyol, problemes

de salut de la mateixa Riefenstahl, així com motius personals com el seu casament i les seves lluites amb l'administració per intentar alliberar del servei militar alguns membres de l'equip i el seu germà. Tot això mentre el país s'internava en una cruenta guerra mundial. A mesura que la situació d'Alemanya empitjorava, que la gent vivia cada vegada més precàriament i les ciutats eren arrasades per bombardeigs, Riefenstahl continuava endavant aliena a la realitat, amb només una obsessió: acabar la seva pel·lícula. La seva línia directa amb Hitler i la seva bona relació amb Goebbels li van permetre fer realitat tots els seus capricis, com endur-se personal tècnic per al seu film encara que aquests estiguessin enmig d'un altre rodatge o inflar el pressupost fins a més de vuit milions de marcs, fins a convertir la pel·lícula en una de les produccions més cares fetes a Alemanya fins llavors.

El punt més conflictiu va arribar, però, quan filmant als Alps es va adonar que no podria comptar amb la gent del poble com a figurants, perquè no semblaven espanyols. La solució va ser fer servir alguns gitanos que estaven en un camp de presoners a Marzhan. Riefenstahl va anar allà en persona a seleccionar aquells que millor li anirien i se'ls va fer endur a la zona de rodatge, on van estar treballant gratis i en permanent vigilància de guàrdies de seguretat. En acabar la filmació, van tornar a Marzhan tot i que ella va alimentar les esperances que potser podria aconseguir que els alliberessin, la qual cosa era molt dubtosa per molt que tingués bons contactes al règim nazi (no va poder alliberar del servei militar el seu propi germà, que va morir al front). Al cap de poc tots aquests gitanos van ser traslladats a camps de concentració i la gran majoria hi moriren. Riefenstahl intentaria amagar aquest episodi fingint no saber que vivien en condicions tan pèssimes a Marzhan i pretenent que es va retrobar amb la majoria d'ells després de la guerra, la qual cosa és absolutament falsa. Dècades després, el documental *Temps de foscor i silenci (Zeit des Schweigens und der Dunkelheit, 1982)* de Nina Gladitz rescataria aquest infame episodi amb els testimonis d'alguns dels pocs gitanos supervivents del rodatge, fet que va provocar una sèrie de batalles legals entre la documentalista i Riefenstahl, que l'acusaria de difamació.

En els últims anys de la guerra, la cineasta es traslladaria a la tranquil·la localitat de Kitzbühel (Àustria) per iniciar el muntatge, aïllada en la seva bombolla, mentre en paral·lel el règim nazi s'ensorrava i ja s'enviaven avis i menors d'edat a combatre al front. Finalment, quan la guerra va acabar, Riefenstahl va haver d'enfrontar-se amb la dura realitat i va ser empresonada per les autoritats aliades per jutjar-la per la seva implicació amb el règim nazi. Els negatius de *Terra baixa*, encara incompleta, se'ls va quedar el govern francès.

Aquí va tenir lloc l'etapa més fosca de la seva vida. Va ser sotmesa a nombrosos interrogatoris i se la va acusar de complicitat amb el govern nazi. Ella es defensaria mostrant-se com una artista que feia la seva feina, barrejant fets objectivament certs (mai es va afiliar al partit ni va estar implicada de forma activa en assumptes polítics) amb altres que eren mentides que no es van descobrir en aquell moment (sempre va dir que Goebbels era enemic seu, per així donar a entendre que no gaudia de la simpatia de tots els mandataris nazis, però els diaris d'ell demostrarien temps després que tenien una bona relació; de la

mateixa manera va negar sistemàticament que el partit hagués finançat les seves pel·lícules, la qual cosa avui dia sabem que és absolutament falsa). Finalment va ser jutjada únicament com a «simpatitzant» i va ser alliberada. No obstant això, durant tota la seva vida la premsa la perseguiria internacionalment amb acusacions sobre els seus vincles amb el nazisme. Riefenstahl amb el temps es convertiria en una autèntica experta a demandar mitjans de premsa per difamació i va arribar a tenir tot un equip d'observadors que vigilava cautelosament tot el que es deia i publicava sobre ella per dur a judici qualsevol que afirmés res que ella considerés inadequat. Com veiem, quan es ficava en un nou àmbit, ho feia sempre a fons.

