

47

NOSFERATU

se



Fritz Lang en Am

Lectulandia

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

Fritz Lang en América

Nosferatu - 47

ePub r1.0

Titivillus 25.07.17

Título original: *Fritz Lang en América*
AA. VV., 2004
Traducción: Bitez
Fuentes iconográficas: Album y Donostia Kultura
Diseño de cubierta: Y tantos

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



Solo se vive una vez

América a través de un parche y un monóculo

Quim Casas

Ohiko ada artistek beren biografiak edertzea. Firtz Lang ez zen arau horren salbuespen bat izan. Horregatik oaraindik ere argitu gabeko puntu batzuk daude. Hala eta guztiz ere, bere bizitzako ibilbidea berrearaiki daiteke bere obraren, azagutu eta brekin lan egin zulenen testigantzen eta, batez ere. Patrick McGilliganek idatzitako biografiaren bitartez.

En una secuencia de *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), libre adaptación de la novela de Alberto Moravia a cargo de Jean-Luc Godard, el personaje del escritor Paul Javal (Michel Piccoli) hace las presentaciones entre su esposa, Camille (Brigitte Bardot), y el viejo cineasta que ha llegado a Italia para rodar una versión de *La Odisea*, Fritz Lang, nacido en Viena en 1890, haciendo de Fritz Lang, fallecido en Hollywood en 1976. Paul le dice a Camille que se trata del director del *western* con Marlene Dietrich que vieron la otra noche. La actriz asegura que es un film formidable y el marido comienza a evocar las excelencias de la secuencia del juicio de Mel Ferrer, pero Lang, agradeciendo el cumplido, dice preferir de entre sus obras la que dedicó al asesino de niños de Düsseldorf. Camille, sonriente, confiesa que también le gusta mucho.

En esta secuencia mucho más significativa que meramente cinéfila, Lang habla en primera persona con la complicidad de Godard, ya que los diálogos correspondientes al veterano director fueron obra de ambos. El breve diálogo resulta premonitorio. Los personajes de Godard muestran su admiración por **Encubridora** (*Rancho Notorius* 1952), el personal *western* de bajo coste que Lang rodó para un estudio pequeño de Hollywood, Fidelity Pictures, pero el director vienés establece una clara y significativa preferencia por su primera película sonora, **M, el vampiro de Düsseldorf** (M, 1931), realizada poco antes del inicio de la encrucijada esencial en su vida y en su obra, cuando dejó Alemania para, tras una breve estancia en París, establecerse profesionalmente en Estados Unidos durante dos décadas.

Cinco años después de que Godard hiciera **El desprecio**, el crítico e inmediato cineasta Peter Bogdanovich publicaba un libro fundamental^[1] en el que reivindicaba vehementemente la etapa norteamericana de Lang, algo que ya se habían esforzado en conseguir Henri Langlois, Lotte Eisner y los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* desde el reducto de la cinemateca francesa. Esta disyuntiva en torno al Lang americano y el Lang alemán se ha perpetuado de forma más matizada hasta la actualidad, creándose un equívoco juicio de valores que va más allá de la mera comparación entre una u otra película de un mismo autor: se hace colisionar en bruto y en bloque la etapa languiana bajo pabellón germano con la que emprendió a partir de 1934 en las diversas compañías hollywoodienses, olvidando, muchas veces, que más allá de condicionantes de producción y de sistemas de trabajo, la obra de Lang es extremadamente coherente, ya que recorre idénticas temáticas con similares inquietudes en la puesta en escena fuera quien fuera quien pusiera el dinero para la financiación de sus películas y estuvieran habladas (o rotuladas) indistintamente en alemán o inglés.

En todo caso, la única diferencia importante reside en el funcionamiento del sistema de los estudios. Lang rodó bastantes de sus películas en condiciones prácticas de serie B, bien lejos del aparato tecnológico puesto a su disposición en los tiempos de la UFA, pero es muy probable que, dada la crisis en la que se sumió el cine alemán después de la segunda guerra mundial, ni tan siquiera hubiera podido seguir trabajando con un mínimo de holgura en Alemania. En eso su situación es completamente distinta a la de Jean Renoir, que pudo volver a rodar con facilidad en su país, que no pertenecía a los vencidos, como el de Lang, sino a los vencedores.

No hay división ni de estilo ni de temas entre los años germanos y las décadas

estadounidenses y hoy, alumbradas todas las películas del director definitivamente con el mismo foco crítico —aunque subsista el rastro de quienes pensaban que la etapa hollywoodiense de Lang carecía de interés a partir de su tercera película—, puede apreciarse que el retrato social ofrecido en **M, el vampiro de Düsseldorf** es perfectamente transportable al que capturan las imágenes de **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), y curiosamente las dos son las penúltimas películas de la primera etapa alemana y de la época norteamericana, respectivamente, es decir, el preámbulo del exilio, la fisura del desencanto. Tampoco resulta difícil comprobar cómo los arabescos fatalistas de **Hara-Kiri** (1919), **Las tres luces** (*Der Müde Tod*, 1921) y las dos entregas de **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924) se adaptan sin problemas al modelo teórico del cine norteamericano en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Encubridora y Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954); la estructura del sueño sugerida por Lang para **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, funciona a la perfección en **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944); los gánsteres de **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953) no son más que el reflejo contenido de los genios del mal exacerbados y expresionistas tipo Mabuse y el fantomático Haghi de **Spione** (*Spione*, 1927); la reflexión sobre el cine de aventuras contenida en **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) responde a las inquietudes del director que realizaba seriales en los años veinte y halla eco poco después en el díptico formado por **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*, 1959), dos películas fuera del tiempo como puedan estarlo todas las norteamericanas de Lang en cuanto a la ortodoxia y supuesta pureza de los géneros clásicos.

Reacio a la violencia, ya que Lang estaba convencido de que su constante representación en la pantalla acababa por convertirla en una costumbre para el espectador, supo elidirla admirablemente en **M, el vampiro de Düsseldorf** —secuencia de apertura con el asesinato de la niña del globo—, y cuando en Hollywood debió enseñarla según criterios de representación más ortodoxos, entonces Lang tensó la cuerda de un inusual y drástico naturalismo: las peleas espasmódicas de **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943) y **Cloak and Dagger** (1946), la muerte del amante de Joan Bennett que da inicio a la pesadilla de Edward G. Robinson en **La mujer del cuadro** o la imagen icónica de Lee Marvin arrojando café hirviendo sobre el rostro de Gloria Grahame en **Los sobornados**, son muy buenos ejemplos de una concepción directa y realista de la muerte y el dolor físico lejos de cualquier retórica épica tan afín a los géneros hollywoodienses, otra buena demostración de cómo Lang se apartó de los mismos a la búsqueda de su propia concepción del género.

Si uno de los rasgos caracterizadores de los personajes de Lang es el fatalismo, tan fatalistas son los protagonistas de los films alemanes como los de las películas

rodadas en Hollywood, títeres del destino adverso e inclemente. Sobre esa idea están construidas casi todas sus películas mudas, pero es con el sonido y la voz de Edward G. Robinson, en **La mujer del cuadro** y **Perversidad**, donde el desasosiego languiano ante la fragilidad de la condición humana queda mejor expresado. Si el motor que los mueve acostumbra a ser la venganza, tan sobrecogedora es la de Krimilda, capaz de casarse con el jefe de los hunos y poner en peligro la vida de sus hermanos e hijo para vengar la muerte de Sigfrid, como la del personaje encarnado por Arthur Kennedy en **Encubridora**, cuya vida después de la violación y asesinato de su prometida gira al compás que marcan Lang y Marlene Dietrich en la ruleta Chuck-a-Luck.

Un paso adelante y dos hacia atrás

Aunque Lang volvió a Alemania cansado y desencantado con su país de adopción, renegó de muy pocos de sus films norteamericanos. Aunque les dijo a Piccoli y B. B., bajo la atenta mirada de Godard, que prefería **M, el vampiro de Dusseldorf** —y es verdad que se trataba de una de sus películas predilectas— a **Encubridora**, guardaba un espléndido recuerdo de sus *films noirs* y asumía como propios los varios encargos que tuvo que hacer para mantener una cierta posición en el complejo engranaje hollywoodiense, en el que, todo hay que decirlo, siempre fue un extranjero, un invitado, un extraño de sí mismo que diría Nicholas Ray; un cineasta de paso, en definitiva, como lo fue Jean Renoir (en un tiempo más breve) y, al contrario, como nunca lo fueron Alfred Hitchcock y Ernst Lubitsch.

Pero la valoración y siempre encendida defensa languiana de **M, el vampiro de Düsseldorf** tiene un poco de trampa: “*Es prácticamente la única película que he hecho en la que nadie metió mano más que yo. Quizás eso me influya*”^[2]. Cuando la política de los autores “cahierista” celebró e instauró el papel elegíaco de los directores de cine, muchos de los nombres incluidos en esa política, y por supuesto Lang lo estaba^[3], comenzaron a marcar diferencias entre las películas que habían hecho con una cierta o total libertad y aquéllas que habían sufrido los envites e iras de los estudios, lo que no quiere decir que las primeras fueran objetivamente mejores que las segundas. John Ford citaba siempre **Wagon Master** (1950) y **The Sun Shines Bright** (1953), dos películas pequeñas hechas a su aire, por delante de las que la crítica y el público consideraba sus obras capitales, y esgrimía las mismas razones por las que Lang tenía en tanta consideración su film sobre el asesino de niños: la libertad creativa y una primitiva noción del *final cut* eran un bien tan o máspreciado que ahora para los directores con intuitiva, asumida o soslayada conciencia de autores.

No sorprende, en este sentido, que Lang hablara mal, o no hablara, de aquellas películas que hizo por encargo, caso de la por otra parte noctámbula y sugerente **House by the River** (1950) y la más acomodaticia **Guerrilleros en Filipinas** (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950), sobre la que el director le soltó a Bogdanovich una frase concluyente y lapidaria: “*También me la ofrecieron ¡y hasta un director tiene que ganarse la vida!*”^[4]. Pero sí resulta bastante más chocante su ambigüedad en relación con uno de los films que produjo con su compañía Diana Productions, **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), y a una de sus más consensuadas obras maestras, **Los contrabandistas de Moonfleet**, un relato de aventuras como nunca más volverán a hacerse y aceptarse —y no en el sentido de las producciones Warner con Errol Flynn de héroe sonriente o las coloristas películas de la Fox con bucaneros o gauchos—, ya que es una meditación sobre el género mismo que pone punto y final al motor de sus sueños narrativos, la inocencia.

Lang no fue plenamente feliz ni se sintió libre del todo en Hollywood, del mismo

modo que tampoco encontró lo que buscaba cuando volvió a Alemania en 1958 y dirigió su dúptico aventurero a contracorriente. En una carta escrita a su amiga Lotte Eisner, con fecha del treinta de diciembre de 1967, Lang resumía amargamente sus problemas en el cine estadounidense: *“No puedes llegar a imaginarte, querida Lotte, cómo aquí, en América, cada vez que lograba dar un paso adelante debía, a menudo, dar enseguida dos pasos atrás, y de nuevo otro paso atrás para poder hacer, quizá, después de numerosas disputas y, si tú quieres, humillaciones y sufrimientos, cuatro pasos nuevamente adelante a fin de poder continuar la obra de mi vida”*^[5]. Tanto paso hacia atrás y adelante resume de forma muy gráfica las muchas renunciaciones y pocos triunfos, las cuantiosas derrotas y escasas victorias, la tensión casi permanente que experimentó Lang en el cine estadounidense, algo que por otro lado padecieron todos aquellos cineastas que no acataron, al dictado de los productores, las férreas reglas del sistema de los estudios: Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg, William Dieterle, Jacques Tourneur, John Ford, King Vidor, Edgar G. Ulmer, Robert Rossen, Richard Brooks o Nicholas Ray, por no hacer la lista tan larga como la misma nómina de directores en activo entre 1936 y 1956, se vieron afectados también por el mismo bacilo en diferentes etapas de sus respectivas carreras. Sólo que Lang era menos maleable, tenía sus métodos, heredados de la férrea forma de trabajo del cine alemán mudo, y resultaba más difícil que diera su brazo a torcer.



Los contrabandistas de Moonfleet

Su relación con la maquinaria hollywoodiense, tan fábrica de ilusiones como cementerio de las ideas, fue de permanente tensión. Lang hizo suya una farsa de Bertold Brecht en una de las secuencias más hermosas y a la vez terribles de la citada **El desprecio**. Tras asistir a unas pruebas de *casting*, el viejo director, el dinosaurio expresionista, recita: “Cada mañana, para ganarme el pan, voy al mercado donde venden mentiras. Y lleno de esperanza, me coloco en la cola de los vendedores”. Camille pregunta: “¿Qué es?”. “Hollywood. Un extracto de una balada del pobre B. B”, le contesta Lang. “¿Bertold Brecht?”, sugiere Paul. “Sí”, afirma Lang. Godard afina su ironía, torpedeando en directo el mito B. B. (Brigitte Bardot) para ensalzar la figura del otro B. B., Brecht, mientras Lang, recordando a quien fuera su colaborador en los tiempos del cine antinazi, certifica su postura frente al Hollywood que conoció y al que nunca jamás podrá volver.

Historia de un pasaporte

Muchos de los críticos, ensayistas e historiadores dedicados a estudiar la obra y vida languiana han cometido el error, yo el primero, de dar como ciertas las explicaciones del director sobre su huida de la Alemania hitleriana. Lang se extendió sobre el tema siempre que se lo preguntaron. No hay entrevista con el director de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) en la que no empezara o terminará hablando de su famosa charla con Joseph Paul Goebbels, cuando el principal artífice de propaganda y manipulación del aparato nazi (llámese ministro si se quiere) le citó para hablar de la importancia de sus películas, las cosas que no le gustaban a Hitler de las mismas, la sugerencia de modificar el desenlace de **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933) y la nada remota posibilidad de que Lang se convirtiera en el supervisor del cine nazi.

El relato de aquel encuentro y lo que sucedió después forma parte de la dinámica propia de la historiografía sobre los cineastas pioneros, tendentes a embellecer artística o políticamente algunos aspectos de su carrera en un momento, la primera mitad de los sesenta, en el que se les escuchaba de forma reverencial y no se cuestionaba prácticamente nada de lo que contaban. En el fondo utilizaban a los entregados entrevistadores de la época, fueran franceses, estadounidenses o británicos, para alterar, modificar sutilmente, borrar o transformar hechos relevantes de su pasado; coloreando, en definitiva, aquellos pasajes turbios y opacos del tiempo pretérito para conferirles el color homogéneo del resto de su obra y andadura por la vida, construyendo *a posteriori* un discurso aún más coherente a través del recuerdo novelado o impostado.



Lo mismo sucedería con las famosas consignas antinazis de **El testamento del doctor Mabuse**, que Lang reforzaría posteriormente en el doblaje al inglés para la distribución norteamericana. Hay quien duda de que las alegorías del film en su versión original fueran premeditadas, sino más bien el fruto de la situación personal de Lang tras marcharse de Alemania: como nuevo ciudadano estadounidense que estaba a punto de ser, necesitaba consolidar su postura contraria a la ideología hitleriana. Posiblemente no sean más que conjeturas, alimento para la historiografía, desayuno para la controversia, puntual almuerzo para la defenestración del mito y cena para volverlo a reconsiderar. Por el contrario, **Los verdugos también mueren** es una realidad, y no hay película más ferozmente antinazi de las producidas en Hollywood mientras duró la segunda contienda mundial; lleva la firma de Lang y de Brecht, dramaturgo alemán al que el director vienés ayudó colaborando en un fondo económico destinado a costear su salida del país en el que ambos habían crecido, aunque después la relación profesional con el cineasta no resultara suficientemente satisfactoria para el autor de *Baal*.

En sus declaraciones, Lang aseguraba que la tarde del veintiocho de marzo de 1933, tras entrevistarse con Goebbels de 12:00 a 14:30 horas de aquel mismo día, empaquetó lo que pudo de su casa berlinesa y tomó el tren rumbo a París sin casi dinero en los bolsillos, ya que los bancos habían cerrado antes de terminar su conversación con la mano derecha de Hitler. En la capital francesa, especie de parada obligatoria antes de desplazarse a Estados Unidos, estuvo menos de un año, tiempo

en el que entró en contacto con otros exiliados alemanes y dirigió la más extraña de sus obras, **Liliom** (*Liliom*, 1934), transcripción de una pieza fantasiosa de Ferenc Molnar que cuatro años antes Frank Borzage había convertido en uno de sus melodramas.

La estancia parisina de Lang está más o menos bien documentada, pero seguir el rastro de su huida de Alemania era hasta hace pocos años una tarea tan laberíntica como el escenario en picado con el que comenzaba la segunda parte del serial **Die Spinnen** (1919-1920). Las pesquisas de Patrick McGilligan, vertidas en su generosa biografía de Lang aparecida en 1997^[6], arrojan la necesaria luz. McGilligan localizó el pasaporte del director y pudo comprobar que no tiene visados de salida correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1933, pero si aparecen consignadas distintas entradas a Inglaterra, Bélgica, Francia y Austria en abril y julio del mismo año. Todo parece indicar que pese a sus idas y venidas, Lang permaneció en Berlín hasta mediados del verano de 1933. El último visado de salida estampado en su pasaporte tiene la fecha de treinta y uno de julio de 1933, tres meses después de la relatada entrevista con Goebbels. McGilligan rescata también del olvido unas declaraciones de Fritz Amo Wagner en las que el director de fotografía de **Las tres luces, Spione, M, el vampiro de Düsseldorf y El testamento del doctor Mabuse** recordaba cómo Lang le había planteado sus dudas sobre si debía aceptar o no el cargo de responsable máximo de la industria cinematográfica alemana. Siempre más allá de la duda.

De todos modos, y aunque suene a tópico, la estrategia fordiana sobre la supremacía de la leyenda respecto a la verdad puede pasar perfectamente de los dominios de la ficción a los de la realidad. Si damos por buena, estética y éticamente, la famosa frase sobre la que se estructura el complejo entramado dramático-nostálgico-épico de **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), ¿qué nos impide hoy, más de setenta años después de consumada la huida de Lang de Alemania, creemos sus virtudes novelescas en detrimento de la pragmática verdad de los acontecimientos? ¿No resulta acaso más sugerente una biografía entre brumas cuando se quiere delimitar el perfil del artista analizado?^[7] De otro modo, si no, deberíamos replantearnos buena parte de la historia del cine en función de la conveniencia o no de dar como buenas las afirmaciones de todos los cineastas de peso cuyas entrevistas han conocido el placer de la letra impresa. ¿O es que acaso Hitchcock, Ray o Welles, por citar a tres cineastas con copiosa bibliografía a cuestas, nunca mintieron ni alteraron con interesados matices la historia de su vida?

En la cubierta del Île de France

Lang había emprendido en octubre de 1924 su primer viaje en barco hacia los Estados Unidos para estudiar los métodos de producción del cine norteamericano, aunque la industria cinematográfica alemana no tenía demasiado que envidiar a la hollywoodiense en aquella época. Cruzó el Atlántico junto a su productor, Erich Pommer, a bordo del transatlántico S. S. Deutschland, y arribó a los muelles de Nueva York tres años antes de que otro cineasta vienés seducido por Hollywood, Von Sternberg, dedicara una película de gánsteres al barrio portuario de la ciudad de los rascacielos. Sabida ya es la anécdota de que la fisonomía de esos mismos rascacielos luminosos recortados contra el cielo sería la principal fuente de inspiración para la ciudad futurista de **Metrópolis**, la superproducción que Lang haría inmediatamente después para la UFA, cuando aún era una de las estrellas del cine alemán. Ser eso, una auténtica estrella, no le sirvió de demasiado en su primera noche en Nueva York: Lang, Pommer y sus acompañantes tuvieron que dormir en el barco, ya que las autoridades no les dieron el permiso de entrada hasta el día siguiente debido a su nacionalidad; la primera guerra mundial era algo más que un simple recuerdo.

Cuando casi diez años después Lang volvió a subirse a un barco para viajar por segunda vez a Nueva York, las cosas habían cambiado por completo. Ya no era una estrella del cine alemán, sino un exiliado en busca de trabajo, un cineasta sin patria de la que vanagloriarse. Y pese a que realizó el viaje con algunos notables de Hollywood y pudo pasar su primera noche en una mullida cama de hotel, no en la litera de su compartimento en el transatlántico, su entrada norteamericana fue por la puerta falsa, sin la expectación que concitó la llegada en 1924 del director que había hecho carne las locuras del doctor Mabuse, poesía nocturna los quehaceres cotidianos de la muerte cansada y fantasía bárbara y romántica la historia de Sigfrid y Krimilda.

Lang pasó seis días, del seis al doce de junio de 1934, a bordo del Île de France. Había negociado en Londres directamente con David O. Selznick su contrato con la Metro Goldwyn Mayer, formalizado el uno de junio de aquel año en términos idénticos a los del mercado futbolístico actual: firmó para dirigir una película y otras dos opcionales. La travesía en el Île de France la realizó en compañía de Selznick, la esposa y hermano de éste, Irina y Myron, el escritor Hugh Walpole, reclutado también para las filas de la Metro, y el director George Cukor, con quien Selznick estaba preparando una versión de **David Copperfield** (*David Copperfield*, 1934). Lang no congenió con el megalómano productor —si no, a buen seguro que habría rodado algún que otro plano de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939), la primera película independiente de Selznick—, pero le sirvió para aposentarse en uno de los estudios más fuertes de Hollywood y esperar, con una mezcla de paciencia, resignación y rabia contenida, el mejor momento para debutar. Tardó poco más de un año en llegar.

