

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 42 (2002)

Artikel: De Àngel Guimerà a Leni Riefenstahl : el extraño caso de "Tiefland"
Autor: Quintana, Àngel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-268105>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DE ÀNGEL GUIMERÀ A LENI RIEFENSTAHL: EL EXTRAÑO CASO DE *TIEFLAND*

El 11 de septiembre de 1954, nueve años después de la caída del nazismo, se estrenaba en la ciudad alemana de Stuttgart, la última película de Leni Riefenstahl, *Tiefland*. La proyección apenas tuvo éxito. El público se mostró poco interesado por un melodrama rural que reivindicaba la búsqueda de la pureza perdida en algún espacio de la tierra alta como alternativa a esa tierra baja que corrompía los más nobles ideales. *Tiefland* representaba el retorno a las pantallas de una cineasta cuya existencia continuaba comprometida. Los aparatosos desfiles en Núremberg bajo la omnipresencia del *Führer* de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) aún no se habían borrado de la memoria de los espectadores alemanes y Leni Riefenstahl continuaba siendo la cineasta del nazismo. Para los espectadores alemanes, *Tiefland* era la adaptación de una vieja ópera del olvidado compositor Eugen D'Albert y nadie cuestionó cuál era el origen real del drama: la obra *Terra Baixa* del dramaturgo catalán Àngel Guimerà. En España, *Tiefland* nunca llegó a estrenarse. En los años cincuenta, en pleno período de ligera apertura internacional del franquismo, la resurrección del fantasma nazi de Leni Riefenstahl no era oportuna. Unos años después, en Catalunya, cuando la cultura del catalanismo pudo recuperar la figura de Àngel Guimerà como figura clave para la creación de un teatro nacional catalán, nadie se preocupó por el impacto internacional que a principios de siglo tuvo la obra. En los círculos literarios, el cine continuaba situándose bajo sospecha y, a diferencia de la letra escrita, no era objeto digno de estudio. Esta despreocupación generó una cierta ignorancia respecto al destino de *Terra Baixa*, como drama inspirador de la última película de la cineasta favorita de Hitler. Años después, cuando algún investigador ha querido resucitar el tema, ha sido silenciado y

Tiefland continúa ignorada en los circuitos culturales catalanes, incluso en su Filmoteca¹.

Tiefland de Leni Riefenstahl es una película clave por su condición de cruce cultural, de obra nacida fuera de tiempo. En el interior de la película podemos encontrar el reflejo de algunas de las tensiones de la historia europea del siglo XX. Si nos centramos única-mente en la película, comprobaremos que su proceso de gestación fue largo – el proyecto empezó a prepararse en 1934 y finalizó veinte años después – y estuvo marcado por la ascensión y caída del nazismo. Como propuesta ideológica y como propuesta estética, *Tiefland* pone de relieve la apoteosis y la decadencia de una deter-minada concepción idealista del arte, de la que el drama alemán fue un elemento clave. También nos permite observar las tensiones existentes entre los elementos míticos de la cultura nacionalista alemana – el *völkisch* – y la pretendida modernidad tecnológica que emergió de un nazismo que se debatió entre los valores ancestrales y la modernización de sus ciudades. El debate político y estético puede encontrar fácilmente su extensión más allá de Alemania, sobre todo si tenemos en cuenta que en *Terra Baixa* de Àngel Guimerà, estrenada en 1896, emergen algunos de los discursos mítico-simbó-licos de la Renaixença catalana, del proceso de recuperación cultural y artístico del nacionalismo catalán, los cuales fácilmente se proyec-tan en los modelos creados en la Alemania de finales del siglo XIX. ¿Por qué estos elementos míticos de la Renaixença generaron la atracción de una cineasta formada en la estética idealista que fue una de las grandes partícipes de los postulados artísticos del nazismo? Finalmente, si tenemos en cuenta que, entre *Tiefland* de Leni Riefenstahl y *Terra Baixa* de Àngel

¹ Una prueba evidente del olvido es que en las Actas del coloquio celebrado con motivo del centenario de Àngel Guimerà, en ningún momento se hace referencia a la película de Leni Riefenstahl. Sí que se hace referencia, en cambio, a la ópera de Eugen D'Albert, *Tiefland* (cfr. Josep M. Domingo - Miquel M. Gibert ed., *Actes del col.loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000).

Guimerà, existe una adaptación operística de Eugen D'Albert, estrenada en Praga en 1903, nos hallaremos frente a un interesante problema de intertextualidad y de traducción, que va más allá del clásico debate entre cine y literatura, sobre la fidelidad o infidelidad de la adaptación, para plantear de qué forma los elementos del drama teatral acceden hacia un territorio más pulsional como la ópera y pueden llegar a convertir su construcción mimética en una construcción más novelesca cuando se acercan a un medio de reproducción técnica como el cine. La relación teatro, ópera y cine nos lleva hacia una apasionante discusión sobre los géneros dramáticos y la función del cinematógrafo como contenedor de las tensiones entre diferentes medios de expresión.

