

# Die Nibelungen

Agustín Quinzá Niño



## Un film para un país en la niebla

La película de Lang está basada en *El Cantar de los Nibelungos* (Nibelungenlied), un poema anónimo de origen germano escrito alrededor de los siglos XII y XIII, y que constituye la cúspide de la poesía épica alemana. Con toda seguridad, la obra se compuso muchos siglos antes de que fuese puesta por escrito y los valores morales del protagonista principal, Siegfried, entroncan directamente con la mitología nórdico-germana, sobre todo por lo que respecta a la concepción del valor, la audacia, la fuerza y el honor.

La leyenda de Siegfried siempre tuvo muy buena acogida en los países germanos; se representó en teatro, se escribieron novelas sobre ella e incluso se realizaron diversas obras poéticas, pero fue sobre todo a partir de la *Tetralogía* de Wagner cuando el protagonista de *El Cantar de los Nibelungos* comenzó a representar el espíritu alemán más exacerbado. Los movimientos nacionalistas y románticos del XIX insuflaron aún más fuerza a este sentimiento patriótico, de manera que Siegfried se convierte en el definitivo y legendario héroe nacional alemán (algo así como Arturo en el contexto anglosajón).

Con el medio cinematográfico, se abre un nuevo ámbito en el que poder narrar la epopeya nacional alemana por excelencia, y ni siquiera el propio Lang sospechaba la repercusión que tendría su película. Tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el imperio se disolvió para dar paso a la República de Weimar, pero la paz impuesta por los aliados resultaba tan dura, que el pueblo alemán apenas podía levantar cabeza para salir de la pobreza. Esta situación, junto a la idea de que las fuerzas democráticas y el pueblo judío llevaron a la derrota de Alemania (eran considerados traidores de la patria), fomentaron una situación de crispación que propició la victoria electoral de los partidos antidemocráticos. En 1933 Hitler es nombrado canciller y, un año después, tras la muerte de Hindenburg, el cargo de canciller se une al de jefe de estado, momento en el que Hitler proclama la Alemania nazi o Tercer Reich.

Tan sólo una década antes de estos acontecimientos, Lang filmaba su película, por lo que la representación en la pantalla del héroe teutón por excelencia tuvo muy buena acogida, no ya sólo por el pueblo, sino también por el gobierno nazi. Tanto

es así, que se le propuso a Lang la realización de diversos documentales que proclamasen la pureza de la raza aria, cuyos protagonistas, en la línea del Siegfried de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1923-24) –rubios, de ojos claros y con gran fuerza y valor–, constituirían la inspiración necesaria para convencer a los alemanes de que eran el pueblo elegido para dominar el mundo. El propio Lang declaró que pese a su grandiosidad en decorados, el objetivo de *Die Nibelungen* no era competir con las superproducciones de Hollywood, sino que cuando la concibió “pretendía ofrecer algo estrictamente nacional que pudiera considerarse como una manifestación del espíritu alemán” (1)

Sin embargo, Lang no era simpatizante del partido nazi (al contrario que su esposa Thea von Harbou, autora del guión), de manera que, tras rechazar la propuesta de Goebbels, en 1933 huye a Francia para, un año después, marchar a EE.UU. Finalmente, sería Leni Riefenstahl la sustituta de Lang para crear la propaganda cinematográfica del Tercer Reich.

### Perfilando a los hijos de la niebla

La película está dividida en dos partes: en la primera, llamada *Siegfrieds Tod* (La Muerte de Siegfried), la acción se centra en el desarrollo de la tragedia de Siegfried, de cómo surge del bosque para introducirse en la Corte y de todas las intrigas palaciegas de las que es objeto hasta el momento de su muerte. En la segunda parte o *Kriemhilds Rache* (La Venganza de Kriemhild), la protagonista absoluta es Kriemhild, la viuda de Siegfried, que perseguirá vengar la muerte de su esposo a toda costa.