El turista accidental

Durante ese tiempo, Lang hizo lo que no estuvo al alcance de otros cineastas europeos instalados por la vía rápida en Hollywood. Si su visión de la sociedad estadounidense nos resulta hoy tan certera y lógica, despojada de florituras y falsos ornamentos, con una mezcla de realismo documental y fatalismo trágico, no es solamente porque el extranjero, sea turista accidental o no, tiene capacidad para ver en profundidad allí donde los nativos del país tan sólo reconocen la superficie de los actos cotidianos. El director vienés observó en silencio, como lo hace la muerte cansada de su película, pero supo empaparse de la cultura estadounidense acudiendo tanto a los orígenes como a sus manifestaciones más populares, ya que recorrió buena parte del país en coche, entabló relaciones con algunas tribus indias y aprendió algo más que inglés devorando periódicos y la sección de cómics de los mismos, tanto las tiras diarias en blanco y negro como las páginas dominicales en color.

Gracias al lenguaje de las viñetas, de las historietas realistas, caricaturescas, aventureras y fantásticas firmadas por George McManus, George Herrmann, Chic Young, Al Capp, Chester Gould, E. C. Segar, Harold Foster o Alex Raymond, captó no pocos elementos de la forma de vida norteamericana, de sus idiosincrasias y puritanismos, de sus sueños e inseguridades: *“leyendo sus cómics aprendí cómo son y cómo piensan los americanos”*^[8], Después, claro, tuvo la habilidad de convertir en densas y perspicaces imágenes en movimiento todos aquellos rasgos distintivos de una sociedad fundamentada en la contradicción.

Si en el país de los ciegos el tuerto es el rey, Lang añadió a su ojo derecho muerto la punzante visión del monóculo característico en el izquierdo. Un repaso a las fotos de su vida en Estados Unidos resulta muy ilustrativo de la “visión” languiana. En las sesiones de trabajo y los rodajes siempre lucía gafas, aunque cuando se puso al otro lado de la cámara, en **El desprecio**, ya fuera de Hollywood, se imbuyó del atributo vienés y repescó el monóculo de sus tiempos en la UFA. En la mesa de montaje observaba la fina tira de celuloide con el monóculo. En fiestas, recepciones, estrenos y fotos publicitarias aumentaba su autoestima y sus orígenes con el mismo monóculo, pero utilizado aquí para dotarle de una clara autoridad. En los momentos distendidos no disimulaba la nulidad de su ojo derecho y optaba por protegerlo con un parche negro, asumiendo así su debilidad. En las entrevistas en el ocaso de sus días se parapetaba tras unas gafas de sol, aunque mantenía el parche a un lado de la frente o directamente colocado sobre el ojo estéril, bajo el cristal oscuro, como si quisiera aislarse por completo del mundo que le rodeaba, negarse a ver lo que no deseaba presenciar.

En algunas, raras, ocasiones, era capaz de mostrar todo su arsenal intimidatorio. Hay una foto de rodaje de **Mientras Nueva York duerme** en la que aparece junto a la actriz Rhonda Fleming y el productor Bert E. Friedlob con el parche sobre el ojo derecho, el monóculo en el izquierdo y las gafas sujetas con una mano. Pose, ética,

coquetería, necesidad, distanciamiento, prevención, inseguridad... Cuando miraba por el visor de la cámara, el ojo bueno se encontraba directamente con la máquina, sin necesidad de intermediarios de cristal, y ahí es donde Lang fijaba el arte que nos ha legado.

De naufragios y linchamientos

Si Hitchcock llegó a los dominios de Selznick en 1939 con la idea de hacer una película sobre la tragedia del Titanic y tuvo que contentarse con dirigir **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), a Lang le sucedió algo similar. Al aterrizar en las dependencias de la Metro, con Selznick como *tycoon* a la clásica usanza y Louis B. Mayer como presidente, Lang empezó a trabajar con el guionista Oliver H. P. Garrett en la dramatización de una tragedia marina reciente, la del buque S. S. Morro Castle, que había naufragado el ocho de septiembre de 1934. El barco regresaba de La Habana y sufrió un incendio cuyas causas nunca fueron determinadas. De las quinientas cuarenta y nueve personas que iban a bordo, entre pasaje y tripulación, ciento treinta y cuatro perecieron entre las llamas o fueron engullidas por el mar. Selznick rechazó el tema. El contrato de Lang estaba a punto de expirar. Era ciudadano norteamericano desde el dieciocho de febrero de 1935, pero al mismo tiempo estaba a punto de quedarse en el paro sin haber podido demostrar nada en el estudio que, eso sí, le pagaba religiosamente cada semana (virtudes del sistema de los estudios). Finalmente cayó en sus manos una breve sinopsis de lo que se convertiría en **Furia** (*Fury*, 1936).

Nunca sabremos qué habría pasado de rodar ambos cineastas sus proyectos iniciales, tan ceñidos a unos hechos reconocibles por el gran público, pero en todo caso sus debuts norteamericanos son formidables y, es más, por temática y tratamiento resultan mucho más coherentes con sus filmografías posteriores. Si Rebeca sentó las bases de una renovadora idea del relato de suspense en Hollywood, mostrando los signos caracterizadores de Hitchcock, **Furia** sugirió con firmeza el camino que Lang iba a emprender. Debutar en la sofisticada Metro Goldwyn Mayer, la productora que reunía más estrellas cinematográficas por metro cuadrado de las ocho grandes de Hollywood, con una película sobre un linchamiento, mefistofélicamente reconvertida en otro desazonante itinerario de venganza y punición, resultó toda una declaración de principios, pese a que el director tuvo que girar hacia la derecha (el linchado es un hombre blanco, Spencer Tracy) cuando su idea era tirar por el camino de en medio, el más directo, y explicar la historia desde la perspectiva de un hombre negro que ha hecho el amor con una mujer blanca.

Más allá de la manifiesta enemistad de Lang con Mayer, su entrada en la Metro y, por extensión, en el cine norteamericano, no fue demasiado afortunada. Traía de Alemania los métodos de trabajo de un director puntilloso, autoritario y extremadamente perfeccionista, que no quería saber nada de horarios sindicados y horas extras. Lang se enemistó con técnicos y con varios de los intérpretes de sus films, pese a que sus teorías de raíz teatral sobre la dirección de actores dieron excelentes frutos: *“Cuando escojo a un actor y creo que puede encarnar al personaje, entonces debo, si es que soy un buen director, intentar sacar de él lo que lleva dentro, extraer lo mejor de él. Diré además que esto, a veces, sucede contra la voluntad del actor en cuestión, pero sólo así se puede hacer algo que no se había*

hecho anteriormente”^[9]. Sin embargo, los productores norteamericanos no podían quejarse de él, a diferencia de los alemanes. Su formación como dibujante y arquitecto le permitía realizar rudimentarios *storyboards* que agilizaban las tareas de rodaje, y, como apunta Bernard Eisenschitz, “Lang ha querido dar la imagen del técnico perfecto: script-doctor, decía a Lotte Eisner, bendición de los productores a quienes su método ahorra considerables gastos, ha repetido en sus entrevistas”^[10].



Algunas de sus alegorías visuales tampoco fueron del agrado de los productores de la época. En **Furia** hay una muy evidente que rompía con los principios de la narrativa clásica: el inserto de unas gallinas en el corral colocado estratégicamente entre los chismorreos de las mujeres de la ciudad cuando se produce la detención del personaje encarnado por Spencer Tracy. Esta idea “retórica” se opone a la sencillez y vibración expositiva de otra de sus fugas del relato. Se trata de la secuencia del juicio, en la que el propio cinematógrafo se convierte en elemento revelador del drama al utilizarse el noticiario filmado durante el intento de linchamiento en la cárcel para desenmascarar a los participantes activos en el mismo. Lang estaba especialmente satisfecho de esta solución narrativa.

La leyenda del cineasta errante

Furia marcó sin remisión la trayectoria errática de Lang por los estudios de Hollywood. No encontró nunca la estabilidad de la que gozaron otros de sus contemporáneos, aunque se salvó del purgatorio de los films menos que B al que se vieron abocados cineastas como Edgar G. Ulmer, otro director germánico que entró con mal pie en Hollywood y acabó realizando películas no mucho más caras que las de Ed Wood. A la Metro no regresó hasta veinte años más tarde, cuando fue contratado para dirigir **Los contrabandistas de Moonfleet**, y su andadura por el cine estadounidense fue la de quien desea ser dueño de su destino pero necesita, al mismo tiempo, de la confianza de alguna *major*, desclasado en un sistema tan rígido como el marcado por los estudios hasta finales de los cincuenta.

Después de salir de la Metro por la puerta trasera, encontró apoyo en el independiente Walter Wanger, que le produjo el melodrama criminal **Sólo se vive una vez**. La casualidad, y las buenas relaciones con Sylvia Sydney, protagonista femenina de sus dos primeras películas, hizo que Paramount le ofreciera la realización de **You and Me** (1938), extraña comedia social —Lang prefería llamarla un cuento de hadas— que quería dirigir Norman Krasna, autor del argumento original de **Furia**. Por el camino fueron cayendo algunos proyectos sugerentes, como *The Man Behind You*, adaptación libre de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, que Lang intentó dirigir en 1935, y *Men Without a Country*, de 1939, la que se hubiera convertido en su primera película de espionaje. De filiación antinazi, parecía emerger del gusto languiano por el serial, ya que narraría la historia de un científico ciego de nacimiento que inventaba un rayo capaz de destruir la vista.

El trasiego constante de Lang le llevó a trabajar para casi todos los grandes estudios, algunos productores independientes y varias compañías de serie B, pero nunca, por deseo o imposibilidad, logró amoldarse a lo que requerían de él ni encontrar una cierta continuidad. Quizá por ello no abrazó abiertamente la práctica de uno o dos géneros concretos, como hicieran Tod Browning, George Cukor, John Cromwell, Von Sternberg, John M. Stahl, Budd Boetticher, Vincente Minnelli, Douglas Silk, Don Siegel o los dos Sturges, Preston y John, aunque en su obra abundan los *films noirs* en el amplio sentido de la palabra: *melos* criminales, de denuncia social, de gánsteres, de intriga, *thrillers* pesadillescos, relatos policíacos y de espionaje. Pero ninguno de ellos se adaptó a los modos estandarizados, rechazando el esquema bien definido del cine de detectives, por ejemplo, y sorteando el modelo instaurado en la Warner: su única película negra en el estudio de los hermanos Warner, **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953), puede verse como un cuerpo extraño en la anatomía filmica que habían configurado los films canónicos de Raoul Walsh, Michael Curtiz, Delmer Daves, John Huston o Howard Hawks, del mismo modo que **La mujer del cuadro** carece de toda relación atmosférica con las piezas policíacas más emblemáticas de RKO alumbradas en claroscuro por Jacques

Tourneur, Edward Dmytryk y Richard Fleischer.

Abocado a las películas pequeñas con alguna estrella protagonista (trabajó con Spencer Tracy, Henry Fonda, George Raft, Edward G. Robinson, Gary Cooper, Anne Baxter, Marlene Dietrich, Tyrone Power, Barbara Stanwyck, Glenn Ford y Dana Andrews, por ejemplo), a los films de bajo coste o a las producciones baratas de los grandes estudios, Lang tuvo un considerable margen de maniobra para experimentar, a salto de mata, con el género clásico, fuera cine negro, *western*, aventuras, melodrama y, en menor medida, comedia y bélico, dotándolo de constantes ramificaciones, perturbaciones y mezcolanzas, de modo que **Encubridora**, por poner un solo ejemplo, participara tanto del *western* como del melodrama sin definirse voluntariamente en ninguno de los dos debido a elementos tanto internos (la configuración de los personajes y el vacío angustiante que les define) como externos: la casi totalidad del rodaje en estudio provoca un distanciamiento respecto a las señas de identidad físicas del cine del Oeste: es un *western* casi sin cielos, sin aire, sin nubes, de cabalgadas fatídicas recortadas sobre un horizonte de papel pintado y un desierto de cartón piedra espectral.

Lang asumió a la fuerza la situación y visitó por partida doble los despachos de todos los magnates e hijos y cuñados de magnates que edificaron Hollywood. Trabajó para Metro en **Furia** y **Los contrabandistas de Moonfleet**. En Paramount rodó **You and Me** y **El ministerio del miedo** (*Ministry of Fear*, 1944), pesadillesca intriga antinazi basada en una novela que Lang admiraba, escrita por Graham Greene, y con un guión que repudiaba, obra del productor Seton I. Miller. Alcanzó un mínimo de comodidad en su etapa en la Fox, donde realizó sus dos primeros *westerns*, **La venganza de Frank James** y **Espíritu de conquista** (*Union*, 1941), la primera película del ciclo antinazi, **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), y años después la alimenticia **Guerrilleros en Filipinas. La mujer del cuadro** y el crudo drama de Clifford Odets **Clash by Night** (1952) tuvieron el respaldo de RKO. Warner produjo **Cloak and Dagger** y **Gardenia azul**, dos films que no cuentan con demasiados adeptos pese al aluvión de ideas de puesta en escena del primero y la casi nihilista economía de medios expresivos del segundo. Columbia costeó **Los sobornados** y **Deseos humanos**, prestando a dos de sus actores tipo, Glenn Ford y Gloria Grahame. Los independientes Walter Wanger y Arnold Pressburger financiaron **Sólo se vive una vez** y **Los verdugos también mueren**, distribuidas ambas, como casi todas las películas de los productores autónomos de Hollywood, por United Artists. Cuando iban mal dadas, Lang halló refugio en la compañía de serie B Fidelity Pictures: **House by the River** y **Encubridora**. Otra firma B, la de Bert E. Friedlob, hizo posible las dos últimas y escépticas películas de Lang en Estados Unidos, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), radiografías impecables, en clave de languiano, de la moral oblicua de todo un país.



Mientras Nueva York duerme

Las puertas se le habían ido cerrando por distintos motivos. En la segunda mitad de los años treinta fue relacionado con grupos comunistas, porque, entre otras cosas, formaba parte de la denominada liga antinazi, cicada por diversos refugiados europeos. En 1951, su nombre circuló por alguna que otra lista negra no oficial; Lang nunca fue llamado a declarar por el comité de actividades antiamericanas, pero sus simpatías izquierdistas y su apoyo a los intelectuales europeos, además de su relación con autores como Odets, que terminó delatando, no le beneficiaron a la hora de obtener trabajo. Algunas de sus películas fueron fracasos comerciales y otras las dirigió por compromiso: **Gardenia azul** tuvo un presupuesto ínfimo, pese a contar con Anne “Todo sobre Eva” Baxter como protagonista, y se rodó en sólo veinte días hábiles.

Abundaron también los proyectos sin materializar, caso de la ambiciosa *Americana* (1940), *western* sobre cien años en la historia estadounidense; la reubicación de la leyenda del Golem a la Praga ocupada por los nazis (1943); un relato de ciencia-ficción titulado *Roket Story* (1949); la biografía de Ernest Udet, aviador alemán que estrelló su aparato en pleno vuelo tras rebelarse contra Hitler (1950); una historia muy languiana en torno a un anémico, *The Running Man* (1953), y un melodrama sobre un hombre que intenta asesinar a su hijastra para

cobrar una herencia, *Dark Spring* (1954), entre muchos otros^[11].

Algunos de los proyectos acariciados por Lang fueron realizados por otros cineastas: llegó tarde para la adaptación de la novela de Robert Louis Stevenson sobre los ladrones de cadáveres, cuyos derechos habían sido adquiridos ya por Val Lewton para su ciclo de películas de tenor en RKO (**The Body Snatcher**; Robert Wise, 1945); trabajó en una primera versión de **Winchester 73** (1950), finalmente realizada por Anthony Mann, y quiso también adaptar en 1948 la novela de Robert Penn Warren *All the King's Men*, aunque el proyecto acabó en manos de Robert Rossen: **El político** (*All the King's Men*, 1949).

A pesar de este permanente viaje a contracorriente, Lang, como Ford, Hawks y Frank Capra, pudo crear su propia compañía de producción y regir brevemente su destino durante un par de años. Fue en el único momento de cierta holgura y respeto del que gozó el director en sus dos décadas de trabajo en Hollywood. Aprovechó entonces el mejor de los huecos, la buena acogida dispensada a **El hombre atrapado** y **La mujer del cuadro**, para fundar Diana Productions con la protagonista de estos dos films, Joan Bennett, su marido, el productor Walter Wanger, y el guionista Dudley Nichols, que había escrito **El hombre atrapado**.

Lang encontró en Bennett una abierta complicidad fundamentada tanto en el entendimiento artístico como en la atracción física. Cuentan algunos biógrafos, McGilligan entre ellos, que Lang se había enamorado de su actriz, lo que creó no pocas situaciones complicadas dada la amistad que le unía también con Wanger. La compañía fue bautizada con el nombre de la hija de un anterior matrimonio de Bennett, pese a que Lang había propuesto el muy cormaniano de New World Pictures. Para repartir responsabilidades y dejar contentos a todos, decidieron que las futuras películas de la productora aparecerían con el enunciado de "*Walter Wanger Presents a Fritz Lang Production*". Sobre un total de 1000 participaciones, Lang se quedó con 506, Bennett con 316, el ejecutivo Sam Jaffe con 33, las mismas que el abogado del director, Martin Gang, mientras que la mujer de Lang, Lily Latté — amante desde los tiempos de Thea von Harbou y compañera hasta su muerte— se repartió el resto con otros inversores^[12]. Wanger asumió la vicepresidencia y estableció los acuerdos de distribución con Universal, la única de las ocho *majors* que faltaba para acabar de trazar el mapa geográfico de Lang en Hollywood.

Si bien se sentía satisfecho de la primera producción de Diana, **Perversidad**, traslación al barrio neoyorquino del Greenwich Village del drama ambientado en Montmatre en el original de Renoir, **La golfa** (*La Chienne*, 1931), Lang no guardaba buenos recuerdos de la segunda, **Secreto tras la puerta**, un proyecto personal de Wanger influido por la noción de suspense de **Rebeca** y otros títulos hitchcockianos como **Recuerda** (*Spellbound*, 1945), y vampirizado, al igual que éste, por la moda del psicoanálisis que hacía furor en Hollywood travestido de drama criminal. Ni con su propia productora logró el director del monóculo expresionista la estabilidad, la libertad, la certeza de que estaba en la buena dirección.



Rodaje de **La venganza de Frank James**

Los años Fox

Algo debía de tener la productora controlada por Darryl F. Zanuck que permitía a los directores albergar la esperanza de que habían encontrado el estudio ideal en el que desarrollar sus carreras. F. W. Murnau, Ford, Walsh, Mamoulian, Allan Dwan, Henry King, Henry Hathaway, Otto Preminger, John Brahm, Joseph Leo Mankiewicz, Samuel Fuller y Richard Fleischer fueron algunos de los realizadores que pasaron largas temporadas en las dependencias de la Fox, gozando de una facilidad de movimientos que difícilmente lograron en otros estudios. Lang no estuvo tanto tiempo, pero sí el suficiente como para convencerse, aunque finalmente se tratara de un espejismo, de que podía echar raíces en una productora donde el autoritarismo de los Selznick y Hughes estaba mitigado.

En los dos años que estuvo contratado por la 20th Century Fox, Lang realizó tres películas, trabajó en un proyecto no materializado y empezó otros dos films que serían terminados por Archie L. Mayo; su regreso al estudio en 1950 con **Guerrilleros en Filipinas** fue tan efímero como el propio film. Sus aportaciones al *western* son engañosas. **La venganza de Frank James** ha querido verse como una simple y escueta continuación de la excelente **Tierra de audaces** (*Jesse James*, 1939), de King, pero Lang llevó a su terreno fatalista la historia del hermano de Jesse James convirtiendo la película en otra crónica obstinada de una venganza. **Espíritu de conquista** participa sesgadamente del aliento épico de otras epopeyas cinematográficas sobre el tendido ferroviario del cable telegráfico, pero lejos de la febrilidad de un Cecil B. De Mille. Lang prefería el acento realista antes que la exaltación del mito y estaba orgulloso de haber introducido en sus *westerns* “pequeños detalles auténticos que hacen creer en la veracidad del conjunto”^[13].

Por lo que respecta a **El hombre atrapado**, se trata de un proyecto sumamente personal, que, curiosamente, le llegó rebotado a Lang. Su itinerario tortuoso por montañas, ríos, ciénagas, barrancos, puertos, callejones neblinosos y grutas surge de una idea sumamente brillante, la del cazador que quiere demostrarse a sí mismo que es capaz de cazar a su presa, ni más ni menos que Hitler, sin necesidad de disparar sobre ella, sólo por el placer de la caza. Pero cuando se da cuenta de que tiene la posibilidad de hacerlo y carga el rifle, un soldado alemán lo descubre. Empieza entonces su espinosa odisea, que es la de Europa entera: el personaje incorporado por Walter Pidgeon no calibró en primera instancia, como tampoco lo hicieron los políticos y estadistas europeos, el peligro de Hitler y lo que representaba.