LA OBSESIÓN DE LENI RIEFENSTAHL

El proyecto *Tiefland* nació oficialmente en 1934 – veinte años antes de su estreno – cuando se constituyó la productora *Terra Film*, para adaptar el drama de Àngel Guimerà que había sido popularizado en Alemania a partir de la ópera de Eugen D'Albert². La productora encargó a Riefenstahl el rodaje de la película. El cine alemán ya había llevado al cine el drama de Guimerà en 1922, con el título de *Tiefland* bajo la dirección de Adolph E. Licho. La adaptación había tomado como elemento dramático los personajes de la ópera, reduciendo lo esencial de la trama en sesenta minutos. Leni Riefenstahl, por el contrario, pretendía hacer una obra con vocación artística en la que la imagen idealizada de la realidad y los *Leitmotiv* operísticos propusieran la construcción de un mundo. La directora empezó a trabajar en el proyecto cuando recibió el encargo de preparar el rodaje de *Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl convenció al director Walter Ruttmann para que empezara a colaborar en *Triumph des*

² Según certifica Renata Berg-Pan en un libro monográfico, Leni Riefenstahl había visto representada en Berlín la ópera *Tiefland* de Eugen D'Albert y la había marcado profundamente (Renata Berg-Pan, *Leni Riefenstahl*, Boston, Twayne Publishers, 1989, p. 167).

Willens, trabajando con materiales de archivo en una aproximación a la historia del partido nazi. Mientras, efectuó un primer viaje a España para buscar localizaciones, pero durante el viaje le fue notificado que el presupuesto sólo permitía rodar en estudio y no en paisajes naturales. Por otra parte, las antiguas filiaciones proto-comunistas y vanguardistas de Ruttman le impidieron involucrarse a fondo en la película sobre el partido, por lo que Leni Riefenstahl decidió aparcar por primera vez *Tiefland*³.

En 1940, cuando reanudó con más presupuesto la producción, el Ministerio de Propaganda alemán presidido por Goebbels le desaconsejó que rodase en España, debido a la tensa situación de posguerra. Leni construyó un poblado español en Mittenwald, una zona de los Alpes cercana a Baviera. Durante la primera etapa del rodaje alpino se produjo una polémica con las autoridades nazis. Para poder disponer de figurantes de aspecto meridional, reclutó gitanos del campo de trabajo de Leopoldskren, cerca de Salzburgo. El Reich no acogió con agrado la decisión porque utilizaba gente de raza no aria. Con los años, la utilización de prisioneros se ha convertido en una acción inmoral que ha perseguido a la cineasta durante su existencia⁴. En 1942, Leni Riefenstahl rodó algunas escenas en los estudios Babelsberg de Berlín. Debido a una repentina enfermedad, la cineasta fue substituida, durante algunos días, por G. W. Pabst quien, tal como constata Charles Ford, dirigió algunas escenas

³ Audrey Salkeld, *A portrait of Leni Riefenstahl*, Londres, Jonathan Cape, 1996, pp. 129-130.

⁴ El cineasta Ray Müller certifica en el documental *Leni Riefenstahl. Die Macht der Bilder* (1993) que la cineasta utilizó gitanos de los campos de concentración, hecho que es negado enérgicamente por la directora. El texto de la entrevista que integra el documental está publicado en el libro de Sandrine Vernet y Klaus Gerke, *Leni Riefenstahl. Le pouvoir des images*, Paris, Éditions K. Films, 1995, pp. 85-86. En el libro de memorias, la directora también niega este hecho afirmando que los gitanos fueron contratados en un campamento cerca de Estrasburgo, sin especificar de qué tipo de campamento se trataba (cfr. Leni Riefenstahl, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 251). El tema también inspiró uno de los episodios de la película de Fernando Trueba, *La niña de tus ojos*.

interpretadas por los actores Maria Köppenhöfer y Aribet Wäscher⁵. Leni Riefenstahl tuvo que abandonar los estudios de la UFA porque el Ministerio de Propaganda decidió que durante los últimos años de la guerra se filmasen otras obras que reflejaran directamente los intereses ideológicos del régimen. En 1944, después de conocer la noticia de la muerte de su padre y de su hermano en el frente, Leni finalizó el rodaje en Praga, en los estudios Barrandov, momento que coincidió con la entrada de las tropas alemanas a Berlín. Antes de que el rodaje de *Tiefland* fuera interrumpido la directora estuvo en España en 1945, donde rodó algunas imágenes con una Arriflex, pero las autoridades francesas le incautaron el material⁶.

Debido a la ruina financiera de la productora Riefenstahl Film, que asumió el proyecto de forma personalizada, el negativo fue secuestrado, algunas tomas se perdieron, y la cineasta pudo montar, gracias a la ayuda financiera ofrecida por la sociedad Plessner Films en 1951, una película diferente de la que había previsto inicialmente. El trabajo de sonorización se realizó en estudio y los músicos Herbert Windt y Giuseppe Becce – este último, responsable de las partituras originales para el acompañamiento musical de algunas películas de Murnau – reciclaron los *Leitmotiv* de la ópera de Eugen D'Albert. Los problemas burocráticos provocados por el secuestro del negativo y los problemas financieros retardaron el estreno en Stuttgart en septiembre de 1954. Los problemas financieros – y políticos – convirtieron *Tiefland* en una obsesión para su directora. Leni Riefenstahl quería convertir la película en la afirmación de su concepción del arte cinematográfico, en la obra que le permitiera construir una imagen alejada de la política, de su filiación con los postulados del nazismo. ¿Sin embargo, era *Tiefland* un drama tan alejado de la política? ¿Cuáles eran sus implicaciones ideológicas?

⁵ Charles Ford, *Leni Riefenstahl*, Paris, La Table Ronde, 1978, p. 122.

⁶ Estos datos fueron confirmados por la propia cineasta en una entrevista publicada en *Archivos* (cfr. Esteve Rimbau-Mirito Torreiro, "Soy una persona extremadamente liberal. Entrevista con Leni Riefenstahl", *Archivos de la Filmoteca*, nº 12, abril-junio 1993, pp. 48-55).