Per últim, quedava la batalla de *Terra baixa*. Després de molts enfrontaments amb el govern francès, Riefenstahl recuperaria els negatius per acabar de muntar per fi la seva pel·lícula, tot i que va acusar la Cinemathèque que faltaven diverses escenes, entre elles tot el material filmat a Espanya. Fos com fos, per fi el 1954 Riefenstahl aconseguiria estrenar la seva *Terra baixa*, que llavors va ostentar el rècord Guinness de pel·lícula que va trigar més a estrenar-se des de l'inici de la seva producció (anys després la va superar l'obra mestra de culte d'animació *The Thief and the Cobbler* (1993) de Richard Williams). El film va ser un fracàs de taquilla, però tot i que no està a l'alçada dels seus anteriors llargmetratges, és bastant notable. De fet, és una obra que posa en evidència les qualitats i defectes de la seva creadora: un treball visual magnífic amb una visió idealitzada de l'ambient rural, amb els personatges en comunió amb la natura, però un guió fluix i tòpic i una Riefenstahl no gaire creïble en el paper d'una jove ballarina gitana. Segurament no justifica l'esforç de tants anys i milions de marcs (això sense entrar en els aspectes poc ètics de la realització), però el resultat final és més que interessant.

Una carrera fora del cinema

«Leni Riefenstahl de rodatge a l'Àfrica».

Leni Riefenstahl no va filmar mai més pel·lícules de ficció després de *Terra baixa*. Va iniciar diversos projectes però cap va arribar ni a apropar-se a la fase de rodatge. Ella a la seva autobiografia ho atribueix a un vet injust que va patir per haver filmat aquells documentals de propaganda nazi, i es lamentaria d'haver estat el blanc de nombrosos titulars que publicaven notícies sensacionalistes sobre el seu vincle amb Hitler. Hi ha una part de raó en el que diu. És cert que segurament va ser la personalitat vinculada al món del cinema que va ser objecte de més notícies, judicis i debats, però és comprensible donat que era una de les actrius i cineastes més famoses del país. És també cert que es van publicar moltes mentides sobre ella, com per exemple un suposat diari secret d'Eva Braun que parlava sobre com de vegades ballava despullada a reunions privades d'alts mandataris nazis (per enredar més les coses, aquest diari fals va ser obra de Luis Trenker, coprotagonista de Riefenstahl als films de muntanya que van protagonitzar junts, amant seu durant un temps i finalment un competidor en el món de la direcció).

Però a partir d'aquí la realitat sobre per què Riefenstahl no va poder dirigir més respon a una suma de factors que van més enllà d'una conspiració contra ella. En primer lloc, Riefenstahl sembla oblidar que va haver-hi altres cineastes i actors que no van poder tornar a fer cinema després de la Segona Guerra Mundial. Els acusats d'haver tingut un vincle massa estret amb el nazisme van haver de passar per un judici i procés de desnazificació i alguns, com l'actor més famós d'Alemanya, Emil Jannings, no van poder tornar a treballar després de la guerra. De fet, ben mirat, Riefenstahl en no va sortir tan malparada. Si en aquell moment s'hagués descobert tot el que sabem avui dia sobre com el partit nazi va recolzar activament la seva carrera, és més que probable que la sentència hagués estat molt més dura.

Un segon factor importantíssim a tenir en compte: als anys 50 Riefenstahl va reestrenar *La llum blava* per donar-la a conèixer a un nou públic cinèfil, però el film no va tenir gaire èxit — de forma comprensible, ja que el públic per regla general vol novetats, no una pel·lícula de fa 20 anys. Això sumat al fracàs de *Terra baixa* va fer que el darrer èxit de taquilla de Riefenstahl fos *Olimpiada...*, ja feia més de 10 anys. El nom de Leni Riefenstahl era polèmic, però si encara fos un sinònim d'èxit de taquilla potser algun productor se la voldria jugar. Però quina motivació hi havia per finançar un film a una directora que potencialment podria donar problemes i no aportava garanties de rendiment econòmic?

Un altre factor clau és que, com hem comentat abans, Leni Riefenstahl sempre va fer cinema de forma independent. Això a la indústria cinematogràfica li suposava un greu inconvenient, perquè Riefenstahl era una cineasta que no estava acostumada a treballar en circumstàncies normals: havent de respectar calendaris de rodatge i el pressupost marcat, suportant els capricis d'estrelles de cinema, negociant amb el productor a la fase de muntatge... Ella sempre havia anat per lliure i estava acostumada a prendre totes les decisions. Tothom reconeixia que tenia un gran talent, però també un caràcter molt dur i inflexible. Per molt bona que fos, cap estudi es volia arriscar a contractar una cineasta no acostumada a un context de producció ordinari i que a més a més era famosa per sortir-se sempre amb la seva.