El hombre atrapado es la mejor alegoría jamás filmada por Lang, pero encierra también una duda en cuanto a la concepción del cine languiano. Godard escribió con razón que “*la puesta en escena de Lang es de una precisión que roza la abstracción. Su decoupage es una mezcla en la que la inteligencia prima sobre la sensibilidad. Lang se interesa más en una escena en su conjunto que en un plano de detalle, como Hitchcock por ejemplo. Una imagen puede definir por si sola la estética de Lang: un*

policía apunta a un bandido que huye y va a matarlo. Para que sintamos mejor el aspecto inexorable de la escena, Lang instala en el fusil una mira telescópica como la de las armas de gran precisión: el espectador siente de inmediato que el policía ‘no puede’ fallar su disparo y que el fugitivo debe matemáticamente morir”^[14]. Waller Pidgeon apunta también a Hitler con una mira telescópica, pero el espectador no puede sentir nunca que la presa va a morir matemáticamente. Al revés de lo que preconizaba Truffaut, la vida, la Historia, es aquí más fuerte que el cine.

Sobre el proyecto frustrado, Lang tenía la idea de rodar una película presentando a Billy el Niño tal como era, no con el rostro aceitunado, el pelo lustroso y los ademanes atentos de Robert Taylor en el film que dirigió después David Miller en la Metro, **Billy el Niño** (*Billy the Kid*, 1941). Desconozco una de las películas de las que Lang fue apartado, **Confirm or Deny** (Archie L. Mayo, 1941), dilatada trama de suspense, periodismo y nazismo escrita por Fuller e interpretada también por Joan Bennett, cuya acción acontece en la Associated Press de Londres durante los bombardeos sobre la ciudad inglesa, pero la otra, **Moontide** (Archie L. Mayo, 1942), producida por Mark Hellinger y protagonizada por Jean Gabin —en su primer trabajo estadounidense—, Ida Lupino y Claude Rains, resulta un atmosférico melodrama negro y portuario, entre barcazas, cebos de pesca, escolleras, gaviotas, embarcaderos sucios y tabernas malolientes, que narra la historia de un tipo fuerte, torpe, alcohólico y amnésico sobre el que flota durante todo el metraje la duda de si ha cometido un asesinato. Aunque la peculiar boda en el pequeño embarcadero, en la que los invitados, según sus procedencias, traen botellas de *whisky*, sake o champán, no parece ni de Lang ni de Mayo, sino de Ford (y eso que Thomas Mitchell, otro de los protagonistas del film, no hace acto de presencia en la ceremonia), **Moontide** tiene, aunque cercenado, como envuelto en la niebla que preside buena parte de los planos de la película, un tono fatalista eminentemente languiano. El cineasta vienés no fue el único ilustre involucrado y no aprovechado en el film: Salvador Dalí realizó una serie de dibujos preparatorios, angustiantes representaciones de la muerte, que no fueron utilizados.

La Odisea

Lang dejó de cotizar para la industria de Hollywood mucho antes de que abandonara la llamada Meca del cine, aunque algunas de sus obras del primer periodo seguían atrayendo a los estudios norteamericanos. Columbia produjo en 1951 una endeble versión de **M, el vampiro de Düsseldorf** que significó la penúltima película de Joseph Losey antes de exiliarse en Europa, lo que resulta una paradoja que convierte la historia del asesino de niñas en maldita para quienes osan llevarla a la pantalla: **M, el vampiro de Düsseldorf** fue también la penúltima cinta de Lang antes de marcharse de Alemania. Una década después, la Fox financió en Scope y blanco y negro una aburrida relectura del caligarismo, **The Cabinet of Caligari** (1962), de Roger Kay, escrita por Robert Bloch y fotografiada por John Russell, es decir, el guionista y el operador de **Psicosis** (*Psycho*; Alfred Hitchcock, 1960): una mezcla indigesta de los tenores hitchcockianos y la modernización del original por la vía freudiano-hollywoodiense.

Tras el retorno imposible a un cine y un país que fueron los suyos, pero que ya no le pertenecían, Lang inició lo que podríamos denominar la Odisea interior. Cerró su obra como director en Alemania, cierto, pero se incorporó al rodaje francoitaliano de **El desprecio** y continuó viviendo en su casa americana de Beverly Hills. En el film de Godard, el venerado maestro intenta realizar *La Odisea*, que es lo mismo que pretende rodar Theo Angelopoulos con la vieja cámara de los hermanos Lumière en su fragmento de **Lumière et compagnie** (1995). Sueños imposibles del cine europeo. Pero, seguro, Fritz Lang no habría podido dirigir nunca en Estados Unidos una película sobre la épica griega. Llegaron los homenajes, por supuesto, antesala del retiro definitivo. La Cinémathèque Française organizó una retrospectiva completa de su obra en 1959. El National Film Theatre londinense hizo lo propio en 1962. Dos años después presidió el jurado de Cannes. En 1965 se le concedió el título de Caballero de las Artes y las Letras. En 1967 fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York quien le consagró un ciclo. Después, en 1970, presidió el jurado del Festival de San Sebastián.



Gardenia azul

En **Paparazzi** (1964) y **Le Parti des choses - Témoignage sur Bardot-Godard** (1964), los dos cortometrajes documentales que realizó Jacques Rozier durante el rodaje en Capri de **El desprecio**, se le ve cansado y ausente. Godard comenta que la sola presencia de Lang inspira a todo el mundo respeto por el cine, mientras que Rozier le define como *“un viejo jefe indio, sabio, sereno, que ha meditado mucho y entiende el mundo, y que deja la guerra para el joven y turbulento poeta”* que, por supuesto, no es otro que Godard. Cineasta del rigor total, de la implacabilidad, en lúcida definición de Claude Chabrol, Fritz Lang acabó en su casa de Hollywood, sólo con la compañía de su última esposa y un chimpancé de peluche que bautizó con el nombre de Peter, y al que, según relata McGilligan, le preparaba martinis y le contaba cuentos todas las noches. La muerte cansada dejó de esperar.

El Oeste de Fritz Lang

Jordi Batlle Caminal

Inoiz westernik egin ez zuten Hollywoodeko beste zinegile europar aspetsu batzuk ez bezala. Fritz Lngi westernak gustatzen zitzaizkion. Egikaritu ez ziren proiektu batzuez gain, mota horretako hiru film egin zituen. Lehenengo bietan (*La venganza de Frank James* eta *Espíritu de conquista*) bere estilo lehor eta erralistarekin jarraitu zuen eta, kontu handiz, kazetaritza eta telegrafia hedatzen ari ziren garaian gogoratu zituen. Hirungarrena, *Encubridora*, western barroko eta grinatsua, iragiko eta erromantikoa da, duen poesiaren indarragatik Nicholas Rayren *Johnny Guitar* lanarekin besterik aldera ez daitekeena.



La venganza de Frank James

Fritz Lang asumió su ciudadanía americana desde un buen principio: sus tres primeras películas en el nuevo continente, *Furia* (*Fury*, 1936), *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937) y *You and Me* (1938), fueron melodramas criminales de honda carga social, apegados a la más estricta realidad circundante. A diferencia de otros cineastas europeos emigrados a Hollywood, como Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock o Billy Wilder, a Lang le tentó, al igual que a Michael Curtiz o a Fred Zinnemann, el cine del Oeste. De hecho, era un gran amante del *western* y le

atraía la idea de rodarlos. A Peter Bogdanovich le comentó que no había tanta diferencia entre la saga de los nibelungos y las películas del Oeste, pues en ambos casos se trataba de echar el ancla en las raíces culturales e históricas de una u otra nación. Y así fue como, tras realizar **You and Me**, Lang invirtió varios meses en la concepción de un *western* que habría de titularse *Americana* y revisaría cien años de vida estadounidense a través de la historia de una mina abandonada y de todos aquellos que un día (o un siglo entero) la explotaron.

El proyecto no logró materializarse, pero a Darryl F. Zanuck, el preboste de la 20th Century Fox, le llegó la noticia del interés de Lang por el género y le propuso rodar **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), la secuela de **Tierra de audaces** (*Jesse James*, 1939), de Henry King. Lang aceptó gustoso el ofrecimiento y se puso manos a la obra. En los días de la preproducción, él mismo viajó en busca de localizaciones a varios puntos del país, en compañía de sus asistentes de dirección Aaron Rosenberg y Ben Silvey, e incluso filmó en 16 mm una prueba, en la que los propios ayudantes emularon a los protagonistas de la película cabalgando por las montañas. A Zanuck no sólo le pareció estupendo ese material, sino que añadió doscientos mil dólares al presupuesto para la construcción de quince decorados en tierras de Bishop y Sonora. Lang hizo otro viaje productivo antes del rodaje: a Tombstone, esa ciudad que nos trae los ecos míticos de Earp, Holliday y los Clanton. Quería ver cómo era un teatro auténtico, un teatro del viejo Oeste, y allí encontró uno, del cual captó su atmósfera, que le serviría para la mejor escena de la película.

La venganza de Frank James, primera película de Lang en color, muy diferente en concepción a la obra precedente de King, arranca con la escena final de aquélla, la muerte de Jesse James, asesinado por la espalda por los hermanos Ford (John Carradine y Charles Tannen), y narra la venganza que su hermano, Frank James (Henry Fonda retomando el papel y repitiendo con el director después de **Sólo se vive una vez**), emprende tras comprobar que son indultados por orden gubernamental. A Lang, antes que la exaltación de unos forajidos de leyenda o la épica del *Far West*, le interesaba el realismo, de ahí que su película fuera, siguiendo los cauces de su estilo, intensamente rígida, fría. Se permite en ella algunos brotes de comedia (como el excelente *gag* de Fonda y Jackie Cooper comprando una carreta a quien no es su propietario, o todo el tramo final del juicio, largo pero muy divertido, rebosante de puyas entre yanquis y confederados) y breves apuntes románticos en torno a los personajes de Fonda y la debutante Gene Tierney (su primer encuentro en el hotel es un oasis de comedia ligera), pero en su conjunto es una obra seca, lacónica y concisa, de la que descuella la susodicha escena del teatro, soberbia, con Frank James asistiendo, desde un palco, a la escenificación de la muerte de su hermano, interpretada nada menos que por los propios hermanos Ford: una elocuente expresión del Oeste como gran espectáculo.

Pero **La venganza de Frank James** destaca también por el trascendente papel

que juega la prensa, una prensa manipuladora, omnipresente y omnipotente. Todos los hechos que en la película se relatan tienen su reflejo en los rotativos o son éstos los que conducen la acción. Tras el fragmento inicial de **Tierra de audaces**, la noticia de la muerte de Jesse nos es mostrada a través de las consecutivas portadas de *Kansas City Daily Herald*, *St. Joseph Gazette* y *The Topeka Times*. Poco después, Frank, retirado en su plácida granja, se entera del indulto concedido por el gobernador a los Ford por un recorte de periódico. Frank empieza su itinerario vengativo visitando a su amigo Rufus Todd (Henry Hull), editor del *Liberty Weekly Gazette*, un periodista todo carácter, muy parecido al encarnado por Edmond O'Brien en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), de John Ford. Frank urde un plan para que la falsa noticia de su muerte se extienda; en pocos minutos, la hija del director del *Denver Star* y reportera en ciernes (Gene Tierney) la publica en exclusiva y, cuando se descubre la verdad, *The Denver Globe*, periódico rival, la desmiente. Otro recorte informa a Frank de la detención de su fiel criado Pinky. Y en la escena del juicio, el espacio concedido a los corresponsales de los diversos diarios adquiere un protagonismo inusual en el *western* y más allá del *western*. Significativamente, **La venganza de Frank James** finaliza frente al escaparate del *Liberty Weekly Gazette*. Está claro que para Lang el periodismo en el siglo XIX tenía una importancia capital. Y ya era tan depredador como el que años más tarde describiría en la descarnada **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956). También el telégrafo tiene su momento estelar en **La venganza de Frank James** cuando la joven aspirante a periodista y su padre se comunican en una secuencia admirablemente escueta.

Será precisamente el telégrafo el protagonista de su siguiente película, otro *western* en color, **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941). Satisfecho del éxito de **La venganza de Frank James**, Zanuck le ofreció a Lang, que seguía bajo contrato con la Fox, una novela de Zane Grey después de que el guionista, Robert Carson, que la consideraba atroz, hubiera finalizado la adaptación, dejándola prácticamente irreconocible. A Lang no le gustó el guión, que fue reescrito a varias manos, aunque finalmente Zanuck ordenó rodar el original. **Espíritu de conquista** vendría a ser al telégrafo lo que **Unión Pacífico** (*Union Pacific*, 1939), de Cecil B. De Mille, era al ferrocarril: un canto épico al esfuerzo de quienes tendieron la primera línea telegráfica transcontinental, la Western Union. Por supuesto, la película se tomaba todas las libertades del mundo al recrear el episodio, pues, según Lang, no ocurrió en realidad nada importante durante la construcción, salvo el derribo de algunos postes por los búfalos; el responsable de la Western Union, por otra parte, había sido un hombre casado y con siete hijos, pero en la película debía ser soltero (Dean Jagger). Así las cosas, **Espíritu de conquista** tomó prestadas todas las convenciones del género: el enfrentamiento con los indios, que se resisten a dejar pasar el tendido por sus tierras; el triángulo amoroso entre la hermana de Jagger (Virginia Gilmore), uno de los ingenieros (Robert Young) y el explorador de la

expedición (Randolph Scott), y la rivalidad entre éste, antiguo forajido en horas de (ya imposible) redención, y su exbanda, capitaneada por su propio hermano (Barton MacLane) y dispuesta a sabotear la Western Union con argucias tan pintorescas como la de disfrazarse de indios para robar el ganado, sustento básico en el largo trayecto.

Pese a los tópicos, Lang volvió a documentarse y llevó a cabo un trabajo, dentro de lo posible, realista: las pinturas de guerra de los indios son auténticas, fruto de la colaboración entre el realizador y el productor Kenneth Macgowan, que estudiaron a fondo el folclore indio, y todos los aparatos de telegrafía que aparecen en el film son recreaciones exactas de los de la época. El escrúpulo por ofrecer un Oeste verosímil se vio recompensado con una carta, que Lang recordaba siempre con orgullo, de un club de veteranos *cowboys* de Flagstaff, Arizona, en la que se leía: “Querido Sr. Lang: Hemos visto **Espíritu de conquista** y esta película describe el Oeste mucho mejor que las mejores películas que se han hecho sobre el Oeste”.

Como antes hiciera en **La venganza de Frank James**, Lang despachó una obra de encargo dejando en ella su huella personal. Como le comentó a Bogdanovich, se sentía más satisfecho de este su segundo *western* que del primero. Le gustaba recordar el movimiento de cámara, de veras brillante, que descendía, desde lo alto de un poste telegráfico, por el cable, mostraba una lanza india clavada en el suelo y acababa su panorámica registrando doscientos indios con pintura de guerra (hay otro no menos bello y casi simétrico: la cámara sube ahora nerviosa por el poste hasta descubrir a un empleado muerto, balanceándose sobre el cable con su pecho atravesado por una flecha). Y le gustaba especialmente el duelo final entre Scott y MacLane, en las puertas de la barbería, por el detalle de llevar el primero las manos vendadas (se las había quemado intentando desmaniatarse con el fuego de una hoguera) y el gesto de sus dedos al quitarse las vendas de la mano derecha para desenfundar. El enfrentamiento concluye con la muerte de Scott, que desaparece en *off* quedando en primer plano su mano izquierda vendada, una toma de auténtico efecto dramático. A esa escena le sigue un plano elegíaco: la tumba de Scott, en pleno desierto, con la hilera de postes telegráficos perdiéndose en el horizonte en un melancólico y rojo atardecer. La Fox utilizaría parte del metraje de Lang para incluirlo en las imágenes de **Aventuras de Buffalo Bill** (*Buffalo Bill*, 1944), de William A. Wellman.



Espíritu de conquista

Un año después de **Espíritu de conquista**, tras haber realizado **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), su primer *thriller* antinazi, Lang acarició el proyecto, finalmente no consumado, de rodar una película sobre la figura de Billy el Niño, que le apetecía mucho. Y, en 1948, a punto estuvo de dirigir **Winchester 73** (*Winchester 73*) para la Universal, título que dos años más tarde rodó Anthony Mann, si bien a partir de un guión que ya nada tenía que ver con el que trabajó Lang. Finalmente, en 1952, el cineasta dio a luz su tercer y último *western*, el más personal y persuasivo de todos: **Encubridora** (*Rancho Notorious*), una producción de Fidelity Pictures distribuida por RKO, férreamente controlada por Howard Hughes y basada en un argumento de Silvia Richards, adaptado por Daniel Taradash. Dos fueron los centros de atracción que estimularon a Lang la realización de **Encubridora**: por un lado, una historia de venganza y fatalidad que se ajustaba como un guante a sus preocupaciones, al *pathos* langiano; por otro, la posibilidad, largo tiempo aplazada, de trabajar con Marlene Dietrich, a quien había conocido en París, cuando rodaba **Liliom** (*Liliom*, 1934), aunque su relación (dos recios temperamentos teutones: el choque frontal de dos locomotoras) sería cualquier cosa menos armónica (“*el director que más he detestado ha sido Fritz Lang*”, escribiría la actriz en sus memorias).

Taradash y Lang decidieron acompañar la acción con una canción, *Legend of a Chuck-a-Luck*, compuesta por Ken Darby, que comentaría musicalmente la historia (remachando insistentemente las palabras “odio”, “asesinato” y “muelle”) e incluso pondría un epílogo tras el *The End*, dando cuenta de la (mala) suerte de los dos protagonistas masculinos. *Chuck-a-luck* (el nombre de la ruleta vertical que aparece en la película, símbolo del azar y del destino escrito de antemano) era inicialmente el título previsto, que Hughes hizo cambiar por *Rancho Notorious*, lo que enfureció a Lang.



Espíritu de conquista

Encubridora es un *western* exaltado y barroco, tocado por el delirio, por una fuerza poética abrumadora. Sus héroes son arquetipos llevados al paroxismo de su depuración. Dietrich interpreta a Altar Keane, una cantante de *cabaret* venida a menos (eso, el *glamour* en horas de rebajas, es lo primero que le reprochó Marlene a Fritz, con la mala pata de invocar el nombre de Sternberg como santo patrón), dueña ahora de un rancho, el Chuck-a-Luck, en el que acoge a maleantes de diverso pelaje, entre ellos su amante (Mel Ferrer), que responde al nombre de Frenchy, casualmente el mismo de la actriz en **Arizona** (*Destry Rides Again*, 1939), de George Marshall. A ese oculto nido de víboras llega un buen día Veni Haskell (Arthur Kennedy), un

hombre noble con sed de venganza, pues sabe que uno de los forajidos protegidos por Altar (el actor Lloyd Gough, cuyo nombre hizo borrar de los créditos Hughes porque se había negado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas) es el que violó y asesinó a su novia. Vern y Altar se sienten inmediatamente atraídos y, con Frenchy como tercer vértice, dibujan en el aire un triángulo sentimental que huele a tragedia a dos millas de distancia.



Encubridora

El bajo presupuesto con el que trabajó Lang, que le obligó a rodar prácticamente toda la película en estudio, subrayó sobremanera el carácter onírico, fantasmal y teatralizante de **Encubridora**: la escena en que, en ausencia de Frenchy, Altar y Vern se escapan a la montaña y se detienen en un paisaje de cartón, ilustrado con colores más propios de un musical MGM, sólo es comparable a Méliès antes y a Syberberg después. Este efecto de extrañeza, de estar ante un *western* atípico, feérico, lo comparte **Encubridora** con **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray. Ambos tienen muchos aspectos en común. Veamos algunos: a) la ruleta, tanto da si vertical u horizontal, pues está ahí como metáfora de fortunas e infortunios, de círculo vicioso, de vidas que giran inexorablemente sobre sí mismas; b) el protagonismo femenino: Vienna (Joan Crawford) y Altar, dos mujeres con cicatrices en el alma, pasado turbio y amores tempestuosos, y un carácter bronco, agrio, fruto

de mucho dolor acumulado; c) la historia de amor (Vienna & Johnny, Altar & Vern/Frenchy), tan flamígera como inconsumable; d) la guarida de los malhechores, recóndita, se diría que sólo accesible a quien conozca la contraseña (“Ábrete, Sésamo”). En **Johnny Guitar** se accede atravesando una cascada; en **Encubridora** la esconde un hermoso valle, como un Sangri-La fuera de la ley; y e) la balada, cantada por William Lee en el film de Lang y por Peggy Lee en el de Ray, dos melodías suaves barnizando historias duras.

Jean-Luc Godard dijo que “*la puesta en escena de Fritz Lang es de una precisión que roza la abstracción*”. De los tres *westerns* que facturó el cineasta, **Encubridora** es el que ilustra con mayor nitidez el aserto godardiano: una rara y turbadora flor en el *western* de los años cincuenta, tan romántica y enfebrecida como sólo **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), desde el ámbito del cine de aventuras, lo sería en la trayectoria americana del maestro alemán.