TIEFLAND Y EL NACIONALISMO ALEMÁN

Tiefland no es una película que haya despertado demasiadas pasiones, ni controversias. Las monografías sobre la cineasta la asocian con las películas de montaña – los Bergfilms que protagonizó bajo la dirección de Arnold Franck y, como la prolongación de su primer largometraje, la película de montaña *Das Blaue Licht* (1932). Frente a las películas de afirmación nazi, como *Triumph des Willens* y *Olimpia*, los Bergfilms – aparecen como la afirmación de una serie de elementos protonazis, como la comunión mística entre el hombre y el paisaje – su tierra – y la lucha heroica contra los elementos. Factor que ha sido vertebrado a partir del famoso texto de Susan Sontag, *Fascinating Fascism* donde considera que las películas de montaña ideadas por Franck, como vehículo para Riefenstahl, son una antología de sentimientos protonazis⁷ y sobre todo gracias a la obra de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, donde afirma que el crecimiento de las tendencias nazis durante el período prehitleriano estuvo acompañada de una evolución específica de los Bergfilms de Arnold Franck, protagonizadas por Leni Riefenstahl⁸. Ni Sontag, ni Kracauer matizan cuáles son los orígenes de la mitología de montaña, factor que ha provocado que en algunas monografías figuren como un fenómeno cinematográfico autónomo, nuevo en la cultura alemana. Sin embargo, las películas de Arnold Franck no hacían más que proyectar en el cinematógrafo los fundamentos de una tradición cultural surgida en Alemania durante el siglo XIX, de la que *Tiefland* también debía formar parte.

Durante el siglo XIX, en el momento de la construcción de los diferentes nacionalismos europeos y de la unificación nacional alemana, se recurrió a la edificación de diferentes estructuras

⁷ Susan Sontag, "Fascinating Fascism", en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Los Angeles, University of California Press, 1975.

⁸ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 240 (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton University Press, 1947).

simbólicas que debían ponerse de manifiesto tanto en la arquitectura y la pintura, como en la literatura o el drama. En la cultura popular alemana del XIX, uno de los elementos claves de la construcción nacionalista fue el establecimiento de las bases culturales de la llamada tradición *völkisch*, en cuyo interior se encuentra el concepto de *Volk*, cuyo significado literal es pueblo, entendido desde una perspectiva mítica estrechamente relacionada con la idea de raza. El concepto de *Volk* parte de la conciencia mítica de la idea de nación, establecida mediante la recuperación de los valores legendarios y las tradiciones ancestrales. El principal enemigo de la cultura mítica es la civilización moderna porque introduce el caos y destruye la tradición. Frente a las diferentes formas de progreso perpetradas en el siglo XIX, la cultura *völkisch* posee un carácter antiprogresista, antiurbano y antiindustrial, ya que sus fundamentos se encuentran en la relación establecida entre el pueblo y la tierra – símbolo material de la nación –, entre el hombre y el paisaje. El hombre puro, que es visto como el ideal de la raza, debe mantenerse en un estadio mítico, situarse en contacto con la naturaleza y alejado del mundo del comercio. Este hombre puro también debe desconfiar de los extranjeros, de los seres de otras razas, ya que pueden destruir la fuerza de la nación. En sus memorias, Albert Speer, arquitecto y ministro de armamento de Hitler, recuerda la importancia que estos principios tuvieron en su formación, heredados de su profesor Heinrich Tessenow, quien consideraba que el auténtico arte debía nacer del pueblo y no de su internacionalización. También odiaba el carácter caótico y corruptor de la gran ciudad porque era una mezcla confusa de lo viejo y lo nuevo, por lo que anulaba el auténtico pensamiento: el pensamiento de la forma rural⁹.

La cultura *völkisch*, que encuentra motivos de inspiración estética en el romanticismo alemán, no debe considerarse, simplemente, como una cultura protonazi. Tal como ha indicado Leonardo Quaresima, el *völkisch* "posee unas líneas de evolución específicas y autónomas, y

⁹ Albert Speer, *Memorias*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 36.

atraviesa casi un siglo de la vida cultural y política alemana. Es cierto que en ella podemos encontrar las bases del nacionalsocialismo, pero su historia no puede ser reescrita de forma unidireccional a partir de su especificación extrema"¹⁰. La cultura nazi heredará algunos elementos de dicha cultura, pero introducirá otros elementos para configurar un pensamiento y una estética, en la que también se ponen en tensión algunos problemas inherentes a la modernidad. El nazismo no puede odiar la gran ciudad, debe buscar un urbanismo grandilocuente que ponga la gran ciudad en la órbita de la tradición imperial, tampoco puede odiar la industrialización porque se convirtió en uno de los grandes fenómenos de su cultura. Como en todos los totalitarismos del siglo XX, en el interior del nazismo existe una tensión entre los límites de la racionalidad – que se proyecta en el arte a partir de valores de carácter neoclásico – y los principios nacionalistas que invocan un tiempo inmortalizado, heredero de las tradiciones y del conocimiento de carácter mítico.

La cultura *völkisch* encuentra su proyección estética en las bases de una determinada cultura idealista del arte, que empezó su proyección en el periodo romántico, en la construcción del drama barroco – en el que el héroe trágico y la acción trágica se opondrían al destino trágico¹¹ – y en la sistematización posterior de la teoría idealista del drama expuesta por Hegel, en su *Estética*¹². En oposición a la idea aristotélica de tragedia, el drama idealista se caracteriza por otorgar más importancia al personaje que a la trama, su elemento fundamental es la reivindicación de la voluntad del héroe y el estudio de los límites de dicha voluntad. La tragedia idealista no debe compadecerse del sufrimiento de sus personajes, ya que el héroe debe sufrir su propia caída, a partir de la cual debe acabar imponiéndose. Los actos del héroe marcan el sentido de la tragedia y las contingencias externas, de las que éste no es responsable – la

¹⁰ Leonardo Quaresima, *Leni Riefenstahl*, Florencia, La Nuova Italia, 1985, p. 37.