Afegim un darrer punt: en la seva breu carrera Riefenstahl no va fer gaires aliats i sí molts enemics. Anava per lliure i mai es va molestar a caure bé a ningú ni a fer favors desinteressats. Tampoc tenia per què fer-ho, però hauria d'haver assumit que si li arribava un moment de necessitat, es trobaria totalment sola, com li va passar. És significatiu que inclús els seus col·laboradors més estrets li van donar l'esquena. Riefenstahl era massa autoritària i, sobretot, mancada d'escrúpols: utilitzava la gent com li convenia i si calia recorria a l'engany. Tampoc cal que pequem d'innocents: molts dels grans cineastes de la història van fer el mateix. Sovint la manera que tenen els genis de poder donar forma a les seves grans obres és a costa d'aprofitar-se dels altres i no tenir compassió, sota la creença que l'obra va davant de tot. I si això és cert, en el cas d'una dona amb ambicions de dirigir cinema en un context tan advers per al seu sexe com l'Alemanya nazi, més encara. No estic

aquí justificant els seus actes, sinó aclarint que en aquest aspecte no és l'única gran cineasta que es va comportar així. Però en el seu cas tan especial, això va ser un factor que va pesar molt en contra seva.

En conclusió, realment no és estrany que Riefenstahl no pogués fer més pel·lícules. El que resulta sorprenent és que ella persistís durant tants anys a tirar endavant alguns dels seus projectes —desconec si perquè no era conscient que tenia tot això en contra o per simple tossuderia. Dels diversos projectes que va intentar moure als anys 50 n'hi ha dos que destaquen per ser els que més a prop van a estar de convertir-se en una realitat. El primer seria un film en color sobre carreres d'esquiadors que s'anomenaria *Els diables vermells*, presumiblement produïda o coproduïda a Itàlia (a Alemanya era impossible) i que, segons ella, comptaria amb Vittorio De Sica entre els actors principals. L'altre era una pel·lícula d'aventures ambientada a l'Àfrica anomenada *Cargament negre*, que produiria per a un estudi de Hollywood sempre que no fes servir el seu nom autèntic als crèdits. Cap dels dos projectes va arrencar perquè hi havia massa reticències a treballar amb ella.

Però d'aquest segon projecte en va sorgir una feliç conseqüència per a Riefenstahl. Va descobrir l'Àfrica i es va enamorar del continent. En uns temps en què estava contínuament amb batalles legals i el seu nom donava peu a titulars sensacionalistes, l'Àfrica semblava un lloc ideal per ella: ningú la coneixia i despertava la seva set d'aventures. I allà es va embarcar amb els seus més de 60 anys en una expedició per conèixer la tribu dels nuba, que vivien completament aïllats de la societat moderna i que per a ella representaven una bellesa i puresa úniques. Filmaria multitud d'imatges per a un suposat documental sobre els nuba que, estranyament, mai va completar. Però sobretot va fer moltíssimes fotografies on va capturar en detall el seu dia a dia, els seus ritus i la seva fisonomia. Durant anys va vendre a revistes de tot el món moltes de les imatges que havia pres convivint amb ells i després va publicar alguns llibres de fotografies que van tenir un èxit extraordinari. Aquestes publicacions li van donar un segon moment de fama que no va estar exempt de crítiques, tant per part d'antropòlegs, que criticaven la visió que donava Riefenstahl dels nuba, com per part d'intel·lectuals, com Susan Sontag, que va publicar llavors un dels assajos més famosos que s'han escrit sobre la cineasta i fotògrafa: *Feixisme fascinant*.

Qualsevol persona normal s'hauria sentit satisfeta de tancar així la seva carrera artística als 70 anys: redescobrint-se com a fotògrafa i amb un llibre que va ser un gran èxit de vendes. Però no Leni Riefenstahl. Als anys 70 va trobar una nova passió: el submarinisme. Teòricament a la seva edat no li hauria estat permès treure's el permís per fer immersions, però va mentir traient-se 20 anys per evitar aquesta enutjosa prohibició. Des de llavors Riefenstahl faria milers d'immersions que donarien peu a un nou llibre de fotografies i a un documental, *Impressions sota l'aigua (Impressionen unter Wasser, 2002)*, que serien les seves últimes obres, si bé el seu darrer film va generar més aviat indiferència —un crític el titllà com «un bonic salvapantalles d'ordinador».