La otra cara de América

Las películas negras de un cineasta vienés

Antonio Santamarina

Gener desberdinak landu zituen arren. Langen Amerikako obra batez ere zine beltzarekin lotzen da. Genero horren barruan 1930eko hamarkadako krisi ekonomikotik 1950eko hamarkadako krisi ideologikora doan garaiko Iparramerikako gizartearen erretraturik onenetariko bat osatzen duten dozena bat pelikula egin zituen.





Furia

Dentro de los diversos géneros que Fritz Lang cultiva durante su estancia en Estados Unidos (*western*, bélico, de aventuras, de espionaje, drama, melodrama...), el cine negro ocupa un lugar muy destacado, hasta tal punto que, de los veintidós largometrajes que el cineasta dirige en tierras americanas, una docena de los mismos figura habitualmente dentro de los catálogos del género. Una clasificación metodológica que, dicho sea de paso, no resulta nunca sencilla de establecer en el caso de Lang ni en el caso de estas películas, ya que la mayoría de ellas deja ver también en su interior una fuerte presencia de elementos procedentes de otros géneros, ya sea éste el drama a secas —caso de *Clash by Night* (1952)— o, sobre todo, el melodrama, cuyas estructuras argumentales colorean las narraciones de títulos tan fuertemente adscritos al cine negro como *Furia* (*Fury*, 1936), *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937), *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), *Deseos humanos* (*Human Desire*, 1954) y un largo etcétera.

Hecha esta matización, lo cierto es que la obra de Lang en este terreno es una de las que mejor sintetiza (junto a la de Raoul Walsh o Howard Hawks) la evolución experimentada por el género desde su nacimiento, a comienzos de los años treinta, hasta sus últimos coletazos, antes de su deriva manierista, a mediados de los cincuenta. Un simple examen superficial de los títulos que componen su filmografía, dentro de este apartado, basta para comprobar que en la lista aparecen algunos de los títulos más representativos de cada una de las etapas de aquél, si exceptuamos la primera manifestación del cine de gánsteres, que tiene lugar entre 1930 y 1932, es decir, un par de años antes de la llegada del cineasta a Estados Unidos^[1].

A partir de esta fecha, sin embargo, Lang aporta al *film noir* dos de las obras más significativas del cine de denuncia social —**Furia** y **Sólo se vive una vez**—, varios de los títulos más emblemáticos del subgénero de la psicología criminal —**La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948)— y algunas de las películas más radicales del cine negro propiamente dicho: **Los sobornados**, **Deseos humanos** o **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956).

Como es conocido, Fritz Lang cubre esta dilatada etapa de su filmografía saltando de una productora a otra desde que, el día uno de junio de 1934, entrara en vigor el contrato que lo unía con la Metro Goldwyn Mayer, para quien dirigirá su primera película en suelo americano: **Furia**. A partir de aquí —y tras las desavenencias surgidas con el productor de la película (Joseph Leo Mankiewicz) y con la Metro— el cineasta viene trabajando sucesivamente para diversas compañías: United Artists, Paramount, Fox, RKO, Columbia, Warner Bros...

Entre medias, en 1944, el éxito de **La mujer del cuadro** lo anima a fundar —junto al productor Walter Wanger, la mujer de éste (la actriz Joan Bennett) y el escritor Dudley Nichols— la productora Diana Productions, con la que realiza sus dos siguientes largos: **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**. El fracaso comercial de este último conduce a la quiebra de la productora y Lang pone fin a su colaboración con Joan Bennett, protagonista de estos tres trabajos.

Esta misma colaboración con un actor o una actriz determinados se repite en 1954, cuando la pareja principal de **Los sobornados** (Glenn Ford y Gloria Grahame) protagoniza la siguiente película de Lang (**Deseos humanos**) y cuando, a renglón seguido, el actor Dana Andrews interpreta sucesivamente **Mientras Nueva York duerme** y la película con la que el cineasta cierra su etapa americana: **Más allá de la**

duda (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956). Con estos mimbres —y partiendo siempre de textos ajenos, que guionizan diversos escritores (entre ellos, Nunnally Johnson y Dudley Nichols) y en cuya escritura interviene de manera más o menos directa el propio Lang—, éste va a trazar uno de los retratos más duros y corrosivos de la sociedad norteamericana de la época, de un período que comienza con las esperanzas regeneracionistas del *New Deal* (“Nuevo Trato”) y que termina con “la caza de brujas”, la guerra fría y el temor nuclear que invade el país durante los años cincuenta.



Más allá de la duda

Fritz Lang (nacionalizado estadounidense nada más llegar a su nueva patria, en febrero de 1935) no va a ser insensible a estos cambios y los reflejará en esa especie de espejo metafórico de la realidad norteamericana que es el cine negro clásico. Progresivamente más escéptico y pesimista, el retrato que éste realiza de su país de acogida irá adquiriendo tonos cada vez más sombríos y lúgubres, pasando, primero, del optimismo de **Furia** al pesimismo existencial de **La mujer del cuadro** y, sobre todo, de **Perversidad**, y, más tarde, al pesimismo social de **Los sobornados**, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, tres radiografías demoledoras de la sociedad estadounidense de los años cincuenta.



Furia

El cine de denuncia social y el optimismo regeneracionista

Coincidiendo prácticamente con la llegada de Fritz Lang a Estados Unidos en 1934, comienzan a sentirse en el país los efectos de las primeras medidas económicas y sociales puestas en marcha por el demócrata Franklin D. Roosevelt un año antes, tras su toma de posesión como presidente de la nación y tras la implantación del programa de reformas conocido como “Nuevo Trato”. Estas medidas intentaban impulsar también la regeneración moral e ideológica del país, de ahí que la nueva administración se aplicara con denuedo a la persecución feroz del gansterismo (la Ley Seca es derogada por fin el día cinco de diciembre de 1933) y apoyara, desde el punto de vista cinematográfico, el cambio de orientación ideológica experimentado por el primitivo cine de gánsteres, el cual, a partir de esa fecha, desaparece como tal con el fin, entre otros objetivos, de impedir la glorificación indirecta de este tipo de delincuentes, de personajes como Cesare “Rico” Bandello (**Hampa dorada**), Tom Powers (**El enemigo público**) o Scarface en la película homónima.

El agotamiento de este tipo de propuestas va a dar paso, primero, al ciclo de cine penitenciario, que florece entre 1932 y 1934, y, desde 1933, al auge del llamado cine de denuncia social, que busca incorporarse al discurso regeneracionista del país criticando los males que aquejan a la sociedad norteamericana del momento, con el agravamiento de las desigualdades sociales, de la injusticia y de la intolerancia. Dentro de esta última corriente se sitúan precisamente las dos primeras películas que Lang dirige en Estados Unidos —**Furia** y **Sólo se vive una vez**—, dos trabajos con decidida voluntad testimonial que sitúan la acción de sus ficciones en plena contemporaneidad, en la América deprimida de mediados de los años treinta.

Tanto en un caso como en el otro, ambas películas narran la trayectoria de dos individuos normales y corrientes (dos “Juan Nadie”), que deben enfrentarse a las jugarretas no tanto del Destino (característica común de gran parte de los personajes de Lang durante su etapa alemana) como del azar y de la propia sociedad. Ésta, en el primer caso (**Furia**), intenta linchar a Joe Wilson (Spencer Tracy) acusándole de un delito que no ha cometido y, en el otro (**Sólo se vive una vez**), expulsa a Eddie Taylor (Henry Fonda) y a “Jo” Graham (Sylvia Sidney) de su seno.

Lang aprovecha la peripecia vital del primero para denunciar, en **Furia**, la violencia de la sociedad norteamericana, cuya tendencia a los linchamientos (6010 en cuarenta años, según afirma el fiscal durante su alegato ante el tribunal) es un síntoma de la semilla de intolerancia y de intransigencia que anidan en su interior y que para el realizador austríaco pueden ser el germen de movimientos antidemocráticos.

La película utiliza también este discurso para criticar la corrupción del aparato político (el gobernador no envía tropas para impedir el linchamiento y pone trabas a la investigación posterior), del cuerpo policial (el *sheriff* no identifica a quienes participaron en el suceso), del sistema judicial (la fiscalía sólo sienta en el banquillo a veintidós de los posibles acusados) y, sobre todo, del propio pueblo norteamericano,

que parece haber olvidado los valores democráticos de sus orígenes y está dispuesto a saltarse la ley para dar rienda suelta a unos impulsos más homicidas (como pone de manifiesto la secuencia del linchamiento, con varios de los participantes disfrutando del espectáculo del incendio) que de otro tipo.

Ahora bien, todavía en esta época Lang cree (o al menos esa impresión proporciona la película) en la salud democrática de su país de acogida y, por ello, no duda en saltarse las reglas de la verosimilitud —el documental que recoge el linchamiento de Wilson no sólo se admite como prueba ante el tribunal^[2] cuando, según se nos ha informado antes, se exhibe como Noticiario en las salas de cine de toda la nación, sino que, incluso, se presenta en un montaje troceado que contradice su rodaje con una sola cámara; además, las equivocaciones de Wilson permitiendo que Katherine (Sylvia Sidney) descubra que sigue vivo por el bolsillo roto de la gabardina y por el error al escribir la palabra “mementum” contradicen la sabiduría absoluta de la que aquél hace gala durante toda la segunda parte del film— para conseguir que su denuncia, y el mensaje cauterizador que se desprende de ella, tenga una mayor fuerza emocional y dramática.

De este modo, el control férreo que Lang ejerce sobre la narración se traslada también al personaje de Joe Wilson, convertido en el verdadero demiurgo del segundo tramo de la película, en el organizador y dominador absoluto de la puesta en escena. Una circunstancia que ha sido analizada con detalle por Vicente Sánchez-Biosca a propósito del discurso que Joe dirige a sus hermanos en su primera aparición tras su supuesto linchamiento, y donde propone una suerte de venganza sin límites en la que *”el demiurgo necesita ser tan potente como la rabia contenida del espectador que lo ha sentido inerte poco tiempo antes. Es, pues, al espectador mismo a quien se dirige esta perorata, esta promesa firme de agotar su venganza o, si se prefiere, de convertir al resto del film en una inversión de las posiciones que habían desempeñado los personajes con anterioridad*^[3]. Una posición de demiurgo que compartirán después Stephen Byrne (Louis Hayward) en **House by the River** (1950), y, sobre todo, el teniente Dave Bannion (Glenn Ford) de **Los sobornados**, un personaje que mantiene numerosos puntos de contacto con Joe Wilson.



Sólo se vive una vez

Esta preocupación por sumergir al espectador dentro de la ficción, por hacerle compartir su destino con Joe Wilson, vuelve a manifestarse de nuevo en el cierre de la narración, cuando la mirada de los espectadores (representada por el objetivo de la cámara) se iguala con la del juez del tribunal a quien aquél se dirige para denunciar la injusticia sufrida y los motivos de su venganza. La confianza de Lang en el poder de la imagen (representada por medio del Noticiario que el fiscal utiliza como prueba documental y del discurso final de Joe ante la cámara-juez) es todavía notable en esta época, así como su fe en la imparcialidad de la justicia (compartida por Joe Wilson y, después, por “Jo”).



Sólo se vive una vez

Como prueba de esa confianza, Lang organiza (desde el plano inicial del juicio, con la panorámica sobre los acusados y el primer alegato del fiscal) la puesta en escena del mismo desde el eje situado en el centro de la sala, desde el puesto ocupado por el juez^[4], y, a partir de ahí, estructura toda la organización del espacio concediendo siempre primacía a esa posición, que será también la de los espectadores, tal y como demuestra la confesión final de Joe ante la cámara. La autoridad del juez se traslada así, en cierta forma, a los espectadores y la mirada de ambos —y la del cine con ellos— se opone a la mirada violenta de los linchadores para situar la verdad en el centro de ambas, en el eje (todavía) de la balanza de la justicia.

De una manera menos demostrativa y didáctica, más imperfecta, si se quiere, desde el punto de vista del mensaje que la película quiere transmitir, pero, sin embargo, mucho más libre y abierta, dejando que la vida se cuele por los intersticios de la ficción y las entretelas de sus personajes, Lang ofrece, en **Sólo vive una vez**, una visión más pesimista de la sociedad a través de un personaje (Eddie Taylor) que ni siquiera tiene ya la oportunidad de elegir entre el bien y el mal como su antecesor y que, como si se tratase de un moderno Prometeo, tiene el destino marcado desde el comienzo de la narración.



La mujer del cuadro

Al igual que en **Furia**, la sociedad (representada, en este caso, por los dueños del albergue que expulsan a Eddie y “Jo” del mismo durante su noche de bodas; por el patrón de la empresa de transporte que despide a aquél sin contemplaciones; por los empleados de la gasolinera que hurtan dinero de la caja aprovechando el asalto de la pareja para repostar gasolina; por la multitud que, tan irascible como la del film anterior, increpa a Eddie a la salida del tribunal...) es quien arroja de su seno a los dos jóvenes, incapaces de vivir en una comunidad dominada por la mentira, la incomunicación y la violencia, tal y como volverá a suceder casi una década después con la pareja protagonista de **They Live by Night** (Nicholas Ray, 1947).

Al denunciar tanto la imposibilidad de reintegración de los delincuentes en la vida civil como la injusticia social cometida frecuentemente con ellos y con los más jóvenes. Lang adopta ahora un tono más escéptico y descreído, más desesperanzado también, y no sólo los medios de comunicación —encarnados por los tres titulares de periódico que aguardan a conocer el veredicto (inocente, culpable o pendiente de sentencia) para completar la edición— no contribuyen de ninguna forma a desvelar la verdad (al contrario de lo que sucedía con el Noticiero cinematográfico en **Furia**) y

se preocupan únicamente de aumentar sus tiradas, sino que la propia justicia se muestra ya capaz de condenar a un inocente basándose tan sólo en pruebas meramente circunstanciales.

Así pues, en el rápido tránsito de una película a otra, la objetividad de los medios de comunicación de **Furia** se ha visto sustituida por la acomodación de éstos a la apariencia de los hechos (“*el veredicto es el titular*”, dirá el redactor-jefe para justificar su decisión sobre la portada del diario), la mirada ha perdido tanto su independencia como el punto de vista objetivo desde el que contemplaba la realidad (éste parece haber sido reemplazado por la mira telescópica de un rifle en la secuencia final) y la justicia ha inclinado su balanza hacia el lado de los más poderosos.

Consecuente con este cambio de rumbo, Lang traza una elipsis del juicio a Eddie utilizando con elegancia los citados tres titulares de periódico, ya que, en pleno proceso de regeneración moral del país, no era conveniente mostrar en pantalla a un tribunal que emitía un fallo equivocado. Además, el cineasta carece, desde la perspectiva argumental, de una mirada dominante (el punto de vista central del juez o el lateral de los miembros del jurado son inservibles y el de Eddie resulta redundante dramáticamente) desde la que pueda organizar la puesta en escena y, por lo tanto, debe prescindir de ella.

En este nuevo mundo, pues, donde no sólo la justicia se oculta avergonzada detrás de una elipsis, sino que los medios de comunicación han dejado de cumplir su misión esencial de investigación y de denuncia e, incluso, la palabra ha perdido todo su valor comunicativo —Eddie no cree al padre Dolan (William Gargan) cuando le notifica su libertad—, las esperanzas de cambio social son ahora mucho más remotas que en **Furia**. Éstas se concretan en la figura de un bebé, que ni siquiera tiene nombre porque las palabras carecen de significado, de un abogado honesto —Stephen Witney (Barton MacLane)— y de un capellán capaz de sacrificar su vida para salvar la de un semejante. Todos ellos, viene a decir ahora un Fritz Lang más pesimista, más en la línea de **Las tres luces** (*Der Müde Tod*, 1921, de **Los nibelungos**, *Die Nibelungen*, 1923-1924) o, incluso, de **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), pero también más romántico, son, sin embargo, seres aislados dentro de un mundo donde las instituciones (sistema judicial, sistema penitenciario, cuerpos policiales, medios de comunicación...) deben luchar por recuperar su función frente a unos individuos que sólo se mueven por intereses económicos.

La trilogía psicológica

Tras esta primera incursión en el cine de denuncia social, el cineasta continúa analizando, en un tono más amable, las dificultades de integración de los expresidarios en **You and Me** (1938) y, después, cambia de registro e —impulsado por distintas razones— vuelve sus ojos hacia la América mitificada del *western*, hacia la América irreal e idealizada que ignora los graves problemas del presente, y dirige sucesivamente **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) y **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941).

En 1944, después de varios films antinazis, el cineasta regresa al territorio del cine negro con **La mujer del cuadro**, pero para entonces la situación política, social y económica de Estados Unidos ha cambiado radicalmente, y aunque el país se ha recuperado ya de la Depresión económica, la entrada en la segunda guerra mundial ha acentuado la sensación de inseguridad colectiva y ha incrementado la delincuencia juvenil, la prostitución y la corrupción política y económica. A su vez, el rápido encadenamiento de la depresión económica con el conflicto bélico contribuyó a aumentar la sensación de angustia y como consecuencia de esta circunstancia, según Noël Simsolo, *“aparecieron por entonces numerosas neurosis y el psicoanálisis se convirtió en una necesidad que los medios supieron elevar a moda. El americano medio comenzó a consultar a su psicoanalista con más frecuencia con la que visitaba a su dentista y el cine reflejaría esta transformación sociológica”*^[5].

Los siguientes tres largometrajes de Fritz Lang —**La mujer del cuadro**, **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**— se sitúan precisamente dentro del subgénero cinematográfico que mejor refleja esta nueva situación (la psicología criminal) y son tres películas que abandonan la perspectiva social anterior para bucear en el interior del ser humano e intentar descubrir las causas que conducen a éste hacia la violencia y el asesinato. Los dos últimos de esos films son producidos, además, por el propio Lang, lo que viene a dar cuenta de la preocupación del cineasta por acercarse a esos temas, una vez abandonada la fe regeneracionista de los años treinta, tal y como presagiaba el tono pesimista de **Sólo se vive una vez** y el desencantado de **You and Me**.

El miedo a la soledad —que empujaba a Joe Wilson, en **Furia**, a declarar en el tribunal para proseguir su relación con Katherine y a “Jo” a morir junto a Eddie en **Sólo se vive una vez**— es ahora el nexo que une a los protagonistas respectivos de **La mujer del cuadro**, **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**. Todos ellos entablan relaciones (soñadas o verdaderas) con individuos del sexo opuesto para escapar de una soledad sentimental que acabará por conducirles a los infiernos.



Perversidad

La mirada del deseo es la que —como anunciaba la muchedumbre de **Furia** contemplando la cárcel en llamas— inicia esta relación entre dos seres que, para el cineasta y sus guionistas, nunca aciertan a verse realmente como tales. De esta incapacidad nace que el profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson) se enamore del retrato de una mujer y no de ésta (**La mujer del cuadro**), que Christopher Cross (Edward G. Robinson) deba anularse totalmente como persona (se convierta en una especie de no-ser) para conseguir a Kitty (Joan Bennett) en **Perversidad** y que tanto Celia (Joan Bennett) como Mark Lamphere (Michael Redgrave) sean unos completos desconocidos el uno para el otro, tal y como anuncia la voz en *off* de aquélla al comienzo de la narración de **Secreto tras la puerta**.

A medida que avanza la trilogía, la visión de Lang parece ir progresivamente endureciéndose y adquiriendo tintes más pesimistas, de forma que si el objeto del deseo del profesor Wanley es el retrato de una bella mujer expuesto en un escaparate, el de Christopher Cross no es más que el remedo *naïf* de este mismo retrato (no

olvidemos que las dos películas están interpretadas por la misma actriz) y el de Mark, los impulsos morbosos de una mujer y unas habitaciones “reconstruidas”, es decir, unos meros simulacros.



Secreto tras la puerta

La imposibilidad, por lo tanto, de entablar relaciones con otros seres (el miedo y la angustia empuja a los protagonistas de los tres films a replegarse sobre sí mismos y a construir este tipo de representaciones mentales, que son comunes también a otros héroes languianos de la etapa americana) conduce a estos personajes hacia la violencia y el asesinato o, lo que es peor, a la angustiada soledad de Christopher Cross que revela, como ha apuntado Quim Casas, el plano final de **Perversidad**, con un encadenado espeluznante que hace desaparecer a la multitud que rodea a éste en plena calle, un procedimiento que utilizará después Ingmar Bergman en la conclusión de la procesión de penitentes de **El séptimo sello** (*Dei sjunde inseglet*, 1956).

Al final, pues, lo que queda de esta trilogía —a la que puede unirse también **House by the River**, a través de su galería de personajes enfermos— son tres mundos irreales, con aires de pesadilla (especialmente agudizados en el universo sin esperanzas de **Perversidad**), y el retrato de unos seres rotos interiormente y cuyas pulsiones subterráneas muestran la podredumbre moral de una sociedad capaz de engendrar esta clase de individuos. Una sociedad cuyas salidas permanecen tan cerradas como el marco donde se incrustan sus narraciones respectivas —tanto **La**

mujer del cuadro, materialización del sueño del profesor Wanley, como **Secreto tras las puerta**, a través del comentario en *off* de Celia, son relatos embutidos dentro de otros relatos— y donde las instituciones o bien han olvidado definitivamente su misión o, incluso, han perdido su sentido democrático, tal y como muestran con humor y amargura las tres películas.