¹¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 257.

¹² G.W.F. Hegel, *Estética I*, Barcelona, Península, pp. 139-230.

enfermedad, el azar –, poseen una importancia secundaria. El drama parte de una situación inicial que pone al héroe en compromiso y lo conduce a afrontar su propio destino. Para Hegel, los principales conflictos son los del espíritu, ya que ayudan a definir la identidad del héroe. En *Tiefland* de Leni Riefenstahl, el personaje central del drama es Pedro, un pastor que vive en un estadio de paz espiritual. Una circunstancia externa – la boda pactada con Marta – pone al personaje en una situación de compromiso y lo aboca hacia una caída irremediable; durante su caída descubrirá las trampas de lo real frente al mundo idealizado donde se ha protegido. La fuerza espiritual exterior ayudará a Pedro a imponerse contra el mal, a convertirse en héroe y a poder volver al espacio de la pureza perdido. Los ideales y la fuerza interior son los que hacen actuar al personaje y permiten que se imponga su voluntad.

TERRA BAIXA Y EL NACIONALISMO CATALÁN

¿De qué modo estos elementos propios de la cultura *völkisch* alemana pueden encontrar su correspondencia con los elementos míticos de la obra original de Àngel Guimerà? Para contestar dicha pregunta es preciso constatar dos temas importantes: la forma como *Terra Baixa* puede considerarse como la proyección, en unos momentos cercanos al inicio del modernismo, de algunas de las tensiones claves de la Renaixença catalana y otra, el modo cómo a partir del estreno de la obra, el 28 de noviembre de 1894, esta tuvo una rápida proyección internacional debido a que reflejaba la influencia que en las diferentes culturas europeas tenían los postulados idealistas.

Terra Baixa sitúa su acción en un tiempo indefinido, en un espacio geográfico más o menos inconcreto – el Pirineo catalán –, marcado por la contraposición entre la *tierra alta* y la *tierra baja*¹³. En la *tierra baja*, Sebastià, propietario rural en plena decadencia económica

¹³ Àngel Guimerà, *Teatre*, Barcelona, Edicions 62/La Caixa, 1979.

y moral, está obligado a casarse con una rica heredera para salvar sus tierras. Este matrimonio de conveniencia no es fácil de realizar: Sebastià posee una amante, Marta, encargada del molino, a la que desea y a la que no está dispuesto a renunciar. Sebastià decide casar a Marta para alejarla de toda sospecha. El candidato para convertirse en marido es Manelic – transformado en Pedro, en la película –, un pastor que vive en los Pirineos, solo con su rebaño. Es ingenuo, simple, sensible, justo y esencialmente bueno. Está más enamorado de la idea de mujer que de la mujer real. Su obsesión por la mujer idealizada lo lleva a aceptar la oferta de su amo, por lo que decide bajar a la *tierra baja* para casarse con Marta. El drama de Guimerà arranca cuando los campesinos de la hacienda de Sebastià comentan la boda de Marta con Manelic, a quien contemplan como un salvaje. Marta por su parte vive una situación límite entre la aversión a la boda y la imposibilidad de tomar ninguna decisión drástica. Marta es presentada como un personaje sin voluntad, que se deja conducir pasivamente al altar. Para Manelic la bajada a la *terra baixa* representa el descubrimiento del mal y de la realidad. Frente a la mirada limpia de Manelic, la *tierra baja* se manifiesta como el espacio de las bajas pasiones, la hipocresía, el engaño, la insolidaridad y la mezquindad. El momento de la revelación se produce durante la noche de boda. Manelic cuenta su experiencia en la montaña – estableciendo un paralelismo entre la figura del lobo y su amo Sebastià –, toma conciencia de la maldad y decide volver a las montañas. Al oír a Manelic, Marta comprende la existencia de otra realidad, reconoce la bondad natural y encuentra en el pastor una posibilidad de redención. Marta consigue superar su incapacidad de actuación y asciende hacia la montaña. Cuando se encuentra frente a Sebastià le recuerda el poder que tiene sobre ella – como amo y amante – y se rebela. El retorno de Manelic a las montañas representa un segundo nacimiento ya que toma conciencia de la maldad y de la revuelta individual, deliberada y heroica. El desenlace final del drama es la lucha entre el hombre – Manelic – y el lobo – Sebastià.

Terra Baixa se configuró como una especie de depósito mítico de un determinado pensamiento nacionalista que empezó a gestarse en

Catalunya alrededor de 1874, cuando las propuestas teóricas y estéticas de los intelectuales conservadores se impusieron como materiales para la construcción de una cultura burguesa catalana, que acabó desertando de algunos de los postulados de esa modernidad burguesa que ellos mismos representaban, en beneficio de las construcciones míticas propias de los nacionalismos europeos de ascendencia romántica. La defensa del historicismo, del catalán como lengua culta, la recreación de un mundo rural idealizado fueron los componentes de unas bases que intentaron asentar el orden, la jerarquía, la disciplina y espiritualismo como los valores básicos que era preciso oponer a un presente marcado por la tensión entre el campo y la ciudad¹⁴.