Tanto la obra de Lang como el poema en el que se basa constituyen una tragedia monumental donde las bajas pasiones humanas suponen el fertilizante ideal para que germinen los abominables hechos llevados a cabo por los protagonistas: asesinatos, violaciones, traiciones, adulterios y venganzas se suceden a lo largo de las cinco horas de metraje y, quizá, sea éste uno de los motivos por los que la obra ha llegado hasta nuestros días, pues muestra la parte más oscura del ser humano.

De hecho, cada personaje responde a unas características muy marcadas que le son propias: Hagen von Tronje es la maldad; no tiene escrúpulos, y hará cualquier cosa para lograr sus objetivos, que no son otros que conseguir las metas del rey Gunther. Para ello, no duda en utilizar a Siegfried, que a pesar de su fuerza, su templada ética y su predisposición para afrontar el peligro, es casi como un niño y carece de la perspicacia de Hagen, ya que acostumbrado a hablar con franqueza y exponer las cosas con total claridad, desconoce el veneno de las intrigas cortesanas.

Siegfried sufre continuos dilemas morales porque se ve forzado a hacer lo que su conciencia le dice que está mal, y se traiciona a sí mismo por ser fiel al pacto de sangre realizado con Gunther. En el ámbito germano, las alianzas de sangre eran sagradas, y romperlas implicaba convertirse en un paria, en un hombre sin honor, lo que se traduce como la muerte social, el peor abismo en el que se puede caer. Los otros personajes se aprovechan de la situación y no dudan en crearle conflictos morales con tal de salirse con la suya, de manera que a pesar de su poderío físico, Siegfried aparece como un ingenuo. Esta característica del personaje fue aprovechada por el partido nacionalsocialista, que identificó la figura de Siegfried con la del pueblo alemán, de manera que su propaganda se fundamentaba en la idea de que el resto de países, mucho más débiles, se aprovechaban de la fuerza de Alemania a modo de parásitos, lo mismo que pretenden de Siegfried los otros personajes de la película.

Brunhild es la soberbia, la fatuidad sustentada por la fuerza; cuando Siegfried la domina para Gunther, acaba con su dignidad y, en cierta manera, la mata en vida. El hecho de arrebatarle el brazalete, supone dejarla sin fuerza física, extirpándole de golpe su vitalidad, que puede ser entendida metafóricamente como su virginidad, y al quitarle ese “tesoro”, Siegfried la vuelve dócil, hundiéndola en la miseria moral. Brunhild no deja de ser una valkyria, y forma parte de esas indomables vírgenes sagradas de la mitología nórdico-germana que recogían a los guerreros muertos en combate para transportarlos al Valhalla, la Sala de las Mil Puertas donde viven los valientes para siempre; despojarla de la virgi-

nidad y vencerla físicamente es lo más humillante que le puede ocurrir. En el momento en que se da cuenta del engaño, Brunhild se siente avergonzada, y opta por el suicidio, pero cuando se lo impiden, exige venganza poniendo de relieve la cobardía y la debilidad de Gunther. En ese aspecto, Brunhild ejerce de *femme fatale* para Gunther, ya que aquélla le incita a matar a Siegfried diciéndole que éste la poseyó físicamente; los celos pueden con el rey, que da carta blanca a Hagen para acabar con el héroe.

Gunther representa al ser débil que desea lo que no puede conseguir; no está preparado para alcanzar lo que anhela, y las artimañas de Hagen acaban por volverse contra él. Gunther, en contraposición a Hagen, sí tiene conciencia, pero su voluntad es débil y se deja arrastrar por la lengua viperina de éste desentendiéndose de las consecuencias, ya que sabe que así logrará lo que quiere. Esta indecisión moral se muestra también en algunas tomas de Gunther, donde el personaje aparece de gris, blanco y negro, moviéndose sin cesar entre estos tres colores durante toda la película, y es que "...los valores cromáticos describen acertadamente los valores de los personajes" (2). En cierta manera, utiliza la inteligencia y la laxitud moral de Hagen mientras elude cualquier tipo de responsabilidad. Al igual que ocurría con los celtas, los germanos y, posteriormente con los pueblos nórdicos, la predisposición a actuar de acuerdo a nuestros propios ideales y aceptar las consecuencias con dignidad, resulta de vital importancia socialmente; no basta con ser una persona bondadosa, sino que es necesario poseer un carácter lo suficientemente firme como para no dejarse arrastrar por voluntades ajenas.