De este modo, los Noticiarios de cine, que en **Furia** desvelaban la verdad de los hechos acaecidos, en **La mujer del cuadro** se han transformado ya en un simple escaparate publicitario, que un joven *boy-scout* aprovecha para solicitar fondos para la educación de su hermano y, sobre todo (el egoísmo situado siempre en primer plano dentro de estos trabajos), para la suya propia. De idéntica forma, la justicia de los años cuarenta no se conforma tan sólo con condenar a inocentes (como sucede con Eddie en **Sólo se vive una vez** y está a punto de ocurrir con los acusados de **Furia**), sino que ahora también los ejecuta en la silla eléctrica, tal y como acontece con Johnny (Dan Duryea) en **Perversidad**.

Como barridos de un plumazo y tan difíciles de representar como en **Sólo se vive una vez**, los tribunales de justicia —cuyos límites se dedica a explorar Fritz Lang a lo largo de todos estos años y de todas estas películas—, son ya tan sólo una abstracción estilizada, unos tribunales virtuales, situados fuera de la realidad —en ellos no hay ya decorados, ni perspectiva, ni público, ni profundidad de campo— y en los que ha desaparecido la presencia democrática del jurado. En **Perversidad**, son los testigos quienes, en una atmósfera irreal y expresionista, se dirigen ahora directamente a la cámara (es decir, al supuesto tribunal que representan los espectadores del film) para ofrecerles su versión de los hechos y convertirles, de esta forma, en autores indirectos del asesinato legal de Johnny. En **Secreto tras la puerta**, por su parte, tanto el juez como el jurado son ya tan sólo una sombra sin rostro (conforme subraya la puesta en escena de Lang) y sus procesos judiciales son construcciones tan abstractas e irreales como para que el fiscal y el acusado puedan ser, incluso, la misma persona: Mark.

La debilidad argumental de **Secreto tras la puerta** —con su psicoanálisis de parvulario como trasfondo de la trama— parecía demostrar ya que Fritz Lang no podía, al menos en esos momentos, avanzar más por la vía iniciada por **La mujer del cuadro** y clausurada tempranamente por **Perversidad** (probablemente la película más áspera y negra de todo este período, un film sin esperanzas donde resulta imposible identificarse con ninguno de los personajes y donde todos parecen condenados de antemano) y su siguiente incursión por este sendero (**House by the River**) confirmaría esta suposición, que conducía al cineasta a caer en las arenas movedizas de una escritura cada vez más manierista.

El pesimismo social

En los años cincuenta la situación de Estados Unidos continúa todavía complicada y a las angustias y temores (sobre todo el miedo nuclear), surgidos tras el final de la segunda guerra mundial, se añade la declaración de la guerra de Corea en 1950 y el incremento de la inflación, de la delincuencia (especialmente de los crímenes sexuales), de la tensión de la guerra fría y de “la caza de brujas”. El cine de género — y como tal el cine negro— se convierte en refugio de los directores perseguidos por el macartismo (entre ellos, el propio Lang) y las imágenes de sus películas se vuelven más tristes, amargas y pesimistas mientras denuncian, en ocasiones, la represión ideológica que sufre el país.

Sobrevivir en ese mundo que se siente acosado desde dentro y desde fuera resulta muy difícil y Lang lo sufre en sus propias carnes, viéndose obligado a dirigir, con más voluntad que acierto, una película de encargo como **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953) para escapar del gueto de las listas negras. Antes, sin embargo, de acometer este trabajo, el cineasta dirige **House by the River** y, sobre todo, **Clash by Night**, una película situada a medio camino del drama y del cine negro, que inaugura una de las vías más fructíferas transitada por aquél durante el tramo final de su carrera americana.

En estos momentos, a comienzos de la década de los cincuenta, el cine y su entorno comienzan a sentir, muy probablemente, la presión ideológica que vive todo el país y, acaso como una reacción ante ella, el cine negro vuelve sus ojos hacia el mundo que lo rodea, siguiendo, en cierto modo, la herencia neorrealista y de los documentales policiales de la década precedente. Como resultado de este cambio de orientación, la voluntad naturalista que Lang había reivindicado siempre para la fotografía de sus películas se hace presente ya en la secuencia inicial de **Clash by Night**, un documental, rodado previamente por el cineasta y su operador Nicholas Musuraca, donde se describe la llegada de la flota sardinera a Monterrey, la descarga de las cajas con las capturas, el transporte de éstas desde el muelle a la empresa conservera de la localidad y su transformación final en latas de conserva.

Esta misma voluntad testimonial (en la descripción de un entorno no urbano) se encuentra también presente en **Deseos humanos** —el segundo *remake* que Lang dirige de un film de Jean Renoir^[6]—, donde varios planos de la película se consagran a mostrar el escenario (la estación ferroviaria, los barracones, la ciudad...) donde tendrá lugar, como en el caso de **Clash by Night**, la historia de amor, sexo y violencia de dos hombres y una mujer. Esta descripción documental de los lugares donde transcurre la acción hace que la presencia física de los mismos, de los mundos claustrofóbicos (vinculados a la pesca y al ferrocarril) donde se encuentran encerrados los protagonistas de ambas películas se sienta gravitar sobre el destino de los mismos y dote a éstos de una mayor corporeidad y espesor psicológico que otros personajes de Lang.

El universo que describen ambas películas no es ya, por lo tanto, el idealizado de **Furia** ni el del sueño o el de la pesadilla de la trilogía psicológica, ni su representación son dos retratos y unas habitaciones “reconstruidas” (no hay lugar ya para los juegos en estos momentos de crisis moral), sino un espacio real, en el que el ámbito laboral donde trabajan los personajes aparece directamente visualizado en pantalla (al igual que se muestra a los protagonistas realizando diversas tareas como pescar, envasar, tender la colada, conducir una locomotora...) y condiciona su propia vida, siempre vigilada por los demás.

Frente al control férreo que Lang suele ejercer sobre sus materiales, la vida se desliza ahora en el interior de ambos trabajos (muy unidos entre sí) para mostrar la existencia monótona de unos personajes grises que viven en sendos mundos sin esperanza y sin salida, en dos mundos tan posnucleares como el que refleja Robert Aldrich en **Kiss Me Deadly** (1955), una película coetánea a éstas. El hecho de que las dos protagonistas femeninas de ambas películas, convertidas en el eje alrededor del cual giran los personajes masculinos, sean dos mujeres en retirada, dos mujeres, que, hastiadas de su vida anterior, han decidido refugiarse en unos matrimonios de compromiso y en unas poblaciones tremendamente conservadoras, contribuyen a acentuar esa sensación de angustia y de desolación.

Una angustia que nace de la confrontación de ambas (y de las ficciones respectivas) con la realidad y de la inexistencia de vías de escape aventureras (y artificiales) como las de sus predecesoras femeninas, las protagonistas de **La mujer del cuadro**, **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**. En esos lugares tan a ras de tierra y de mar, por decirlo así, no hay espacio ya para los sueños ni siquiera para las pesadillas, nada que no sea la realidad más ramplona tiene presencia en ellos, de ahí que el documento gráfico gane terreno a la ficción y que el intento de asesinato de **Clash by Night** tenga lugar, precisamente, en una cabina de proyecciones, en el espacio imaginario de los sueños de celuloide, de los sueños imposibles de Mae Doyle (Barbara Stanwyck) y del resto de personajes languianos.



Deseos humanos

Resignación es, tal vez, la palabra que mejor define a ambas películas y a sus protagonistas, a Mae Doyle (en **Clash by Night**), que opta finalmente por refugiarse en la rutina de su matrimonio con Jerry D'Amato (Paul Douglas), y a Jeff Warren (en **Deseos humanos**), quien no sólo toma la misma decisión que aquélla, sino que, además, es incapaz de denunciar el asesinato de Owens (Grandon Rhodes), intenta matar él mismo a Carl Buckey (Broderick Crawford) y, finalmente, provoca el homicidio de Vicki (Gloria Grahame). Definitivamente los tiempos en la América rural y costera no habían mejorado desde los años treinta y tanto los honrados pescadores de bajura como los héroes de la guerra de Corea eran ahora asesinos en potencia, cuando no cómplices de asesinato, y los personajes que los rodean (en sentido literal, pues todos ellos comparten un minúsculo espacio dentro de las casas respectivas), seres fracasados dentro de un universo desolado donde los asesinatos (como el de Owens en **Deseos humanos**) no llegan siquiera a los tribunales y se detienen en la fase de instrucción. Asomarse a la realidad de los años cincuenta desde el alféizar del drama o del melodrama no resultaba muy esperanzador en esos momentos.

A su vez, en las ciudades, la situación no puede decirse que fuera mucho mejor, a

juzgar por la descripción que Lang realiza de ellas en **Los sobornados**, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, tres ácidos retratos de la corrupción reinante en las comisarías, en el mundo de la prensa y en los círculos de poder económico respectivamente, tres radiografías demoledoras, una vez más, de la sociedad norteamericana de la época.

En la primera de ellas, se realiza una crítica implacable de la corrupción policial y de los poderes públicos, que, olvidada su fruición primordial de defensa de los más débiles, se dedican ahora a proteger a los gánsteres. El fuego, que, en **Furia**, hacía arder la cárcel donde estaba encerrado un inocente, se ha convertido ahora en el arma favorita de la violencia —Lucy es torturada con cigarrillos, Katie Bannion (Jocelyn Brando) muere como consecuencia de una explosión, Debby Marsh (Gloria Grahame) y Vince Stone (Lee Marvin) sufren la desfiguración del rostro por los efectos del café hirviendo— y la venganza es, como en aquella, el motor que guía la andadura de su protagonista, el sargento Dave Bannion.



Los sobornados

Las similitudes de esta película con **Furia** no se agotan en estos dos ejemplos, sino que se extienden también al conflicto entre individuo y sociedad que organiza la narración de ambas y a la identificación del sargento Bannion con el espectador al

igual que sucedía con Joe Wilson en aquélla. Ahora bien, mientras en **Furia** las instituciones públicas trataban todavía de cumplir con su tarea, aunque fuera de forma imperfecta —el *sheriff* intentaba impedir el linchamiento de Joe, el juez buscaba impartir justicia, las cámaras cinematográficas registraban la verdad—, en **Los sobornados** nada de esto sucede y las esperanzas de cambio quedan reducidas a cero porque el individuo no juega ya ningún papel dentro de una comunidad inhumana. La imagen de los nuevos tiempos se encuentra representada ahora no por los retratos tentadores de bellas mujeres (como sucedía en **La mujer del cuadro** o **Perversidad**), sino por el óleo de la madre del gánster Mike Lagana (Alexander Scourby) que preside el salón de la mansión de éste y que simboliza el poder alcanzado por los nuevos delincuentes, cuyas mujeres —frente a lo que sucede con el resto de éstas durante el film— resultan tan inalcanzables para los demás como ellos mismos.

Ejemplos probables, como afirma Quim Casas^[7], de la situación de crisis y desasosiego personal y profesional que sufría Lang durante esos años, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, sus dos últimas obras dentro del género, terminan de dibujar el retrato apocalíptico de la sociedad norteamericana trazada por éste a lo largo de los años cincuenta, de forma que a la visión escalofriante de los medios de comunicación (y de los hombres que rigen los destinos de éstos) de la primera le sucede la didáctica confirmación de la alianza entre el poder político, el poder económico, la justicia y la prensa de la segunda.



Mientras Nueva York duerme

En ambas resulta muy difícil decidir —aunque Lang pretenda lo contrario en sus declaraciones a Peter Bogdanovich— quién de los personajes se comporta de manera más abyecta o, lo que es todavía más grave, si hay algún personaje positivo dentro del entramado de ambas narraciones, si los directores de los medios de comunicación de *Kyne* son mejores que el asesino en serie al que intentan capturar para medrar en el organigrama de aquella (**Mientras Nueva York duerme**) o si Susan Spencer (Joan Fontaine) no actúa peor que su novio Tom Garrett (Dana Andrews) al enviarle directamente a la silla eléctrica con su testimonio (**Más allá de la duda**). Definitivamente, pues, parece como si Lang, al llegar a esta última película, el trabajo que pone punto final a su etapa americana, se interrogase a sí mismo acerca del sentido de su obra y, “*jugando a placer*” -como afirma Quim Casas— “*con la realidad y el artificio*”^[8], pusiese en cuestión o, mejor, se mostrase escéptico acerca de su propia visión del falso culpable (Tom Garrett es un falso culpable que, en realidad, es el verdadero autor del asesinato) que atraviesa toda su filmografía, tal y como ha sugerido también Tom Gunning al analizar algunos aspectos de la obra del cineasta^[9].



Más allá de la duda

En todo caso, vendrá a decir Lang (a través de un plano decididamente insólito donde, después de presentar la cámara de televisión que retransmite el juicio a Tom Garrett, parece igualar el objetivo de su cámara cinematográfica con el de aquella para mostrar las dos el mismo plano), la sociedad del espectáculo y de los medios de comunicación (como adelantaba **Mientras Nueva York duerme**) se han hecho ya, a través de sus alianzas con el poder económico y político, con el control de la sociedad sin que la fuerza de denuncia del cine pueda ya hacer nada más que secundar la mirada de éstos, prolongar su punto de vista y su puesta en escena, acomodarse, en suma, a los nuevos tiempos. Así pues, perdida la mirada del cine —la mirada del instrumento cuyo nombre se asocia al de Lang a lo largo de todo el siglo xx—, parece como si éste no tuviera mucho más que ofrecer en este campo y, tal vez por ello, esta película marcará el abandono definitivo por parte del cineasta del cultivo del cine negro, de la reflexión sobre el presente y sobre los límites de la justicia (convertida ésta de marco donde se proyecta la imagen limpia del cine en simple entretenimiento de los programas televisivos, suprema paradoja) para volver su mirada (y él mismo) hacia el pasado.



El melodrama en el cine de Fritz Lang

José María Latorre

Non hasten dira eta non amaitzen dira generoak zehazten dituzte mugak? Non kokatzen dira batzuen eta besteen arteko mugak? Zein dira horietariko boakoitzaren ezaugarri nagusiak? Zaila da beti galdera horiek eta este hainbat erantzutea, baina Fritz Langen kasuan arainkik gehiago, geerpal gurutzatzea ohikoa izaten delako bere obraren barruan, bere molodramak azterterakoan frogatzen duen moduan.

De todos los directores europeos que trabajaron en el cine norteamericano, Fritz Lang fue, con Alfred Hitchcock, uno de los de mayor personalidad y, por tanto, también uno de los que imprimió en sus films una huella más reconocible. Ahora bien, mientras Hitchcock siguió practicando en Estados Unidos —perfeccionando, diría yo— su preferencia por el cine de misterio, Lang trabajó en diversos géneros, lo cual podría ser visto como un signo de eclecticismo: *western*, cine de espías, aventura, cine bélico, melodrama, *film noir*... Sin embargo, lo que en general hizo Lang fue mantenerse fiel a unos esquemas narrativos y a unos marcos genéricos que provenían, como en Hitchcock, de su experiencia laboral europea: la aventura, el folletín (en el auténtico sentido del término, y no en el peyorativo que le suelen dar quienes lo desconocen: su carácter serial) y el melodrama.

Bien vistos, los *westerns* **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941) y **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952) tienen algo de melodrama, igual que sucede en los *films noir* **Furia** (*Fury*, 1936), **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953), **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953) y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), en las inclasificables adaptaciones de Graham Greene y Émile Zola —**El ministerio del miedo** (*The Ministry of Fear*, 1944), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954)—, o en la aventurera **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), o en **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943), donde Lang vio el nazismo con una mirada similar a la que había arrojado sobre el doctor Mabuse. He utilizado la palabra inclasificables en el caso de dos films, pero debería ser aplicada a todos los citados y hasta a los que no he mencionado. ¿Estamos, pues, de nuevo, ante la sempiterna cuestión de la dificultad de delimitar los géneros? Sin duda, y más aún tratándose de Lang, en cuyo cine los textos siempre fueron un pretexto y los géneros una frontera fácil de franquear para internarse en territorios personales con la seguridad de disponer de un cómodo equipaje.

A la hora de hablar del melodrama languiano, no está mal comenzar por el que tal vez sea el film más inclasificable de todos los que rodó, **You and Me** (1938), un proyecto que inicialmente debía ser realizado por el autor de la idea original, Norman Krasna, quien fue sustituido más tarde por Richard Wallace. Por una serie de circunstancias —entre ellas una sugerencia de la actriz Sylvia Sidney—, el proyecto acabó en manos de Lang. A pesar de que hay quienes la han etiquetado como “cine negro” —hasta fue editada en vídeo en Estados Unidos dentro de una colección de *film noir*—, **You and Me** no pertenece a ese género o movimiento: es una extraña mezcla de comedia, melodrama, *film noir* y película con canciones —obra de Kurt Weill—, en la que ningún elemento goza de prioridad sobre otro. En él hay espacio para todo. Véase su esquema argumental.

Mr. Morris (Harry Carey), propietario de unos almacenes, da trabajo a varios expresidarios, entre los que figuran Joe Dennis (George Raft) y Helen Roberts (Sylvia Sidney). Ambos viven una historia amorosa que se apoya sobre una ocultación: mientras Joe reconoce su pasado carcelario, Helen silencia el suyo. Al enterarse, decepcionado, Joe decide robar junto con unos antiguos colegas en el almacén Morris, pero Helen, que se ha enterado del plan, informa al propietario y le

pide que le permita manejar la situación (lo cual consiste en soltar un discurso a los frustrados ladrones a propósito de la nula rentabilidad del delito). Al darse cuenta de que Joe todavía está más enfadado con ella, Helen desaparece, dolida, y Joe, después de buscarla por toda la ciudad, la encuentra al final en una clínica donde acaba de tener un hijo. Llega la reconciliación. Hay situaciones de comedia (una de las más atractivas consiste en que la pareja celebra su así llamada luna de miel yendo a restaurantes de comida típica de diferentes países); de cine con canciones (el objetivo de éstas es crear un correlato, e incluso un comentario social al fondo de la acción: la primera, que sirve de apertura al film y asegura algo así como que todas las cosas deben ser pagadas, suena sobre diversas imágenes de joyas, automóviles, salones de belleza, comida, botellas, libros, artículos para deporte..., con el significativo *leit motiv* visual de unas cajas registradoras; la segunda, tan llamativa como la anterior, es cantada en un club nocturno y Lang alterna imágenes del local con otras de una taberna portuaria y de un marinero que se dispone a embarcar, a las que hace referencia la letra); hay situaciones y esquemas de *film noir*, en los exconvictos que siguen siendo vigilados (uno de ellos, Joe, que tiene algo del típico “buen mal chico”, está a punto de volver a delinquir); y tiene también no poco de melodrama amoroso (la ocultación al fondo de las relaciones de la pareja) y social (el trabajo de reinserción de los expresidarios). No estoy de acuerdo con la idea, bastante generalizada, de que Lang rodó un film desequilibrado dando primacía a unos elementos sobre otros, ni de que se trate de una obra anómala dentro de su cine: **You and Me** es el primer experimento languiano de su carrera estadounidense, para el cual se acogió al didactismo de Brecht —hago más las palabras de Carlos Losilla en su comentario del film, publicado en *Dirigido*, n.º 306—, aplicándolo a los esquemas narrativos del cine de géneros hollywoodiense; ahí radica, quizá, su peculiar tono que, en definitiva, se aleja tanto de un modelo como de otros para proponer su propia voz. De todas formas, **You and Me** posee una curiosa característica: si se ve con atención, se advierte que el peso melodramático tiene más fuerza que los de la comedia, *el film noir* o la película con canciones; lo que sucede es que el relato no se apoya sobre el exceso buscando en él su refuerzo, como suele ocurrir en el género, sino sobre lo silenciado, sobre las intuiciones, latentes en el fondo de cada escena, como algo que está a punto de manifestarse y no lo hace a causa de las costumbres sociales y de los intereses personales, que lo reprimen (tema que siempre ha estado en primera línea en el melodrama). Lang recupera en **You and Me**, entre otras cosas, los juegos de sombras, abundantes en su anterior etapa alemana (la iluminación con la cerilla produce unas sombras excesivas proyectadas sobre la pared cuando Joe entra en brazos a Helen en casa), y el gusto por el *art déco* tan presente, combinado con el modernismo, en **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1921-1922).