El juego de dicotomías que presenta la obra de Guimerà – individuo/masa, ideal/realidad, yo/naturaleza, espíritu/materia – queda perfectamente representado en la oposición simbólica entre la *tierra alta* y la *tierra baja*. Esta dicotomía simbólica constituye un aspecto relevante del pensamiento de finales del XIX, profundamente centrado en una concepción dualista del mundo y del individuo. Las teorías sobre la voluntad, la ética de la autorrealización, el individualismo y la confianza en sí mismo – *self reliance* – de R. W. Emerson se encuentran en la base de la creación de Manelic. El ascenso hacia las montañas es un acto de rebelión, una rebelión de la propia voluntad para la construcción de la identidad. La *tierra alta* es el espacio del individuo libre, con voluntad, consciente del lugar que ocupa en el mundo. Es el espacio del individuo que, determinado por la Naturaleza como materia, ha conseguido por su propia voluntad ir hacia el espíritu. La *tierra alta* es un espacio vedado a la multitud, es el espacio del ideal por excelencia, al que sólo pueden acceder las individualidades privilegiadas que destacan de la masa amorfa de la *tierra baja*, el espacio de la realidad. Dicha *tierra baja* es un reflejo de la vida campesina, un tipo de vida y, consecuentemente, de valores que, desde la creación del estado liberal y el advenimiento del

¹⁴ Manel Risques (dir.), *Història de la Catalunya Contemporània*, Barcelona, Pòrtic, 1999, p. 143.

romanticismo, había funcionado como símbolo de la bondad, de la esencialidad, de la fuerza de la raza, estrechamente relacionada a la tierra, y que en la Europa de fin de siglo aparece fatalmente pervertido por el materialismo de la civilización moderna. La creación de la ciudad tentacular, uno de los grandes temas de la literatura finisecular, es la representación simbólica del caos. En cambio, la montaña es el símbolo de la pureza, de una pureza que ya no es la pureza inmediata que ofrece el contacto con la tierra, que determina la idea de raza, sino de una pureza mítica, casi abstracta. Una pureza que se opone al advenimiento de la civilización y, consecuentemente, de la modernidad.

LA PROYECCIÓN DEL DRAMA

En el drama de Guimerà, la búsqueda de dicha pureza se sitúa más allá de una simple lectura catalanista, ya que propone la construcción mítica de la identidad. Por esto, no fue extraño que la obra de Guimerà fuera objeto de múltiples traducciones – al francés, al italiano, al alemán y al inglés¹⁵ – y de diferentes versiones teatrales, fílmicas y operísticas. Las diferentes reelaboraciones que se realizaron del drama se caracterizaron por su tendencia a españolizar la obra, tanto en el ámbito musical, como en la construcción del espacio representativo. Así, por ejemplo, en un estudio sobre Leni Riefenstahl, se constata que, en el momento de plantearse la adaptación de

¹⁵ *Terra Baixa* aparece representada en Londres, por primera vez en 1903, con el título de *The Wolf*. En 1910, se representa en Londres la versión inglesa de *Tiefland*, con el libreto de Rudolph Lothar, traducido por M.H. Elkin. En 1915, aparece en Norteamérica una traducción de Wallace Gillpatrick de la obra con el título de *Martha of the low lands*. Esta versión fue realizada un año después de que *Terra Baixa* fuera adaptada al cine, en Hollywood, con el título de *Martha of the low lands*, bajo la dirección de J. Searle Dawley, interpretada por Bertha Kallick y Wellington A. Place. Anteriormente, en 1913, ya había sido llevada al cine en Argentina, en una película dirigida por Mario Gallo. Entre las versiones insólitas de *Terra Baixa*, existe la adaptación dirigida en Japón, por Kenji Mizoguchi en 1924 titulada *Jin Kyo* (*El mundo de aquí abajo*).

la ópera en 1934, el relato debía ubicarse en "España durante la época de Goya", convirtiendo un determinado referente pictórico en modelo iconográfico y en representación de una determinada idea de españolidad¹⁶.

La versión operística más popular fue estrenada en Praga el 15 de noviembre de 1903. Su título es *Tiefland* y estaba compuesta por Eugen D'Albert, músico de origen escocés que llevó a cabo su carrera en Alemania, y partía de un libreto de Rudolph Lothar¹⁷. Dicha versión incorpora algunos momentos musicales de inspiración española – sobre todo la utilización de las castañuelas en una danza que cierra el final del segundo acto de la ópera – y transforma algunos nombres propios – Manelic se convierte en Pedro y Sebastià se italianiza en Sebastiano –. La incorporación de motivos andaluces/españoles era un factor ineludible en la Europa de principios de siglo, sobre todo si tenemos en cuenta que el éxito de *Carmen* de Bizet estableció las líneas maestras del tópico europeísta de la españolada. Las castañuelas y ciertos ritmos flamencos son algunas de las marcas de exotismo presentes en el interior de una ópera, cuya principal fuente de inspiración musical eran los grandes motivos sinfónicos de la ópera de Wagner. Los motivos musicales principales de la ópera son una serie de *Leitmotiv* que remiten hacia las acciones principales del drama: el mundo de la montaña es representado por una serie de modelos melódicos estereotipados que se repiten, mientras el mundo de la *tierra baja* se encuentra reforzado por una serie de disonancias instrumentales en el uso de los instrumentos de metal.

La ópera de Eugen D'Albert está considerada como la única contribución alemana al verismo, factor que se pone en evidencia con la italianización de algunos nombres y el hecho de que se trata de

¹⁶ Audrey Salkeld, *A portrait of Leni Riefenstahl*, p. 126.