Kriemhild se nos aparece desde el principio como la castidad absoluta; recatada, callada y casi sumisa, sufre una primera metamorfosis cuando, en las escaleras de la Catedral, no soporta la vanidad de Brunhild y desencadena la tragedia al contarle a ésta toda la verdad. Involuntariamente, vuelve a fallar a su marido cuando le confiesa a Hagen el punto débil en la espalda de Siegfried; Kriemhild es también utilizada por Hagen para conseguir su propio beneficio. Al final de la primera parte, exige que Hagen sea castigado, pero los Burgundios, los propios parientes de Kriemhild, lo defienden.

Nada queda ya de la dulce criatura del principio de la película, sino que Kriemhild se convierte, a su vez, en un ser manipulador que utiliza a Attila para perpetrar la venganza. A diferencia de la versión escandinava del mito de Siegfried (en el mundo nórdico se le conoce por Sigurd), en el mito germánico se da preponderancia a la sagrada alianza matrimonial sobre la consanguinidad fraternal; por ello Kriemhild se mantiene firme hasta acabar con la vida de los asesinos de su marido (sus hermanos) utilizando a Atli, mientras que Guthrun (su alter ego nórdico) intenta salvar a sus hermanos de morir asesinados por el huno. En el mundo vikingo y previngo (antes del siglo VIII) la unión familiar era fundamental para la supervivencia, hasta el punto de que un asesinato aislado en un clan podía desembocar en multitud de duelos entre clanes que acababan diezmando a ambas familias.

Por último, tenemos a Fafnir que, aunque en la película se presenta como una bestia y no como un personaje más, es el elemento que lanza la historia, pues cuando Siegfried acaba con él, consigue fama y riqueza suficiente como para justificar su entrada triunfal en la Corte de Worms. Una lectura más profunda nos conduciría a entender a Fafnir como un elemento de transición entre la vida en el bosque y el paso a una esfera diferente (la vida en el castillo), de manera que matar al dragón implicaría la consecución de un intrincado ritual iniciático a través del cual el protagonista supera los obstáculos que se le presentan y renace de sí mismo, se renueva y prospera.

La figura del dragón, de carácter universal, la encontramos tanto en Oriente como en Occidente, y en casi todas las culturas se narran leyendas en torno a estos magníficos seres. Sin embargo, hay una gran diferencia de significado dependiendo del lugar en el que se dé. Así, el dragón asiático es un ser benefactor, que regula los ciclos de la lluvia y vela por el buen desarrollo de las cosechas; en la India, es el productor del soma, la bebida de la inmortalidad, y en China, los mismos emperadores se erigían como herederos del dragón. Sin embargo, en un ámbito cristiano, el dragón se relaciona con el demonio y se entiende



Siegfried, Kriemhild, von Tronje, Fafnir, Kriemhild y Gunther

como un ser destructor que arrasa las cosechas, devora doncellas y atemoriza a los hombres. En la cosmogonía nórdica, heredera de la tradición germánica, no es un ser bondadoso, como ocurre en Asia, pero tampoco tiene esa correspondencia diabólica que se le da en el cristianismo; antes bien, es un ser destructor a la vez que necesario, pues implica el principio del fin, el comienzo del cambio. Así, el dragón Nidhögge roe incansable las raíces del fresno cósmico Yggdrasil sobre el que se sostiene el Universo, propiciando la destrucción del Mundo tal y como lo entendemos; pero esta destrucción resulta imprescindible para que se produzca la renovación, el renacimiento de otra esfera distinta que viene a sustituir el caduco mundo antiguo. A diferencia del anquilosado maniqueísmo cristiano, donde todo es totalmente bueno o deplorablemente malo, en el mundo nórdico, mucho más realista y verosímil, cada personaje, cada situación, conlleva algo positivo y algo negativo, y lo mismo ocurre con los personajes de *Die Nibelungen*, pues no hay nada ni nadie tan perfecto como para mantenerse al margen de la condición humana, con todo lo bueno y malo que ello conlleva.