Secreto tras la puerta

Menos interés tiene para mí **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), una visita de Lang al territorio del psicoanálisis hollywoodiano, de moda en la década de los cuarenta, no por previsible menos decepcionante. ¿Previsible? Espero que se me permita decir que, conociendo el gusto del cineasta por las mentalidades criminales —no sólo por Mabuse: también por el Franz de **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), y por los nazis de **Los verdugos también mueren**—, iba a sentirse atraído alguna vez por el psicoanálisis freudiano que tanto se prodigó en el cine americano de aquella época y que tentó incluso a Hitchcock en uno de sus films más endeble: **Recuerda** (*Spellbound*, 1945). El título parece apuntar a una ficción deudora del clásico Barba Azul, pero aquí se trata más bien del subconsciente. Hay un hombre, de profesión arquitecto, Mark Lamphere (Michael Redgrave), a quien le toca cargar con un trauma de infancia; a diferencia del citado film de Hitchcock, no hay una fobia sino dos (a las puertas cerradas y a las lilas); hay representaciones del subconsciente (presentes desde los títulos de crédito), hay una obsesión, de fondo, eso sí, bastante languiana (Mark está fascinado por la teoría de que el estilo de las habitaciones determina la conducta de las personas, y por ello colecciona en su casa estancias en las que se cometieron crímenes); hay una habitación cerrada a la que está prohibido entrar (un tributo pagado al “barbazulismo”), en la que figura, además, un

número mágico: el siete; hay una mujer, Celia (Joan Bennett), la esposa de Mark, por supuesto decidida a entrar en ella; hay repentinos cambios de humor del obsesionado (a veces, pasa sin aparente motivo de la efusividad a la frialdad); y hay una boda sobre la cual se cierne, como en **Rebeca** (*Rebecca*; Alfred Hitchcock, 1940) la “sombra gótica” de la esposa anterior —en aquel tiempo difícilmente se concebía un film “psicoanalítico” que no contuviera elementos del relato gótico, si bien modernizados: véase también **Cartas a mi amada** (*Love Letters*; William Dieterle, 1945)—. El paisaje se completa con una marisabidilla que durante una visita colectiva al museo privado de Mark, da a éste una explicación psicoanalítica de cada crimen cometido en las habitaciones coleccionadas, como si se tratara de una lección aprendida de memoria.

Se podría decir que **Secreto tras la puerta** es un film predibujado hasta extremos difícilmente soportables (por no faltar, ni siquiera falta una música de Miklos Rozsa casi tan empalagosa como la de **Recuerda**), si no fuera porque Lang le imprimió la huella de su fuerte personalidad, visible en algunos buenos momentos: el inicio, “una mezcla de evocación poética y de enunciado de la atmósfera clínica del relato”, donde la voz en *off* de Celia comenta el significado de ciertos sueños acompañando a un *travelling* por las aguas de un estanque a partir de los círculos concéntricos que se han formado en ellas (“*si una mujer sueña con un barco, llegará a puerto seguro, y si sueña con narcisos, se halla en peligro*”), anticipando así el cierre “feliz” del film; o la conversación de Celia con su hermano en el despacho de éste, en la que en poco más de un minuto se describe a los personajes con una firmeza y claridad que serían características de Lang en los últimos años de su carrera norteamericana; o la elipsis que explica la muerte del hermano de Celia; o las escenas que dan cuenta del nacimiento de la atracción entre Celia y Mark, en México (no sé si sería obra de la guionista, Silvia Richards, si proviene del relato original, escrito por Ruftis King, o si fue una ocurrencia de Fritz Lang, pero la idea de relacionar el atractivo de Celia con la turbulencia del aire antes de un ciclón es muy bella). De hecho, todo podría terminar allí o, mejor dicho, podría terminar con la boda de la pareja, pero es a partir de ese momento cuando la película se sumerge de lleno en el terreno de la psiquiatría y adopta las convenciones visuales y narrativas características de ese tipo de cine en los años cuarenta: el primer plano del pomo de una puerta que acaba de ser cerrada sugiere que se trata de un detalle importante; un espejo refleja la inquieta expresión de Celia ante la extraña conducta de su marido; la abundancia de puertas cerradas en el sombrío pasillo de la casa de Mark es la visualización de una mente con compartimentos estancos, algunos de los cuales permanecen, igual que dicho pasillo, en una zona oscura; aparece un niño que odia al padre; se habla de Freud y del subconsciente; Mark cambia de expresión al mostrarle a Celia la puerta cerrada que ostenta el número siete; abundan frases del tipo: “*todos hemos soñado alguna vez con matar*” o “*todos somos hijos de Caín*”... Eso desemboca en un desenlace decepcionante. A propósito de obsesiones y locura criminal, Lang llegó más lejos y

con mayor elegancia en **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956) y, sobre todo, en **El tigre de Esnapur** y **La tumba india** (*Der Tiger von Eschnapur* y *Das Indische Grabmal*, 1959): resulta difícil olvidar la mirada maligna del príncipe Chandra solo en las terrazas de su palacio, blancas como sepulcros cubiertos de cal o huesos secados al sol, mientras piensa construir una tumba de piedras preciosas y oro para una mujer que todavía está viva: “una gran tumba para un gran amor”. En **Secreto tras la puerta** no hay malignidad ni grandeza: se tiene la impresión de haber asistido a la lectura en voz alta de un artículo del *Reader's Digest*.

Clash by Night, rodado por Fritz Lang en 1952, es un melodrama diferente a lo que en Hollywood se entendía como tal. Para empezar, en el tratamiento de los personajes no se acentúan las nociones clásicas de culpa y castigo, de pecado y arrepentimiento: lo que los mueve es la “pasión por la normalidad”; asimismo, han desterrado de sus vidas la idea de la felicidad y viven en un paisaje dominado por la costumbre, el dolor y la ausencia (el desarrollo de la película quebranta la norma de la pérdida, frecuente en el melodrama, la cual sólo aparece con motivo del conflicto amoroso y como recuerdo de esa pasión por la normalidad). También, excepción hecha de algunos molestos subrayados (atribuibles a la música, a la que el cineasta, hay que decirlo, no parecía conceder nunca mucha importancia) y de un plano enfático de Paul Douglas bajando deprisa las escaleras de su casa, cegado por el dolor, Fritz Lang se esfuerza por desdramatizar los hechos —de nuevo Brecht— para atender con mayor cuidado a lo que se oculta detrás de ellos y se preocupa por mostrar que los personajes carecen de intimidad, como si el drama se representara ante los ojos de los personajes secundarios y de los figurantes. En un melodrama ortodoxo, de cuyas normas o de cuya codificación como género **Clash by Night** únicamente respeta el peso del pasado, son necesarias la idea de la intimidad violentada (o en peligro de serlo), la dramatización o el comentario personal del director (a veces jugando con el decorado, como hacía Douglas Sirk) y la amenaza de la pérdida (social, afectiva, moral).



Clash by Night

En pocas palabras: **Clash by Night** no es un *melo*, aunque lo parezca, sino el análisis de unos seres humanos que, a falta de horizontes, se han habituado a convivir con sus carencias personales. En relación con esto es importante la ausencia de intimidad, lo cual facilita que, cuando surge el conflicto, éste no sea identificable con la forma con que suele ser tratado en el melodrama (el paso brusco de lo privado a lo social): Mae (Barbara Stanwyck), recién llegada al pueblo, se viste en una habitación mientras Jerry (Paul Douglas) la espera en otra para luego ir juntos al cine; Lang construye la escena de forma que ambos estén casi continuamente dentro del mismo plano: coloca la cámara de tal modo que permite ver a la vez a Mae vistiéndose y a Jerry esperando que acabe de vestirse. Esa ausencia de intimidad se da en todo; Mae comparte la casa con su hermano Joe (Keith Andes), a la que acude con frecuencia la novia de éste (Marilyn Monroe); Jerry vive con su padre jubilado (Silvio Minciotti), pero también con su tío Vince (J. Carroll Naish), un tipo que sólo parece interesado

en robar dinero y dulces y en beber lo más posible sin gastar ni un dólar; Earl (Robert Ryan) trabaja en una cabina de proyección a la que cualquiera entra cuando le apetece hacerlo; nadie en ese pueblo mueve un dedo sin que los demás se enteren. Sirk intentó algo similar en **Sólo el cielo lo sabe** (*All That Heaven Allows*, 1955), pero buscando trascender pictóricamente (decorativamente: colocando cortinas y flores en numerosos planos) ambiente y situaciones. Lang no adorna nada: **Clash by Night** anticipa el laconismo (la invisibilidad estilística, con la que alcanza una gran intensidad narrativa) de **Deseos humanos** y **Mientras Nueva York duerme** (literalmente: cuando Mae entra en el bar y se sienta ante la barra, tanto el encuadre como la colocación de los actores dentro del plano son los mismos que en el momento en que Ida Lupino entra en el bar al que suelen acudir los reporteros del grupo Kyne). Los personajes viven una existencia gris; unos pescan, beben y espían a los demás; otros trabajan en la industria conservera e, igualmente, beben y espían a sus vecinos. Nadie tiene pasado, en el sentido de que éste es igual que el presente. Pero hay dos personajes que sí lo tienen: Mae y Earl (“*somos tabasco en un combinado insulso*”, dice él), y eso los hace ser más resentidos y crueles, pero también más vulnerables, aunque Lang no fuerce en ningún momento a la piedad (otra diferencia con respecto al melodrama tradicional), si bien recurre a ciertas convenciones de lo que en el *melo* cinematográfico se entiende como intensidad: frecuentes planos de nubes, de luna, de olas o de gaviotas volando sobre el mar. Y está la habilidad con que el cineasta controla los objetos y el espacio escénico en función del drama representado. Valga un solo ejemplo: Earl llega borracho, de noche, a la casa de Jerry y para hablar con éste se sienta en la mecedora en la que ha estado sentada Mae; el plano dura el tiempo suficiente para poder apreciar el vacío que ha dejado Mae, vacío que poco después ocupa Earl, y sugiere tanto una atracción de cuerpos como un deseo de cubrir espacios vacíos: el deseo, la única forma posible de pasado...



Clash by Night

Queda **Deseos humanos**, un film que a menudo se identifica con el cine negro — yo mismo lo he hecho en alguna ocasión—, pero que a cada sucesivo visionado se presenta más esquivo: de nuevo más inclasificable. Adaptación de la novela *La bestia humana*, de Émile Zola, cuenta con un personaje femenino, Vicki (Gloria Grahame), esposa de un empleado de ferrocarriles, Carl (Broderick Crawford), y amante de un maquinista, Jeff (Glenn Ford), que, si bien debe no poco a la galería de damas destructivas del *film noir*, tiene una personalidad más próxima a la de Mae en **Clash by Night**. **Deseos humanos** es un sórdido drama pasional en el que la idea de la “bestia humana” se limita a las figuras de la esposa, el marido y el amante (Zola llegaba más lejos, extendiendo el concepto a todo el género humano), narrado por Lang sin poner énfasis ni en los momentos de violencia física (los asesinatos se expresan mediante elipsis o manteniendo el plano fijo sobre otra acción que sucede fuera del encuadre). El resultado es una casi ininterrumpida cadena de tensiones

realizadas —por contraste— por el ascetismo del tono y por la exasperación del sonido (el ruido del tren es una continua referencia en la banda sonora, incluso dentro de la vivienda de Carl y Vicki: incrementa la opresión de la atmósfera). La cámara se mueve en los momentos precisos para dar también mayor realce a la ansiedad sexualizada, casi a la manera de un montaje interior al plano (pues nada se apoya sobre el montaje de laboratorio: cada cambio de plano parece fruto de una necesidad física). El inicio y el cierre de la película se apoyan sobre la misma imagen: las vías del ferrocarril devoradas por el paso del tren, signo de la imposibilidad de que los personajes puedan cambiar el destino al que están condenados (de ahí las oportunas entradas del tren en túneles), del mismo modo que el tren, una vez en marcha, no cambia de trayectoria, porque su punto de llegada está fijado de antemano.



Deseos humanos

¿*Film noir*? ¿Comedias dramáticas? ¿Comedias con canciones? ¿Melodramas sociales? ¿Melodramas criminales? Cada vez estoy más convencido de que si las etiquetas de géneros no sirven para nada, todavía son menos útiles en el cine de Lang. Créanme si digo que, después de trazar este breve recorrido por el paisaje del *melo* languiano, me he quedado con ganas de comentar **Sólo se vive una vez, La mujer**

del cuadro, Perversidad y, en especial, **Encubridora**. Hablando de melodrama, lo merecen tanto o más que las que han surgido en él.

Una tetralogía antinazi

Pablo Fernández

Klasifikazio enerikoak batzutan errazegiak dira. Hainbeste, ezen Langek Amerikan zuzendu zituen lau film nazien aurkako tetralogia bezala ezagutzen diren beren argumentatuaren eduki ideologikoari bakarrik arreatuz. Benetan gauzak ez dira hain errazak, baina diskurtso tematiko hori lau obra horien ezaugarri komuntariko bat dela ez konturatzeko bezain zailak ere ez.



El ministerio del miedo

Dos obras seminales fueron las encargadas de clausurar la etapa alemana de Fritz Lang: tanto las genial *M*, el vampiro de Düsseldorf (*M*, 1931) como El testamento del doctor Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933), dentro de sus respectivos formatos de *thriller* y más allá de sus cualidades narrativas y plásticas, desvelaron evidentes connotaciones antinazis que molestaron a la Alemania del momento, si bien la denuncia no se planteó de manera tan concienzuda y explícita como la desplegada por el director durante su estancia en Norteamérica (indefectiblemente marcada por la segunda guerra mundial). La herencia de aquellas obras fue recogida en un vibrante ciclo de films de carácter combativo que el cineasta brindó a lo largo de los años cuarenta; un período de Hollywood en el que, igualmente, numerosos realizadores consagraron su labor a la lucha antifascista mediante una serie de títulos memorables^[1]. Así pues, la tetralogía de Lang estuvo definitivamente integrada por El hombre atrapado (*Man Hunt*, 1941), Los verdugos también mueren (*Hangmen Also Die!*, 1943), El ministerio del miedo (*Ministry of Fear*, 1944) y Cloak and Dagger (1946), este último realizado poco después de finalizar la guerra. Sin pertenecer ninguno de dichos films al género bélico, sino más bien inscritos tres de ellos en el subgénero del *thriller* de espionaje —cuyos fundamentos se dedica a socavar con firmeza el genial vienés—, Lang terminó acercándolos a su propio terreno, sugiriendo otras cuestiones afines a su quehacer estético, así como relacionándolos con su temática personal sobre individuos perseguidos por el poder o bien envueltos por azar en una conspiración.



El hombre atrapado

Aventura al servicio de la reflexión

Primera contribución a la causa antinazi, **El hombre atrapado** es un film compacto en el cual se palpa claramente la confluencia de diversas personalidades en estado de gracia, además de una coyuntura propicia para el éxito dentro de la productora Fox. De este modo, el pleno entendimiento que surgió entre el guionista Dudley Nichols, el productor Darryl F. Zanuck y el cineasta hizo posible un apasionante maridaje de aventura y reflexión. En consonancia con la época en que fue filmado —Estados Unidos estaba a punto de participar en el conflicto armado—, el film se propuso concienciar al pueblo norteamericano sobre la importancia de luchar contra el dominio hitleriano, y Lang lo hizo apoyándose plásticamente en un genuino y magnífico *thriller* aventurero, articulando primordialmente su mirada en torno a la idea del despojamiento y la resurrección. Precisamente, el envolvente y tenso prólogo, que muestra al *gentleman* Thorndike (Walter Pidgeon) —unos meses antes de que Polonia sea invadida por los nazis: el veintinueve de julio de 1939— introduciéndose en un frondoso bosque de ambiente casi legendario con el fin de atentar contra Hitler, no hace sino activar el engranaje de un calvario que conduce al protagonista desde la aparente indiferencia inicial hasta la necesaria implicación final. Así pues, al inicio, la intuición del cazador le empuja a disparar sin munición en la recámara, con el simple ánimo de acechar a la bestia, por puro placer profesional (así lo argumenta más tarde al mayor Quive-Smith), pero finalmente algo le impulsa a intentarlo de nuevo, a destruir al dictador^[2]. Poco antes de disparar, un miembro de la Gestapo irrumpe en escena y detiene a Thorndike tras un forcejeo tremendamente físico y veraz entre ambos.

Retenido en la fortaleza de Berchtesgaden, Thorndike comienza a experimentar los primeros síntomas de desposeimiento, que Lang se encarga de apuntalar mediante el empleo de diversos signos metafóricos: por ejemplo, después de ser torturado tras negarse a firmar la confesión que inculpa al gobierno en el supuesto atentado, el oficial nazi Quive-Smith (magnífico George Sanders) interroga a Thorndike sin obtener su contraplano; sólo vemos una sombra parlante proyectada en el suelo. En acertada opinión de José María Latorre: “*Esta estética del silencio comporta una radical toma de partido: dejando de mostrar los esperados contraplanos de Thorndike, el personaje de Quive-Smith y sus palabras quedan reducidos a una caricatura cruel: la ausencia del otro es un desprecio puesto en imágenes con la mayor contundencia*”^[3]; asimismo, el plano del fusil incrustado en el pantano, después de ser lanzado el héroe por el precipicio, puede interpretarse como una imagen metonímica tanto de la muerte de Thorndike-cazador como del nacimiento de Thorndike-animal. Reptando por el fango del pantano, sufriendo en su propio cuerpo el viento y el asedio de los perros, Thorndike atraviesa una madeja de ramas de aspecto circular, arrojado desde ese instante por una figura visual recurrente que sirve a modo de complemento a su situación dramática: el círculo. Acto seguido,

ayudado por un grumete, logra embarcarse en un navío danés rumbo a Londres, cuya función principal no es sólo la de escondrijo para Thorndike (magnífico el plano cenital que muestra al héroe penetrando en la trampilla circular), sino también la de cobijo para el gélido espía nazi, Mr. Jones (excelente John Carradine), permitiendo, cual vampiro, la propagación del mal entre las calles brumosas de Londres, iluminadas por Arthur Miller con un hálito estremecedor, turbador.

Uno de los factores que calan más hondo en el espectador radica en la relación que Thorndike traba con la buscona Jenny, conmovedoramente encarnada por Joan Bennett. El autor de **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954) no escatima elogios hacia ella: *“El papel que interpretó (...) de la pequeña mujer de la calle que se enamora de Pidgeon —un amor que está condenado desde el principio— debo admitir que tenía todo mi corazón (...). Creo que Joan lo entendió muy bien. Este asunto amoroso —en aquellos días se podía decir amor sin que se rieran de uno—, su ternura... Esta chica llora como una niña porque el hombre al que desea tanto no duerme con ella. Hay tanto en ello: vergüenza —‘¿Tal vez no soy bastante buena para él?’— deseo —‘¿Por qué no puede ser satisfecho?’—. Y creo que estaba hermosamente escrita”*^[4]. El bello score de Alfred Newman inyecta lirismo y presagio a esta sensible relación, la cual concluye en una magistral y premonitoria escena en el puente de Londres, donde Joan Bennett simula ser una ramera para evitar la detención de Thorndike por un policía local y se despide por última vez del protagonista, disipándose entre la neblina londinense.



Los verdugos también mueren

Del mismo modo, como ha subrayado Jacques Aumont^[5], la concepción de los diversos espacios en forma de subterráneos o cuevas es frecuente durante buena parte

del desarrollo (merece retenerse, en este sentido, la laberíntica y silenciosa secuencia en el interior del túnel del metro donde parece electrocutado Mr. Jones), culminando esta valoración en el emocionante y dialéctico desenlace en la caverna donde se encuentra acorralado Thorndike, la cual, según afirma el hombre del monóculo, semeja una tumba. A continuación, el nazi le informa de la invasión de Polonia por parte de los alemanes y acaba mostrándole el alfiler cromado que Thorndike regaló a Jenny. Rabioso, el héroe escupe todo ese odio aletargado que siente hacia los nazis, admitiendo que su propósito inicial era, en efecto, matar a Hitler. Su instinto animal le permite improvisar un primitivo arco con el alfiler y el bastón, sin que el oficial se percate. Finalmente, logra suprimir al calculador Quive-Smith lanzando la flecha a través de una toma de aire circular que establece un paralelismo simétrico con la mira del fusil que apuntaba a Hitler en la escena inaugural, La muerte de Jenny es el detonante último del reclutamiento del héroe en las fuerzas armadas. Y la última imagen muestra a Thorndike arrojándose en paracaídas desde el avión con un rifle de precisión, esta vez decidido a acabar con el Führer. Nunca fue tan romántico y contundente Lang como en esta soberbia película.

El dilema de un doctor

De todas sus propuestas antinazis es, sin duda, **Los verdugos también mueren** una de las que más expresamente ejemplifica el urgente compromiso con la realidad del momento que siempre distinguió al cine de su autor, atento siempre al entramado estético de la obra y reacio a caer en demagogias gratuitas^[6]. Es más, como relataba el director a Peter Bogdanovich, la gestación del film surgió diez días después del atentado contra el *protektor* Reinhard Heydrich, acaecido el veintisiete de mayo de 1942 por obra de dos guerrilleros checos, que le alojaron tres balas en la columna vertebral. Un hecho que se erigió en el punto de partida de la primera y última colaboración entre Lang y el dramaturgo Bertold Brecht, cordial y respetuosa, aunque no exenta de tensiones a raíz de la presencia del otro guionista asignado, John Wexley, quien definitivamente se llevó el honor de figurar como único autor del guión en los créditos del film, suscitando los reproches de Brecht. En todo caso, queda patente que éste aportó no pocos matices e ideas, lejos de las intenciones de Lang, más preocupado por no descuidar el pulso narrativo del film, probablemente, el más realista y depurado del ciclo.