¹⁷ En la correspondencia de Àngel Guimerà se certifica la existencia de otra ópera de Francis Le Borne, titulada *La catalanne*. En una carta, Guimerà pide a Le Borne que utilice las melodías de las canciones populares del Pirineo y que no introduzca música andaluza, ni que españolice con tópicos el marco referencial. La ópera de Le Bonne es contemporánea a la pieza de Eugen D'Albert.

una ópera que marca la crisis de los elementos post-románticos del drama wagneriano. En un libro sobre el verismo en la ópera, Manfred Keller considera que "al describir un mundo donde los valores morales constituyen los puntos fuertes de una intriga se rompía con el estilo post-romántico que privilegiaba los aspectos feéricos y épicos"¹⁸. Teniendo en cuenta el carácter simbólico del drama y su adscripción musical a los procedimientos sinfónicos wagnerianos, resulta difícil contemplar *Tiefland* como una ópera verista. Los pastores y campesinos substituyen a los semidioses de la épica wagneriana pero el substrato mitológico continua existiendo. La función de la ópera verista fue la de substituir, en un entorno más próximo a la realidad, el universo clásico del *pathos* operístico, el cual se pone de manifiesto en el interior de un drama en el que las pasiones pueden convertirse en sentimientos abstractos. En la ópera, la idea del *pathos* aparece como un dolor que tiene por motivo un sufrimiento y una desgracia exterior. Este *pathos* se pone de manifiesto mediante el afecto. En el transcurso de la ópera el dolor rige la pasión de los personajes y marca su lirismo, que acaba proyectándose hacia una liberación del *pathos*, mediante la destrucción del mal, representado por la figura simbólica del lobo. El sufrimiento de los personajes no es un sufrimiento anclado en la realidad, sino que posee una proyección mítica de carácter wagneriano. De hecho, *Tiefland* fue representada por primera vez en el Gran Teatro del Liceo el 18 de enero de 1910, en plena euforia wagneriana¹⁹.

Si comparamos la estructura dramática del libreto de Rudolph Lothar con la obra de Guimerà comprobaremos que, además de las exigencias de concentración dramática propias de la ópera, existe un

¹⁸ Manfred Keller, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris, J. Urin, 1984, p. 255.

¹⁹ La ópera *Tiefland* se llegó a representar 12 veces en el Liceo, todas a principios de siglo. Eugen D'Albert también compuso la ópera *Liebesketten* (*Cadenas de amor*, 1912), inspirada en la obra teatral de Àngel Guimerà, *La filla del mar* y trasladada al universo de los pescadores bretones.

desplazamiento del punto de vista hacia la figura de Pedro/Manelic. El protagonista absoluto es el héroe puro que vive en la *tierra alta*, un espacio que en la obra teatral de Guimerà había estado vedado al espectador y que en la ópera es mostrado durante el transcurso de un prólogo que preside el primer acto. Dicho prólogo presenta el universo de Pedro/Manelic como un paradisíaco mundo de soledad, donde puede llegar a sobrevivir el héroe incontaminado: "Hace tres meses que no he visto otro hombre. La última vez que vi a alguien fue hace seis meses" – canta Pedro al inicio de la ópera. Este personaje solitario es capaz de idealizar, desde su refugio, una determinada imagen de la mujer, que acabará concretada en Marta. Al inicio de la ópera, después de que Manelic sueñe con la mujer ideal, ésta efectúa su aparición. Marta ha realizado un ascenso a la *tierra alta*, durante el que conocerá a Pedro/Manelic. En el prólogo también adquiere gran fuerza dramática la figura simbólica del lobo, vista como la proyección de la lucha que Pedro emprende contra el mal, reencarnado en la figura de Sebastià.

En la versión cinematográfica de Leni Riefenstahl, la figura del lobo ocupa un lugar destacado en un prólogo de gran fisicidad, que se hace eco de la dimensión operística y en el que los *Leitmotiv* musicales de la ópera sirven para resaltar el territorio mítico sobre el que la película sentará sus bases. Uno de los cambios significativos de la versión operística respecto a la teatral reside en la identificación, absoluta y sin matices, del pastor protagonista con el héroe puro que lucha por el triunfo de su voluntad. El personaje femenino no actúa, porque sólo existe en el espíritu, como ideal del héroe.

LA INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRAFICA

Leni Riefenstahl adaptó en *Tiefland* la ópera de D'Albert en la que se proyectaron algunos elementos claves de la cultura *völkisch*. La revisión de la película demuestra que, más allá de la ópera, Riefenstahl introdujo algunos motivos dramáticos, inexistentes en el libreto operístico, que demuestran que la cineasta conocía el texto de Àngel Guimerà. En una entrevista realizada en Barcelona en 1991,

reconoció su deuda con el ascendente teatral: "En la adaptación utilicé algunos aspectos de la ópera, pero principalmente adapté el texto de Guimerà. Mi película no es una ópera, sino una traducción en imágenes de aquello que en la ópera se cantaba"²⁰.