### Iconografía y sustrato mítico

Cada personaje responde físicamente a las características que personifica, pues existe una equivalencia entre la apariencia y la moral de cada uno de ellos; el vestuario está muy cuidado y resulta representativo dependiendo del personaje y del momento de la película en el que aparece (hay una diferencia sustancial entre el Siegfried del bosque y el Siegfried que se presenta en la Corte). En un primer momento, Siegfried aparece vestido con botas de lana o de piel de oveja sin curtir, una especie de faldón del mismo material, y el torso al descubierto. Es la representación de lo primitivo, de la juventud, de un mundo semi-salvaje que nos recuerda al de los hombres en estado natural, en un primer estadio en el que la civilización, tal y como la entendemos, todavía no se había desarrollado. Este tipo de Siegfried influyó después en la concepción nazi del culto al cuerpo, el ideal ario del hombre rubio y bien formado que años después los fotógrafos y cineastas del régimen intentarían plasmar en sus obras (como Heinrich Hoffman o Leni Riefenstahl). Parece un pastor en una economía de autosubsistencia, e incluso nos recuerda al Buen Pastor de los primeros años



La iconografía de *Los Nibelungos* es tan deudora del óleo de Hermann Hendrich, *Siegfried y Fafnir*, como de las ilustraciones de Otto Czeschka para la edición de 1920.

del cristianismo. Es la viva imagen de la libertad, de la locura de la juventud, la representación del Siegfried que aún no ha sido encorsetado por las normas de una sociedad que, si bien es más refinada que el entorno en el que se crió, también resulta mucho más traicionera y complicada de lo que parece en un primer momento.

Una vez en la corte, Siegfried aparece ante Gunther ataviado con una elaborada túnica que denota su importancia y su poder y aunque sigue manteniendo su arrojo y su descaro, es el primer paso de la progresiva civilización del personaje, en el que empezamos a apreciar cierta moderación (cambio interno representado externamente mediante el atuendo). De hecho, su rabia y su impulsividad se verán domadas por las tretas mentales de los demás, hasta el punto de que el hombre más poderoso acaba convirtiéndose en la marioneta de los otros actantes, mucho más débiles que él pero con mucha más perspicacia, desarrollada durante años entre los intrincados hilos de la trama social.

Todos los personajes de la corte de Worms reflejan lo refinado de sus maneras, tanto en la forma de vestir como en la de comportarse. El único que escapa un poco a esta estética es Hagen von Tronje, pues si bien no se asemeja en nada a Mime y sus congéneres (no lleva pieles ni se mueve como un animal), tampoco se nos aparece tan nítido como el resto de cortesanos; va siempre de negro, color asociado a la maldad, y supone la antítesis de Siegfried, que aparece de blanco (su caballo también es de este color, símbolo de pureza, de luminosidad), o semi-desnudo en las primeras escenas. Esta desnudez de torso, además de representar el estado de semisalvajismo en el que se encuentra, es también señal de que no oculta nada, al contrario que Hagen, con una frondosa barba que le da un aspecto temible y le tapa el rostro, lo que sumado a unos ojos oscuros y profundos, le aporta una siniestra fisonomía.

La inspiración iconográfica del film proviene directamente de los artistas contemporáneos a la película, en concreto a los representantes del *art déco*, de manera que las ilustraciones que Carl Otto Czeschka realizó para ilustrar el poema de *Los Nibelungos* (publicadas en 1920) fueron, junto a las “mujeres fatales” y los fondos de la obra de Gustav Klimt y de Fernand Khnopff, el principal referente para la concepción del vestuario y de los decorados. (3)

El hecho de que la vestimenta no obedezca a la más rigurosa fidelidad histórica, se debe a que Lang está más interesado en la parte poética y fantástica del mito, por lo que el referente visual medieval,

queda relegado a un segundo plano en favor del mundo onírico del *art déco*. Por ello, la asincronía visual de la película no debe ser entendida como un fallo de documentación histórica, sino como la representación de la leyenda donde el mito y la magia prevalecen de manera plenamente consciente. En cierta manera, el ideario colectivo que tenía la gente sobre la estética medieval, venía determinada por las obras de los artistas del momento, y en *Die Nibelungen*, se toma prestada la plástica de estos artistas para representar el mito alemán por antonomasia.