No descubrimos nada nuevo al señalar que **Los verdugos también mueren** es una obra reciamente emparentada con la etapa alemana de su director: los ecos de **M, el vampiro de Düsseldorf** o **Spione** (*Spione*, 1927) resuenan en la entraña de numerosas escenas del film, poniendo de relieve la unidad y coherencia de su cine (véase el inolvidable interrogatorio a la verdulera de rostro agotado, iluminado por la luz fría e hiriente del extraordinario James Wong Howe; o la discusión en un almacén donde el confidente Czaka insta a los checos a delatar al asesino de Heydrich), estableciendo sugestivas correspondencias formales y ambientales con sus alegatos precedentes —los nazis adquieren la forma de sombras proyectadas en las paredes, con una intencionalidad próxima a la de **El hombre atrapado**—, prefigurando actitudes y expresiones futuras —véanse las reacciones y ademanes del cervecero Czaka (genial Gene Lockhart), personaje tan patético como pueda serlo el Christopher Cross de **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945)—, atendiendo por igual a la palabra y a la imagen —el emocionante plano hacia el rostro del profesor Novotny (Walter Brennan), transmitiendo un mensaje a su hija en la ascética celda—, dentro de un relato en el que, tal como sugiere José María Latorre, cobra relieve “*el equilibrio entre la historia y la Historia, los ciudadanos y el momento histórico*”^[7], idea que nos lleva directamente al Rossellini de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aperta*, 1945). Igualmente, a la hora de conferir una tonalidad propia al film, Lang opta por un registro que aúna armoniosamente realismo didáctico y estética de serial, digresión moral y pincelada vudevilesca, perceptible esta última tanto en el burlesco comportamiento del inspector Gruber (Alexander Granach) —el reverso tenebroso del inspector Lohman de **El testamento del doctor Mabuse**— como en la secuencia del *affaire* que simulan Svoboda y Mascha (Amia Lee) ante la atónita presencia del

inspector y el novio de ésta, Jan. Por último, se advierte cierto acento mordaz y *bizarro* en el dibujo de los nazis, verbigracia el agente que se revienta la pústula mostrando desinterés ante la afligida Mascha o el que cruje sus nudillos amaneradamente.

Desde las primeras imágenes despunta la virulenta forma en que Lang nos adentra en un universo aterrador que extiende su sombra sin ambages: tras unos breves planos sobre la ciudad de Praga, un corte repentino nos sitúa en el castillo de Hradzin, al tiempo que un *travelling* de retroceso nos descubre un ominoso retrato de Hitler presidiendo la sala. Después, irrumpe en escena el jerarca Heydrich (Hans von Twardowski)^[8], cuya actitud se sitúa a medio camino entre la autocomplacencia y el sadismo: es difícil olvidar la expresión del verdugo humillando a unos colaboracionistas como si fuera un niño travieso y consentido. Ejecutado, poco después, por el resistente checo Svoboda (un Brian Donlevy en permanente tensión gestual), Heydrich ya sólo comparece moribundo en el lecho del hospital y en su funeral, pero su muerte desencadena la correspondiente represión de la Gestapo, sembrando el dilema ético en el doctor: ¿debe entregarse a la organización nazi o permanecer oculto con lo que esto conlleva para el padre de Mascha y los demás presos?

A partir de ahí, escenas como las que describen el rechazo de una civil a cobijar a Svoboda durante el toque de queda, o la modulación costumbrista que despliega Lang en el piso de la familia Novotny, expresan concisamente un angustioso clima a la par de indiferencia y solidaridad que bien podría haber servido de inspiración años después al Roman Polanski de su menospreciada **El pianista** (*The Pianist*, 2002). Por otra parte, resulta reseñable la utilización del idioma alemán, pues éste puede variar de sentido y significado según quién lo use, tal como atestiguan dos determinados momentos: de un lado, la escena de la detención del profesor, en la que un oficial de la Gestapo comienza dirigiéndose en checo al profesor Novotny para finalmente tomar su voz súbitamente al alemán, convertida por el fanatismo en otra forma de extorsión y amenaza; de otro, el momento en que los resistentes cuentan un chiste sobre Hitler en alemán con ánimo de desenmascarar al colaboracionista Czaka. Es así como el pueblo decide tomar partido y conspirar contra Czaka, descargando en él la muerte del déspota. Como colofón a esta gran película, Lang consagra dos bellas secuencias a los dos personajes más ruines del film: en la primera, el inspector Gruber muere a manos de Svoboda, Jan y otro resistente en una extraordinaria secuencia de atractiva impronta expresionista (los resistentes semejan dos siluetas inquietantes que flanquean al inspector; el sombrero cae al suelo tras ser asfixiado Gruber y sus piernas agónicas penden de la mesa); en la segunda, el desquiciado Czaka muere abatido por los nazis a las puertas de una iglesia, casi en condición de chivo expiatorio, a la manera de Victor McLaglen en **El delator** (*The Informer*, John Ford, 1935), no por azar escrita por el guionista de **El hombre atrapado**.

El juicio de los hombres

El tercer eslabón antinazi está algo alejado, estilísticamente hablando, del *look* “de noticiario” que exhibía su previa incursión en el subgénero, retomando, por momentos, el espíritu de *thriller* urbano de **El hombre atrapado**, al transcurrir la acción en un Londres nocturno devastado por los bombardeos y repleto de espías que acechan al protagonista. En este sentido, aspectos como la resplandeciente fotografía de Henry Sharp, los orgánicos decorados de Bert Granger o el barroquismo de la cámara delatan a un Lang transmutado en aplicado estilista de la serie B. Sin embargo, bajo su engañosa apariencia de divertimento, **El ministerio del miedo** depara una curiosa tensión entre la densidad de la imaginería languiana que pugna por rebelarse y la ligereza del planteamiento argumental propuesto por el también productor Seton I. Miller, a quien en buena medida tuvo que atenerse Lang por encargo de la Paramount^[9]. No resulta extraño que el realizador se mostrase atraído hacia los personajes y situaciones de la novela homónima de Graham Greene, descritos por el autor con gran fuerza introspectiva. Incluso en el libro existía un capítulo —algo despojado en su plasmación fílmica— en que la pareja protagonista se veía sitiada en una desolada habitación donde estaba a punto de explotar una bomba, el cual remitía a otros felices momentos de la obra de Lang^[10]. Empero, Miller se limitó a efectuar una interpretación reduccionista (en cuanto a definición de caracteres) de la penetrante novela de Greene, provista de una serie de divagaciones en torno al asesinato que no habrían disgustado al mismísimo Alfred Hitchcock.



El ministerio del miedo

El film se centra en la figura del atormentado protagonista, Stephen Neale, recién salido del manicomio donde ha estado internado bajo la injusta acusación de haber envenenado a su esposa “por compasión”. Una vez fuera del sanatorio, el clima de paranoia y complot (donde tienen cabida falsos ciegos, espías, asesinatos repentinos, espiritismo, bombardeos...) se va adueñando progresivamente del relato, el cual, en palabras de Javier Coma, “erigía un mundo enloquecido, prolongación del manicomio que Neale había abandonado”, en un intento por reflejar “*la demencia del nazismo y del propósito hitleriano de invadir el mundo libre*”^[11]. En el haber de Lang brilla la creación de una atmósfera estilizada, onírica, sobresaliendo, en especial, la sesión de espiritismo, en la que un fundido a negro suspende el tiempo y sume a los personajes en la penumbra, al tiempo que una voz de ultratumba, idéntica a la de su malograda mujer, atormenta a Neale. Reaparece, también, mediante sobreimpresión, ese péndulo oscilante del reloj que observaba Neale al inicio, cuya imagen, según Quim Casas, “*determina la importancia que el tiempo va a tener en la condensada acción; ilustra también el monótono movimiento de los días y las noches durante años de ausencia del mundo real ese que ha estallado en guerra*”^[12].

A tono con el trauma que arrastra el protagonista, es en el interior del metro (en el *underground*) donde Stephen Neale (excelente Ray Milland, transmitiendo desazón e

incertidumbre a partes iguales) va a relatar a Carla las circunstancias que rodearon la muerte de su mujer. Lang visualiza el momento de forma espléndida: la cámara se desliza por encima de las personas apiñadas en los subterráneos y se acerca a la pareja, aislándoles con opresivos primeros planos en sus respectivas soledades y frustraciones: él es un falso culpable; ella es una exiliada austríaca. Merced a un elaborado estilo visual, el director trata de hacernos partícipes del enamoramiento sin trámite que surge entre ambos, hecho que no acaba de trascender dado el escaso carisma que desprende la actriz Marjorie Reynolds. En cuanto a interpretaciones, cabe destacar al gran Dan Duryea en un cometido secundario, pero relevante, encarnando al señor Cost: sucesivamente, el hombre que reclama el pastel en la fiesta benéfica, aquél que simula ser asesinado en la sesión de espiritismo y, finalmente, el sastre que, segundos antes de suicidarse con unas enormes tijeras, aparece reflejado en un espejo, certificando su condición de apariencia, de impostura...



El ministerio del miedo

Por otro lado, en la hermosa secuencia en que Neale y Scotland Yard buscan el pastel entre los escombros del cráter que provocó la bomba, las delicadas notas de Victor Young apoyan musicalmente el desamparo de aquél, desesperado por

encontrar la prueba que le exima de la imputación de los crímenes^[13]. Cuando todo parece indicar que la búsqueda ha resultado inútil (un bello *travelling* lateral sigue a Neale y al inspector abandonando la escena), el azar permite que unos pájaros encaramados entre los restos de la casa derruida “avisen” al héroe, al igual que el piar de los pájaros anunciaba la suerte y la desgracia de Sigfrid en **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924). Acto seguido, fiel al sentido de la escena, la cámara se eleva, majestuosa, por encima de las ruinas acompañando a Neale, el cual descubre el ansiado pedazo de tarta (un auténtico *macguffin*) que contiene el microfilm con información secreta; ejemplar forma de ensalzar al héroe en su enfrentamiento contra el destino.

Coherentemente con la importancia que reviste cualquier mínimo detalle en el cine de Lang, cabe destacar el plano general del cráter, el cual enlaza con la idea de circularidad, presente ésta tanto en la estructura del film (el haz de luz amenazante que brota tras abrir la puerta el director del manicomio al comienzo del film, cede paso a la aparición filial del inspector enmarcado en una luz salvífica mientras sube las escaleras, ambos instantes encuadrados desde la perspectiva del protagonista) cuanto en otros signos vinculados al Mal (el inquietante círculo que forman los alienados en la sesión de espiritismo, la tarta que contiene el microfilm, el péndulo del reloj...). De nuevo vuelve a darse el eterno enfrentamiento entre la luz y las tinieblas en otro film de Lang, rememorando así tiempos pretéritos en Alemania. Sin embargo, el contexto ahora es distinto y, por ello, el autor debe plegarse al reflejo de un optimismo social que con el paso de los años se revelará más frágil y ambiguo, como bien demostrarán sus dos postreras obras negras de los años cincuenta.

Tratado sobre el fracaso

Entre 1943 y el rodaje de su última invectiva antinazi, Lang filma dos de sus mejores películas —las inmortales **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) y **Perversidad**— y se interesa por dos proyectos que traducen su arraigada afición al cine fantástico, tentativas que finalmente no cuajan. Por ello, Lang decide concluir el ciclo con **Cloak and Dagger**, en cuyo desarrollo se rastrea cierta inspiración realista al basarse parte de su guión —coescrito por el dúo Albert Maltz y Ring Lardner Jr.—, en las hazañas de un agente de la Oficina de Servicios Estratégicos, así como aludir testimonialmente al peligro atómico, por aquel entonces haciendo estragos en Hiroshima y Nagasaki. De igual modo, detrás de su presunta sumisión a los códigos narrativos del *thriller* de espionaje, el film alberga una visión amarga y desengañada del ser humano, incapaz de escapar al “contagio” una vez se ha visto inmerso en el correspondiente ambiente violento.

La acción arranca con un prólogo que marca el tono del relato: durante el final de la guerra, en la frontera montañosa del sur de Francia, perecen dos miembros de la resistencia antinazi a manos de espías alemanes mientras enviaban un mensaje a los aliados. A raíz de estas bajas, una agente de la OSS solicita la ayuda del especialista en física nuclear Alvah Jasper (Gary Cooper). La forma de introducir al protagonista en el relato denota, a primera vista, el esquema genérico típico de los seriales de espionaje aventurero (un afable civil se ve obligado a adoptar los modos de un espía clandestino a fin de contactar con un científico extorsionado por los nazis), al cual Lang se acoge a la perfección, como todo buen narrador, para sutilmente apuntar a otros intereses. En esta secuencia Jasper plantea el dilema moral de la obra, manifestando su temor hacia la amenaza nuclear y su escasa simpatía hacia la comunidad científica y el gobierno americano, apenas preocupados por los fines humanísticos, aun escudándose en una palpable hegemonía ética con respecto a los nazis. No obstante, para Lang las distinciones son relativas, ambiguas: culpables podemos serlo todos. En este sentido, es una lástima que la Warner suprimiera la última escena prevista por el director, en la que el fatalismo implícito de la propuesta se reforzaba aún más, si cabe^[14].

Por tanto, el trayecto físico y moral que emprende Jasper, de Suiza a Italia, tiene algo de tratado sobre el fracaso. Ahí van unos cuantos ejemplos: cuando llega al aeropuerto de Zurich un hombre intenta fotografiarle y Jasper se cubre el rostro. Un *travelling* hacia el fotógrafo indica que el agente se ha delatado, y la reaparición del misterioso hombre en el vestíbulo del hotel no hace sino confirmar la intuición^[15]; asimismo, Jasper convence a la doctora Katherine Loder para que le preste ayuda; sin embargo el error que cometió en el aeropuerto motiva que ésta sea secuestrada; por último, el protagonista logra sonsacar a la espía Dawson el paradero de la doctora, pero esta última muere acribillada por una enfermera (el director plasma dicho instante con demoledora contención estilística a modo de correspondencia visual con

la fría determinación de la siniestra mujer; Jasper hace el mismo recorrido que la enfermera, aunque esta vez lo efectúe para ratificar la muerte de Loder, en una suerte de asunción de la culpabilidad).



Cloak and Dagger

Mención aparte merece el proceso de persuasión al que es sometido el doctor Polda (Vladimir Sokoloff) una vez Jasper (disfrazado) ha logrado introducirse en la villa donde se encuentra confinado el primero. Es aquí donde asoma la carga ideológica del film en toda su expresión simbólica e iconográfica, quizá de forma algo evidente, aunque impecablemente puesto en escena: Jasper entra en el estudio de Polda, presidido por un enorme retrato del busto de Mussolini. El excéntrico científico (caracterizado de una forma similar al Novotny de **Los verdugos también mueren**) se muestra reticente a colaborar con los americanos: los nazis tienen a su

hija y ya no confía en nadie (no en vano, al final del film descubrimos que su hija también ha muerto). La retórica de Jasper emerge poco a poco y Polda se derrumba al conocer la noticia de la muerte de la doctora Loder (un significativo plano picado le oprime y apremia a tomar partido). A continuación, Lang compone un plano de marcado sentido jerárquico que reúne a los tres “personajes” formando una línea diagonal: en primer término, Polda, abatido, permanece sentado; Alvah, de pie, increpa al doctor; en último término, dominando el plano, el retrato del líder ilustra el peso del fascismo sobre un individuo privado de su libertad.

De este modo, los personajes de **Cloak and Dagger** oscilan entre la abstinencia y la sumisión, la renuncia y el sacrificio, y no sería arriesgado aseverar su dependencia para con el demiurgo Jasper. Al comienzo, el (anti)héroe parece dudar de su misión, mas gradualmente el desarrollo de los hechos afianza su carácter y determinación, si bien al final el espectador se apercibe de la radical futilidad de su propósito. La creencia en la misión viene respaldada por la relación que Jasper entabla con la partisana italiana Gina (Lili Palmer), cuya apariencia de aguerrida luchadora —así nos es presentada en la excelente secuencia en la costa siciliana, tan próxima en atmósfera al primer episodio de **Paisà** (Roberto Rossellini, 1946)— enmascara en realidad a una mujer débil y sensible, que se afana en encontrar algún sentido a su actitud, a su existencia. Sendos personajes se consuelan mutuamente, a fin de desterrar todo atisbo de culpa, encubrir su real naturaleza. De hecho, tras matar al agente Luigi, Lang inserta un plano de Alvah afectado por los hechos mientras Gina le dice: *“Al, es como si hubieses matado a un perro rabioso, pero por el perro puedes sentir lástima, no está enfermo por su culpa”*. Ahora bien, en certera reflexión de Noël Simsolo, *“la brutalidad es contagiosa. Teniendo en cuenta el corte del final, el asesinato de Luigi por parte de Jasper se convierte en el clímax de la película; una vez más, Lang nos afirma la necesidad de la trasgresión moral para luchar contra la inmoralidad”*^[16].

Del cine bélico al cine de aventuras

Jesús Angulo

*Bere Amerikako aldian zehar Fritz Langek, besteak beste, enkarguko bi film egin zituen eta badirudi ekintza-zienmakoak izatea besterik ez dutela komunean. Nahiz eta abiapuntu hori behartua izan, zizendariak lan biei bere kutsu poetikoa enan nahi izan ziea, ohiko moduan **Guerrilleros en Filipinas** lanean eta modu bereziagoan garai guztietako abenturazko filmik onenetarikoa den **Los contrabandistas de Moonfleet** filmean.*



Los contrabandistas de Moonfleet

En los anteriores artículos hemos dividido el cine norteamericano de Fritz Lang, por simple cuestión metodológica, según la adscripción genérica de sus películas. Fuera de los géneros en los que se movió habitualmente el realizador de *Las tres luces* (*Tod*, 1921), quedan dos películas tan difíciles de adscribir a cualquiera de ellos como, casi, de relacionar entre sí. Hablamos de *Guerrilleros en Filipinas* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950) y *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955), dos títulos cuyo único nexo, desde ese mismo punto de vista genérico, puede ser el hecho de que se trate de dos ejemplos de cine de acción. Acción que en el primero de los casos deriva hacia el cine bélico y, en el segundo, hacia el cine de aventuras.

Hay otra característica común entre ambos títulos, aunque esta vez el motivo sea en cierto modo extra-cinematográfico. Nos referimos al hecho de que ambos obedezcan a trabajos de encargo para asumir la realización de proyectos ya claramente delimitados cuando fue contratado. En este terreno, sin embargo, hay diferencias notables entre ambas películas. Su capacidad de intervención en **Guerrilleros en Filipinas**, reservada exclusivamente al terreno de la puesta en escena, fue mínima; en **Los contrabandistas de Moonfleet**, por el contrario, el espíritu languiano está presente en cada uno de sus fotogramas, para acabar siendo, pese a todo, una de sus obras más personales. Mientras en la primera se enfrentaba a un género (el cine bélico) por el que nunca mostró el más mínimo interés, la pertenencia de la segunda al cine de aventuras entronca con algunos de los títulos de su período alemán y, sobre todo, con las dos películas con las que regresaría al cine de su país tras su periplo hollywoodiense. Ambas diferencias contribuyeron decisivamente no sólo a su entrega ante cada uno de estos proyectos, sino también al resultado de los mismos.

Guerrilleros en Filipinas

“Lo que siempre he querido mostrar y definir es la actitud de lucha que debe adoptar la gente frente a esos sucesos fatales. No es importante, no es esencial que salgan victoriosos del combate: lo que es vital es el propio combate” (F. Lang)^[1].

En 1950 no vivía el realizador alemán uno de sus mejores momentos dentro de la industria norteamericana. Después de tres años prácticamente sin ponerse detrás de las cámaras desde **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), su siguiente película, **House by the River** (1950), no recibió una acogida favorable. Por ello, cuando la Fox le volvió a llamar^[2], aceptó, pese a que cuando se incorporó al proyecto que desembocaría en **Guerrilleros en Filipinas**, apenas faltaban unos días para que comenzase el rodaje. El productor, Lamar Trotti, era un hombre de la casa, donde trabajaba desde hacía cerca de veinte años. Pero, además, era el autor del guión, basado en una novela de Ira Wolfert^[3]. En su doble cometido, Trotti, consciente de la fuerte personalidad del realizador, dejó claro desde el primer momento que su guión era intocable. Otro tanto podría decirse de las localizaciones, en Filipinas, y del plan de rodaje que duraría cuarenta y ocho días.

Poco podía hacer el director en tales circunstancias. El guión de Trotti era excesivamente esquemático; los personajes principales, puros clichés, sin la más mínima evolución a lo largo de la película; la historia de amor paralela a la acción bélica, de una ñoñería aplastante; el habitual profundo respeto del guionista hacia los valores tradicionales americanos, así como el claro trasfondo patriótico, no dejaban resquicio alguno para las complejidades morales del cine de Lang. Así que, pese a que en más de una ocasión declaró que siempre se entregó con la misma pasión a todos los proyectos que le fueron encomendados, tuvo que reconocer en este caso que su intervención no fue mucho más allá de unas vacaciones muy bien pagadas.