Las declaraciones de la cineasta nos plantean una serie de interesantes problemas acerca de la intertextualidad de la película y la forma cómo transforma el *pathos* dramático, llevado hacia la abstracción en la ópera, en un elemento narrativo. Para comprender este juego de traducciones intertextuales, puede ser útil comparar el proceso establecido entre Guimerà/D'Albert/Riefenstahl, con el juego presente en *Othello* de Orson Welles con Shakespeare y Verdi. En un estudio sobre la obra de Welles, Youssef Ishaghpour establece una diferencia esencial entre el mundo de la ópera construido como la creación de un artificioso mundo del mito donde predomina la exigencia absoluta de la pasión y su fatalidad destructora como contraposición a la tragedia teatral en la que domina el destino trágico, que propone un camino de emancipación del individuo del entorno mítico. El paso del teatro a la ópera representa un desplazamiento del drama de lo inteligible a lo expresivo. Aunque ontológicamente el cine, como reproducción del mundo, guarda pocos elementos de relación con la ópera, es evidente que a partir de la constitución del cine clásico como universo de la imagen, de la ficción y de los afectos ha utilizado el sentido de fatalidad y dolor propios de la ópera²¹.

La concepción del arte cinematográfico como construcción, como espacio de síntesis de las diferentes artes que se transforma en un factor propicio para la encarnación del mito, se pone de manifiesto en *Tiefland*, donde el drama idealista ha sido suplantado por la proyección de los afectos propios de la ópera. Lo importante es buscar elementos expresivos a partir de los materiales propios del

²⁰ Esteve Riambau-Mirito Torreiro, "Soy una persona extremadamente liberal", p. 51.

²¹ Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste. Une caméra visible*, III: Les films de la période nomade, Paris, Éditions de la Différence, 2001, pp. 132-136.

cinematógrafo. La diferencia esencial con la ópera reside en que la fuerza pulsional no se pone de manifiesto mediante el uso trascendente de la música y el canto, sino mediante la fuerza de las imágenes, mediante la construcción de un aura que las irrealiza y les permite trascender el mundo real que les ha servido de material. El deseo de Leni Riefenstahl de utilizar el cine como arte – puesto de manifiesto en todas sus intervenciones y textos – se proyecta, según los cánones de la teoría formativa de los años veinte, en la fotogenia y el montaje. A lo largo de *Tiefland* existe un cuidado trabajo de claroscuros fotográficos, que buscan la plasticidad fotogénica de la imagen, su aura expresiva. A diferencia de los documentales de Leni Riefenstahl – *Triumph des Willens* y *Olimpia* –, el montaje adquiere la plenitud de sentido como elemento de contrapunto, que permite aislar y subrayar la expresividad de las imágenes.

El trabajo de traducción llevado a cabo por la cineasta, a partir de los diferentes intertextos que intervienen en la película, se centró en el paso de la construcción afectiva propia de la ópera hacia una construcción novelesca, en la que la fuerza de lo narrado nunca diluyera la fuerza de lo representado. El problema básico residía en la forma cómo la película podía dilatar la concentración de la ópera y hacer visibles el tiempo anterior al drama. Mientras la ópera concentra el drama de Guimerà, la película de Riefenstahl, lo expande: existen más espacios, más personajes y una dilatación de la temporalidad. La cineasta acaba dando forma material a las situaciones preexistentes – las causas que provocan el drama –, creando una narratividad cinematográfica.

Si comparamos la película de Leni Riefenstahl con el texto teatral y el libreto operístico, la primera cosa que sorprende es la multiplicidad de personajes que entran en acción, fruto de la proyección del drama más allá de sus efectos, a la búsqueda de sus causas. Muchos personajes que en el drama teatral son citados, en la película adquieren una materialidad. Así, por ejemplo, en la obra de Guimerà sabemos que Sebastià quiere casarse con una rica heredera, pero dicho personaje no tiene nombre, sólo funciona como causa para dar consistencia al drama. En la película de Riefenstahl dicho personaje

es Amelia, hija del marqués de Huesca. Leni Riefenstahl nos muestra al personaje y incluso construye la escena de la boda entre Amelia y Sebastià. El segundo elemento clave de la película es la dilatación de los hechos narrativos, los cuales no son explicados por personajes secundarios – las mujeres que actúan como coro en la pieza teatral – sino representados cronológicamente. La película muestra el momento en que Marta, hija de unos gitanos, llega a la población de la *tierra baja* y nos indica con todo detalle el instante en que seduce por primera vez a Sebastiano. Para dar más relieve a la dimensión épica de la película y acentuar el carácter perverso de la *tierra baja* y del personaje de Sebastià, la directora construye un conflicto en torno al problema del control del agua para el regadío de la *tierra baja* – Sebastiano niega su agua a los campesinos pero posee un surtidor en su castillo – y busca una proyección colectiva a la revuelta del héroe. Cuando Pedro se bate contra Sebastiano – el lobo –, lo hace para redimirse, pero también para salvar al pueblo esclavizado de la *tierra baja*. Leni Riefenstahl convierte el héroe en caudillo.

A pesar de otorgar una dimensión colectiva a la figura del héroe, Leni Riefenstahl no focaliza el relato – como en el libreto operístico – alrededor del personaje masculino, sino que, a partir de la figura del narrador omnisciente cruza el devenir de Pedro con el de Marta. Los dos personajes se rebelan, toman conciencia y avanzan al unísono hacia la pureza. El idealista Pedro debe descender de la *tierra alta* para realizar un proceso iniciático que lo lleva a enfrentarse con la realidad, descubriendo sus trampas para poder combatir con el mal y finalmente liberar al pueblo. La gitana Marta debe abandonar el mundo del placer y la carnalidad para iniciar su propio camino hacia la redención, hacia la gloria del espíritu. La voluntad es el motor que incita a los dos personajes a la revuelta.