El canvi de segle rebria una Riefenstahl centenària que ja començava a evidenciar una edat massa avançada per continuar amb nous projectes. Realment semblava immortal per totes les aventures que havia viscut, des dels perillosos rodatges amb Arnold Fanck als Alps o l'Àrtic a un accident de jeep i un altre d'helicòpter a l'Àfrica, als quals va sobreviure (aquest últim tenint més de 90 anys!); això sense oblidar tota una guerra mundial. Però finalment ni el seu caràcter fort i indomable va aconseguir fer-la escapar de l'inevitable i va morir el 2003 als 101 anys.

Repasant els seus últims anys, és curiós recordar que, per poder continuar la seva carrera, Leni Riefenstahl va haver de fugir en primer lloc del món civilitzat a l'Àfrica i, en última instància, va haver de refugiar-se a la natura, al fons del mar. A la seva autobiografia ella parlaria de la seva vida com una cerca constant de la bellesa, des de les imatges evocadores de *La llum blava* i les proeses atlètiques d'*Olimpiada* fins a arribar finalment als salvatges nuba i el fons del mar. I tot i que aquesta imatge que dona de si mateixa com una artista innocent que només busca la puresa és en gran part una imatge autoconstruïda de si mateixa, sí que s'ha d'admetre que hi ha una constant en la seva carrera en la cerca d'aquesta bellesa visual.

Tot i això, la seva figura és massa polèmica com per separar-la de la seva faceta artística. És cert que a ella li va tocar viure aquest context tan complex i que els seus films més problemàtics van ser encàrrecs del Führer en persona. Com podia negar-s'hi? Però no és menys cert que, un cop fets aquests documentals de propaganda, Riefenstahl no va fer res per marcar distància amb el règim nazi. Al contrari, es va aprofitar obertament dels avantatges que aquesta bona relació li suposava, en contrast amb altres companys de professió que van passar aquests anys el més distanciats possible del govern, tot i veure's obligats de tant en tant a complaure les imposicions que els arribaven. Tampoc es pot acceptar l'argument que va esgrimir no només Riefenstahl sinó tota la població alemanya d'ignorància envers l'holocaust. Potser no coneixien els camps de concentració, però sí totes les barbaritats que va cometre el règim nazi al llarg dels anys 30. Per molt que ella volgués donar la imatge d'una artista amagada en una cova, massa capficada en el seu art com per saber què succeïa a fora, és impossible que no n'estigués al corrent. Sabem que va presenciar la massacre de Koneska a Polònia, i probablement la va deixar molt afectada perquè, tot i estar destinada allà per filmar imatges de guerra, va demanar just després tornar a Alemanya. I per descomptat és impossible que no veiés en quines condicions vivien els gitans a Marzhan quan hi va anar a escollir extres per a *Terra baixa*. Però mai va mostrar cap penediment ni va reconèixer haver presenciat aquests fets, esgrimint excuses absurdes. Això demostra que ella mateixa era conscient de la seva injustificable insensibilitat i que, per tant, l'únic que li quedava era negar conèixer la realitat.

Riefenstahl era qualsevol cosa menys innocent. Era una dona sense escrúpols que va tancar els ulls a la realitat per treure profit de la situació privilegiada que li havia tocat. Va ser fruit d'aquesta situació que va fer algunes de les grans pel·lícules de la seva època i va esdevenir una de les dones cineastes més importants de la història. El seu cas, però, és

l'exemple per excel·lència sobre com és de difícil separar l'obra de l'autor, i dels dilemes ètics que això comporta. En uns temps en què aquest debat està a l'ordre del dia, i constantment es discuteix sobre la problemàtica d'exhibir films d'altres èpoques amb contingut o ideologia moralment dubtosa, paradoxalment la controvèrsia al voltant de la figura de Leni Riefenstahl té més a veure amb l'actualitat que mai.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).

Guillermo Triguero

Guillermo Triguero (Barcelona, 1986): creador dels blogs El Testamento del Doctor Caligari i El Gabinete del Doctor Mabuse. Ha col·laborat en mitjans com Transit, Cineol, Caiman Cuadernos de Cine i Revista Sans Soleil. Escriu mensualment en la revista Versió Original i ha publicat els llibres «Criaturas del cine expresionista alemán» [...]

[Llegir més](#)