También podemos apreciar influencias de Vittorio Zecchin, sobre todo de su *Salomé*, y de los autores que ilustraron las representaciones de las óperas de Wagner, como por ejemplo Arthur Rackham, donde quizá lo más obvio sea la relación entre el vestuario de las Valkyrias con el de Hagen, y la similitud entre el Siegfried de Rackham y el de Lang antes de marchar a la corte; también entre el aspecto de Alberich y el de los nibelungos.

Por último, existe una gran inspiración en Hermann Hendrich, estableciéndose una clara relación entre su óleo *Siegfried y Fafnir* y la secuencia de la película en la que Siegfried se aventura en el bosque para enfrentarse al Dragón; hay un plano de la película que coincide exactamente con la disposición de los personajes en el cuadro de Hendrich, y además, en la película de Lang, tanto la concepción de Fafnir como el atuendo de Siegfried se asemejan mucho al de la obra pictórica.

En la figura de Fafnir es, precisamente, donde se condensan los efectos especiales más importantes; la secuencia, de apenas seis minutos de duración, está tratada con sumo cuidado, y aunque no hay movimientos de cámara (toda la secuencia está rodada con planos fijos), Lang sabe situarla en el lugar adecuado en cada momento, prestando especial atención a la composición de los encuadres; tanto es así, que en ocasiones puede parecer que no existe una clara interrelación entre ellos, sino que más bien han sido concebidos como postales independientes que luego se han unido para concebir la secuencia, llegando a desorientar al espectador con la alternancia de saltos de 180°.

A pesar de este hecho, la duración de cada uno de los planos acompaña a la perfección el desarrollo de la acción y el estado anímico de ambos personajes; así, cuando Siegfried estudia cautelosamente a Fafnir, esta precaución se ve reflejada no sólo en los movimientos y en las muecas de Paul Richter, sino también en el tratamiento de la imagen (se utilizan planos de larga duración que reflejan el recelo del personaje) y el de la música, que adopta una cadencia rítmica sosegada. Cuando lo que interesa es mostrar lo trepidante de la acción, se alternan planos de corta duración de Siegfried y de Fafnir, pasando de la visión subjetiva de uno a la de otro, mientras la banda sonora adquiere un ritmo y una sonoridad que acompañan perfectamente a la imagen.

La elección de una banda sonora original (a cargo de Gottfried Huppertz) resulta todo un acierto, pues en el caso de haber escogido una obra musical que se inspirase también en el *Cantar de los Nibelungos* (quizá el ejemplo más obvio sea Wagner), Lang se vería obligado a adaptar la acción al desarrollo musical; al optar por componer desde la nada, el director tiene total libertad a la hora de concebir la longitud de cada uno de los planos, así como el ritmo de la acción.

Nos encontramos, por tanto, ante una obra maestra de la cinematografía alemana, en la que si bien podemos reprobar la simplicidad del montaje y la “planificación fosilizada y convencional función simbólica” (4) de algunos planos, hemos de reconocer que Lang sabe recrear en el celuloide el espíritu de una leyenda tan antigua como *El Cantar de los Nibelungos*, que pasó de boca en boca de la gente durante siglos para posteriormente acabar siendo plasmada por escrito, representada musicalmente y, finalmente, mantener su vigencia temporal de manera casi definitiva a través del medio cinematográfico.

## NOTAS

(1) KRACAUER, Siegfried. 1985. *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. Paidós Ibérica. Barcelona. pp. 91-92.

(2) SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1990. *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux. Madrid, p. 306.

(3) ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, M<sup>a</sup> Jesús. 1995. *La pintura en el cine*. Paidós Ibérica. Barcelona. p.66.

(4) SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1990. *Op. cit.* p. 304.