Leni Riefenstahl muestra las contradicciones del espíritu, sumido al mundo de la materialidad y establece un interesante juego de epifanías, a partir de la función que ejerce la mirada de los personajes. Dos escenas son claramente ilustrativas de dicho proceso. La primera escena tiene como elemento determinante la representación del cuerpo mediante la danza. Pedro y Sebastiano ven por primera

vez a Marta – personaje interpretado por la propia Leni Riefenstahl – bailando una danza española. El conflicto básico se desarrolla entre el cuerpo y la mirada. La danza alimenta el deseo libidinoso de los campesinos de una posada castellana, despierta un fuerte arrebató pasional a Sebastiano y sirve para que Pedro pueda construir su ideal abstracto de mujer pura. El deseo lleva al cuerpo hacia la destrucción – el sexo acaba encerrando y pervertiendo a Marta en la *tierra baja* –, mientras que la mirada idealista puede llevar al personaje hacia la purificación espiritual. La danza es un proceso catártico, en el que el cuerpo se muestra en toda su esencia. El problema fundamental reside en la proyección de la mirada de los personajes sobre dicho cuerpo. La otra escena claramente epifánica es el momento de la boda. Pedro observa a su esposa con ilusión e inocencia: ha conseguido dar forma a su ideal. Un grupo de grotescos campesinos observa la escena con maliciosa sonrisa. La mirada de la realidad pervierte los ideales, pero actúa como terapia para destruir la inocencia, que para Leni Riefenstahl constituye siempre un freno para poder conseguir lo absoluto.

En la obra teatral de Guimerà y la ópera de Eugen D'Albert, el paisaje es un elemento fundamental que condiciona el drama. En la representación, dicho paisaje actúa como una proyección, basado en unas formas materiales. Leni Riefenstahl concretiza dicho paisaje, le otorga una entidad simbólica y realiza un interesante trabajo con una serie de elementos iconográficos que buscan su apoyo expresivo en las referencias pictóricas. En la construcción icónica, Leni Riefenstahl establece una dicotomía entre dos tipos básicos de referentes: la pintura española del siglo XVIII y las pinturas románticas alemanas. Dicho juego de referentes le permite marcar las distancias básicas entre el paisaje de la *tierra baja* y el paisaje de la *tierra alta*. Tanto en las diferentes entrevistas como en su autobiografía, Leni Riefenstahl destaca la búsqueda de una plasticidad y el papel que jugó en la construcción iconográfica la pintura de Goya. El paisaje de la *tierra baja* es un paisaje castellano árido y latifundista, en cuyo epicentro se halla la silueta grandilocuente de un castillo. Los campesinos buscan desesperadamente agua para regar las tierras y

para poder dar de beber a sus toros de lidia. La tierra árida es un espacio sin vida, dominado por el vicio, la pasión y las pulsiones naturales. Lo español – realizado a partir de su imagen más tópica – es contemplado como el universo de la pasión y del instinto. Las montañas, en cambio, son un espacio paradisiaco del que desaparecen todos los referentes españoles, donde el hombre está en armonía con la naturaleza, la luz y el cielo. La *tierra alta* se constituye como lugar de las esencias. Iconográficamente, Leni Riefenstahl contrapone la silueta humana con lo absoluto, certificando las influencias de la pintura de Caspar Friederich que – tal como constata Eric Rentschler, en un estudio sobre el cine nazi – marcaron la representación de la montaña en el primer largometraje de la cineasta, *Das Blaue Licht*²². Mientras la tierra árida es el espacio de la realidad, la montaña es el espacio de los ideales.

La mezcla de elementos provenientes de la pintura española y de la pintura romántica alemana parece situar *Tiefland* en una especie de *no man's land*, en el que las cuestiones identitarias no aparecen condicionadas a ninguna cultura territorial específica. Sin embargo, este mestizaje entre lo español y lo alemán acaba desplazando la película hacia su verdadera esencia, su reflejo abstracto de una serie de preocupaciones que coinciden en un movimiento histórico surgido en el XIX y proyectado en el siglo XX hacia una determinada concepción de la ideología y de la estética. El problema que plantea *Tiefland* es sobre todo la cuestión del nacionalismo – léase nacionalismo alemán, catalán o español – y la certificación de que éste no se basa en esencias eternas sino en una serie de construcciones. Guimerà en *Terra Baixa* recurrió a los parámetros ideológicos del *völkisch* alemán para acabar estableciendo un espacio teatral y dramático de cuyo interior surgieran algunos de los símbolos esenciales en la construcción del impulso nacionalista: el apego a la tierra, el miedo a la civilización, la proyección de los ideales en los espacios de pureza y la fuerza de la voluntad como camino hacia la

²² Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi cinema and its afterlife*, Cambridge, Ma, Harvard University Press, 1996, p. 32.

autorrealización. Leni Riefenstahl recuperó, a partir de la ópera de Eugen D'Albert, todos estos elementos, que ya habían estado presentes en sus anteriores películas, para realizar otro de sus cantos a la pureza, a la construcción de un mundo nacional no contaminado situado en una esfera ideal, hacia el que debían proyectarse los deseos humanos. Es evidente que, entre los postulados de Guimerà en la Catalunya finisecular y los de Leni Riefenstahl en la Alemania nazi había un camino, el camino que separa el nacionalismo democrático del nacionalismo fascista, pero también es evidente que los resortes míticos puestos en juego anunciaban una peligrosa pendiente. Esta misma pendiente provocó que Leni Riefenstahl, una vez acabada *Tiefland*, mirara hacia atrás y observara cómo su paraíso perdido se había metamorfoseado en un paisaje desolado marcado por el horror y la barbarie.

Àngel QUINTANA
Universitat de Girona