La película narra la llegada a la isla filipina de Leyte de un grupo de marinos norteamericanos, arrojados a sus playas tras su derrota ante al ejército japonés en Bataan, en la primavera de 1942, que con tanta fortuna recreó Tay Garnett en **Bataan** (1943). A partir de ahí, los norteamericanos comienzan su resistencia frente a los ocupantes japoneses, creando una guerrilla organizada hasta tal punto que elaboran una red de comunicaciones por radio; con ella transmiten el resultado de su vigilancia de las evoluciones de la fuerza naval japonesa al cuartel del general MacArthur, quien a su vez les proporciona mediante regulares desembarcos el material necesario para ello; fundan un periódico que distribuyen por toda la isla, de poco más de un millón de habitantes; imprimen un rudimentario papel moneda y crean un gobierno libre en la sombra; fabrican sus propias armas, incluido un pequeño cañón; destilan alcohol para fabricar combustible con él...

Lang apenas consigue introducir algunas pinceladas propias. Su probada capacidad para recrear en sus películas elementos cercanos a la descripción documental está presente en muchas de las secuencias en las que se narra el empeño

diario de los guerrilleros y su conexión con la vida cotidiana de los nativos de la isla. Sin embargo, esa pretensión choca con la excesiva linealidad tanto de los diálogos como de la propia historia, en la que resulta increíble la placidez con la que se desarrolla esa vida cotidiana (hasta hay tiempo para un baile casi de salón), pese a la constante vigilancia del ejército ocupante. Más fortuna obtiene con la filmación de las escasas secuencias de acción. Las escaramuzas en la jungla, que participan en ocasiones de la vieja tendencia de Lang a recrear atmósferas opresivas y claustrofobias, son prueba de ello. Pero, sobre todo, destaca en este terreno la secuencia del ataque de los soldados japoneses a la iglesia donde, sorprendidos, se han refugiado los guerrilleros. Con su habitual economía de planos, consigue filmar el asedio confiriéndole una atmósfera casi intimista, planificada a la perfección, que recuerda por momentos las técnicas del *western*.



Guerrilleros en Filipinas

Menos pudo hacer con la inane historia de amor en la que se ven involucrados el protagonista y la esposa francesa de un hacendado local, colaborador con la guerrilla hasta que este último es detenido, torturado y asesinado. Esto, por otro lado, permite a los amantes dar rienda suelta a una relación que carece de la mínima muestra de pasión y que queda así a salvo de cualquier incorrección conyugal. Claro que tampoco ayudan mucho los actores encargados de “encarnar” a los protagonistas: un

Tyrone Power, que podría ser acreedor al título de la estrella más inexpresiva del cine norteamericano, y una Micheline Presle, lejos de los papeles que le proporcionaron en su Francia natal el prestigio que la hizo ser reclamada por Hollywood. Lang no encuentra agarraderos suficientes para salvar la papeleta y parece desentenderse con desidia del episodio amoroso.

Curiosamente, el que sin duda puede considerarse como uno de sus menos inspirados trabajos tuvo un resultado aceptable en taquilla.

Los contrabandistas de Moonfleet

“¿Por qué razones esos planos sobre el mar y las olas son los más bellos que jamás se hayan filmado? Misterio inexplicable del arte, salvo si se admite que la mirada de un poeta puede penetrar el mundo tan íntimamente que magnifica, desde ese momento, todo lo que ve” (Jean Douchet)^[4].

Como **Guerrilleros en Filipinas**, **Los contrabandistas de Moonfleet** responde a un encargo, esta vez por parte de la Metro^[5]. Entre los años cuarenta y cincuenta, esta productora se había embarcado en una serie de films de aventuras, en su variante de “películas de capa y espada”, cuyos realizadores más habituales fueron George Sydney y Richard Thorpe^[6]. En esa serie debía incluirse la adaptación de *Moonfleet*, la obra maestra de John Meade Falkner, novelista inglés del XIX que hoy estaría totalmente olvidado si no fuese por esta pequeña joya. John Houseman, fundador con Orson Welles del Mercury Theatre y productor de la película, pensó en Lang a raíz de su éxito con **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953). Pero difícilmente podía el realizador alemán adaptarse a la estética y el espíritu seudorromántico de la serie, por lo que se empeñó en darle la vuelta como a un calcetín. Así, como escribe Javier Coma, **Los contrabandistas de Moonfleet** “representa la trasgresión rotunda y la consiguiente clausura de un ciclo abocado ya a su extinción”^[7].

Cuando Lang se incorporó al proyecto, la versión definitiva del guión ya estaba finalizada. Muchos de los técnicos eran los habituales en las anteriores películas del ciclo y otro tanto se puede decir de los actores, por algunos de los cuales, incluido el protagonista, Stewart Granger, el realizador mostró muy poco entusiasmo. Hizo numerosas correcciones en el guión a lo largo del rodaje, pero también tuvo que ver cómo Houseman imponía sus criterios con algunas polémicas intervenciones en la mesa de montaje. Por otro lado, aceptó a regañadientes la utilización del Cinemascope, que consideraba un formato “para serpientes y funerales”. Algo paradójico, si juzgamos la espléndida utilización que hace de él en la película.

La adaptación entra a saco en el argumento de la novela de Falkner, pese a lo que mantiene su espíritu romántico, acentuando todo lo que de inquietante contenía ya el texto original. El punto de vista jugará en esto último un papel determinante. Mientras la novela está narrada en primera persona por el joven John, la película simultanea el punto de vista del muchacho con el de Jeremy Fox, su protector y líder de los contrabandistas. Nada caprichoso en ello. Las secuencias mostradas a través de Fox mantienen una estética aparentemente cercana a las películas de aventuras de la Metro. En ellas se materializan los momentos de acción: los enfrentamientos con los soldados liderados por el magistrado Maskew, cuya crueldad original es suavizada, mostrándolo como un celoso servidor del orden; las tensiones entre los contrabandistas, que llegan a su cénit con la pelea entre Fox y Block, el propietario de la taberna; las conspiraciones entre Fox y lord Ashwood, un noble que se aprovecha de su condición para hacer negocios con los contrabandistas al tiempo que se

mantiene fuera de las sospechas del celoso Maskew; o el carácter seductor de Fox, para el que las cuatro mujeres que aparecen ligadas a él no son sino fáciles conquistas, que no hacen sino tratar de atenuar el doloroso recuerdo de su amada, por otro lado madre del muchacho, de la que le obligó a alejarse años atrás su poderosa familia, los Mohune.

Como contrapunto, las secuencias mostradas desde el punto de vista del joven John muestran un mundo tortuoso, claustrofóbico y amenazante. Su llegada a Moonfleet ya lo muestra claramente, cuando pierde el conocimiento ante la vista del cementerio de reminiscencias góticas, presidido por un ángel de piedra de ojos blancos y de una de cuyas tumbas ve salir una mano crispada. Algo parecido le ocurrirá cuando salte del carruaje en el que era llevado a un internado por orden de Fox. Entonces, caerá al suelo a los pies de un contrabandista colgado de un árbol (del que, con su habitual utilización del fuera de campo, Lang no muestra más que los pies), en una imagen apocalíptica enmarcada por las últimas luces del atardecer. Finalmente, la entrada de John a la cripta de los Mohune, en la que el muchacho acabará por descubrir accidentalmente, entre los restos del esqueleto del temido Barbarroja, el guardapelo en el que se esconde la clave para descubrir el tesoro de los Mohune: un enorme diamante que nadie ha conseguido hallar desde su muerte.

Si la modificación del punto de vista tiene repercusiones básicamente en el terreno de la puesta en escena, los numerosos cambios argumentales tienen connotaciones de fondo. En la novela de Falkner, John es un muchacho de Moonfleet, adoptado por Elzevir Block, el dueño de la taberna, que le trata como al hijo que le ha arrebatado el despótico Maskew. Los contrabandistas poseen toda la simpatía del novelista, que les muestra como pescadores a los que la pobreza ha empujado a dedicarse al contrabando. Por el contrario, en la película de Fritz Lang se trata de una serie de personajes inquietantes, malencarados y sin el menor escrúpulo.

Las acciones que narra la película ocupan las dos terceras partes del libro, obviando la huida de John y Block y su estancia durante más de diez años en prisiones holandesas, tras la que John conseguirá volver a su añorado Moonfleet, junto con su amada Grace, la hija de Maskew.



Los contrabandistas de Moonfleet

Así, lo que en la novela es un relato circular, que narra a lo largo de doce años el alejamiento del protagonista de Moonfleet y su posterior vuelta al mismo tras una serie de penalidades, se concentra en la película en unos pocos días. John llega a Moonfleet tras la muerte de su madre, que le ha dado una carta para que la entregue a Fox, su antiguo amante, al que tuvo que abandonar. En ningún momento queda claro si el muchacho que ahora encomienda a Fox es hijo de éste o del matrimonio forzado por su orgullosa familia. La concentración dramática produce así una acentuación del proceso de aprendizaje al que se ve sometido John. Tras la amistad que John dice buscar en Fox, se esconde la búsqueda del padre. Si en la novela Block no era más que un padre adoptivo, en la película se trata de la búsqueda del auténtico padre biológico, pese a que esto quede diluido en los pliegues del subconsciente del joven.

Fox, un personaje inexistente en la novela (como los Ashwood y, por supuesto, las mujeres que rodean a aquél), humillado por los Mohune, que no podían aceptar su relación con su hija, se ha convertido en un caballero mujeriego, escéptico, pendenciero y ambicioso. Su venganza (la venganza siempre muestra sus profundos arañazos en el cine de Lang) consiste en volver a Moonfleet, adueñarse de la

decadente mansión de los Mohune y convertirse en el hombre más poderoso del pueblo. El resentimiento se ha convertido en el motor de su vida. Su ascenso social no puede ocultar el peso del pasado.

Pero la aparición de John acaba por revolver ese pasado. El destino, omnipresente en el cine del director alemán, es, una vez más, inapelable. John será, a la postre, la perdición de Fox. Éste recuperará en el muchacho el amor que le fue arrebatado años antes y, poco a poco, acabará por descubrir que no puede permitirse una nueva pérdida. Paralelamente al proceso de maduración de John, Fox, en sentido inverso, se ve envuelto en un proceso de recuperación de la autoestima. Nos encontramos con un personaje profundamente languiano, rodeado por un torbellino de fuerzas y pasiones de todo tipo que le llevarán a la muerte, una muerte, en todo caso, purificadora.



El profundo lirismo que atraviesa **Los contrabandistas de Moonfleet** está ligado decisivamente a este doble proceso. Hay dos secuencias claras al respecto. La primera es aquélla en la que Fox, tras haber arrebatado el diamante a John y dejar a éste abandonado en una cabaña junto a la playa mientras duerme confiado, es consciente de su Iniquidad durante su conversación con los Ashwood en el coche de éstos. Fox se rebela, pero no puede evitar ser herido por lord Ashwood, antes de darle muerte a su vez. La segunda, vuelve a tener como escenario la misma playa y la cabaña en la que ha dejado a John. Herido de muerte, le confía el diamante y se adentra en el mar en un bote, no sin prometer al muchacho que volverá a

buscarle. El rostro confiado, feliz, de John mientras ve alejarse a su protector, domina una de las secuencias más conmovedoras de todo el cine de Fritz Lang, refrendada por un sol radiante, que contrasta con el dominio de los interiores a lo largo de toda la película (casi enteramente rodada en unos espléndidos decorados) y, especialmente, con las inquietantes secuencias del cementerio, la cripta o la iglesia, en la que se alza, orgullosa, la siniestra figura de Barbarroja.

Ésta debía ser la última secuencia de la película, pero Houseman añadió otra que Lang había descartado tras rodarla. En ésta, John, acompañado de Grace^[8], toma posesión de la mansión de los Mohune y deja la verja abierta a la espera del regreso de Fox. Hubo otra contundente intervención del productor en el montaje final de la película. Ésta consistió en el corte de varias de las secuencias en las que intervenía

Viveca Linfords, la actriz que encarna a la amante con la que vive Fox cuando John regresa a Moonfleet. Con estos cortes quedaba atenuada la lucha de Fox con el recuerdo de Olga, la madre de John, a lo largo de toda la película.

Quizás por estos cambios y por su mala acogida en Estados Unidos, Lang no reivindicó **Los contrabandistas de Moonfleet**, hasta que, con el tiempo (en Francia no fue estrenada hasta 1960), fue reivindicada por la crítica francesa, particularmente por los críticos de *Cahiers du Cinéma*. A partir de ese momento, no sólo comenzó a verla de otra forma, sino que incluso afirmó que ese final quizás fuese, al fin y al cabo, un acierto. La confianza de John en la vuelta de Fox podría verse como la cristalización del proceso de aceptación de ambos personajes.

Epílogo alemán

“El tono ampliamente languiano procede de una mirada de águila bajo la que todo se iguala, testimonio de un sentido cósmico que sostiene enteramente sus últimos films y que estalla bruscamente en los últimos planos de **El tigre de Esnapur**, donde alcanza el nivel de símbolo por el gesto alucinado del fugitivo descargando su arma contra el sol. Los resortes psicológicos y morales son reabsorbidos, sobrepasados, y la narración desemboca de golpe en el terreno de las relaciones del hombre con el mundo, ese mundo que no le pertenece. He ahí la tragedia en estado puro: no una irrisoria crítica de los hombres, sino una descripción de la fatalidad” (Michel Mourlet)^[9].

No deja de ser significativo que la vuelta de Lang al cine alemán, tras abandonar Hollywood, suponga, a la vez, una vuelta al cine de aventuras. No sólo una vuelta al género que engrandeció con **Los contrabandistas de Moonfleet**, sino, sobre todo, al tratamiento que de él había hecho en su periodo alemán: desde **Las tres luces** (particularmente el episodio situado en la ciudad de Bagdad) a **La mujer en la luna** (*Frau im Mond*, 1928), pasando, especialmente, por **Die Spinnen** (1919-1920). Al retomar el guión que escribiera veinte años antes con su entonces compañera Thea von Harbou^[10], Fritz Lang se entrega a un proceso de despojamiento argumental, firmando dos películas (en realidad se podría decir que una sola, dividida en dos partes) en las que el universo languiano alcanza su plenitud, no por lo que se dice, sino por cómo se narra: **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*), realizadas consecutivamente en 1959.

Más allá de su sencilla historia de amor y de sus aventuras más o menos tópicas, el realizador alemán utiliza magistralmente la puesta en escena para condensar en este díptico el universo propio que había ido hilvanando a lo largo de toda su filmografía. Con esa “mirada de águila” de la que habla Mourlet, Lang convierte a sus personajes en juguetes de un destino que les atenaza. Amor, odio, venganza, deseo de poder, son sentimientos que desbordan a unos personajes aplastados por la penumbra inquietante de los pasadizos subterráneos del palacio del Maharajah o por el sol abrasador del desierto hindú, escenarios desbordantes que suponen toda una metáfora sobre las amenazas ocultas que se ciernen sobre el ser humano.

Un uso amortiguado del color y de la luz apuntala la aparente frialdad con la que dibuja a unos personajes convertidos en síntomas. De nuevo los críticos de *Cahiers du Cinéma* aclamaron su trabajo, al tiempo que en Estados Unidos se fundieron en una sola película de poco más de hora y media, que fue acogida con desinterés.

Esculpir algunas formas de visibilidad

Ángel Quintana



Sólo se vive una vez

1. El modelaje de las formas

En una olvidada película yugoslava titulada *Artificial Paradise* (1990), dirigida por Kapo Godina, se recreaba un episodio de la vida de Fritz Lang acaecido en 1915. Durante la primera guerra mundial, el futuro cineasta huyó de un campo de prisioneros francés y pasó una temporada en la Eslovenia austrohúngara. Allí, Lang se instaló en casa de Karold Galnik, un abogado especialista en arte e incipiente cineasta *amateur* que le despertó el gusto por la escultura. En aquel ambiente monótono, el futuro director modeló dos esculturas. Este hecho era para los responsables de *Artificial Paradise* un factor premonitorio de su futura actividad artística como cineasta. Este recuerdo sacado de un film mediocre que muestra a Fritz Lang en el despertar de su vida artística me sirve de pórtico para articular una serie de reflexiones sobre el acto de modelar una materia en cine. Los grandes cineastas son sobre todo unos creadores de formas que ponen en escena una serie de situaciones y movimientos para acabar configurando un relato.

En un interesante artículo sobre la relación que se establece entre Lang y la escultura, Henri Foucault considera que el trabajo que Lang lleva a cabo en su filmografía puede llegar a emparentarse con el de los grandes escultores, porque en su cine no cesa de perpetrarse un trabajo de orientación de la mirada del espectador mediante la organización de unas formas y la construcción de un punto de vista que debe ser esencial para la comprensión de la obra^[1]. Al hablar de las virtudes de la puesta en escena “escultórica” de Lang, Henri Foucault no se refiere a su trabajo en Alemania como autor de una serie de espectaculares producciones realizadas bajo los auspicios de la UFA, sino a su trabajo más modesto en Hollywood, concretamente a una película llamada **Clash by Night** (1952), ambientada en una comunidad de pescadores que, en su momento, fue vista por algunos como una discreta obra menor en la que era difícil reconocer a ese viejo genio de la construcción de formas cinematográficas llamado Fritz Lang.

En los años sesenta, corrió por el mundo de la crítica una cierta leyenda en torno al poder demiúrgico de Lang, sobre el modo en que ese “escultor” de formas era capaz de evidenciar su poder como manipulador de la puesta en escena. Se habló de que Lang había llevado a cabo un cierto juego de autoconciencia cercano al llevado a cabo por Alfred Hitchcock con las apariciones de su figura en la primera bobina del metraje de sus películas. En el caso de Lang, la autoconciencia era revelada por la existencia de un detalle: la aparición en fugaces “insertos” de su mano^[2]. Así, se afirmaba que el primer plano de la mano de Dana Andrews en los momentos finales de **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) no era más que un “inserto” de la mano de Lang. Una mano que en otras muchas películas había llegado a sustituir la mano de sus personajes. La leyenda del poder demiúrgico de las manos de Lang como las manos que modelan —o esculpen— la materia fílmica fue alimentada sobre todo por la crítica francesa, especialmente por Jacques Rivette en un artículo en *Cahiers du Cinéma* titulado de forma clarividente: “La main”^[3]. El texto estaba centrado básicamente en el trabajo de puesta en escena de **Más allá de la duda**, y en él, Rivette intentaba reivindicar el sentido de la abstracción y de la esencialidad hacia el que Lang había desembocado en sus últimas películas americanas. Para Rivette, en estas películas la puesta en escena funcionaba sin embellecimientos gratuitos, convirtiéndose en una clara y sistemática interpretación del guión, en un trabajo exento de toda forma retórica. El minimalismo, a partir del cual había sido construida la película, se traducía en un proceso de abstracción formal

y en la posibilidad de convertir la película en diagramática hasta el punto de que los personajes, que se movían en un mundo delimitado por escasos espacios, podían acabar siendo reducidos a conceptos que abocaban al espectador hacia la reflexión.

La reivindicación de Rivette constituye un hito crítico clave para la revalorización de la puesta en escena de la etapa americana de Lang y para empezar a romper con los múltiples prejuicios que infravaloraron el trabajo de escultura de formas del Lang americano respecto al Lang alemán. Algunos nostálgicos de la gran forma cinematográfica consideraban que los productos realizados en Hollywood no eran más que simples encargos de obras de género perfectamente adaptados a la dinámica de los estudios y en los que el control demiúrgico de las formas se había diluido. En cierto sentido, el escultor Fritz Lang era sobre todo ese cineasta alemán capaz de construir grandes espacios arquitectónicos como las catacumbas de la ciudad obrera de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) o las cloacas urbanas de **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931). En cambio, en su etapa americana, la puesta en escena era más transparente, menos imaginativa. La única excepción eran algunos momentos brillantes de sus primeros films americanos como la escena del linchamiento de **Furia** (*Fury*, 1936), la huida de la cárcel que Henry Fonda lleva a cabo en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) o la persecución en el metro de Londres de **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941). Unos momentos de cine expresivo en los que la “artisticidad” languiana se ponía de manifiesto atentando contra la linealidad del relato hollywoodiense y contra la representación propia del cine clásico tradicional. Algunas de estas ideas aún continúan presentes en la obra de algunos reconocidos estudiosos de Lang. Así, en uno de los más interesantes trabajos que se han escrito sobre el director en los últimos años, Tom Gunning continúa revalorizando el trabajo de las primeras películas americanas frente al de las últimas, a las que considera como encargos que fueron reivindicados por la crítica francesa porque se ajustaban plenamente al ideal baziniano de obras sin un estilo que se hiciera claramente visible^[4].



Más allá de la duda

El propio Lang se encargó de desmentir el mito de que Hollywood había eclipsado al gran creador de formas y lo hizo con un gesto destinado a perpetrar su memoria hacia la posterioridad. En los años sesenta, cuando se había retirado del cine, Lang depositó sus dibujos, sus *storyboards* y sus anotaciones de rodajes en la Cinémathèque Française, donde trabajaba su buena amiga Lotte Eisner. Estos documentos conciernen sobre todo a la etapa americana y son un válido testimonio de cómo el trabajo de escultura de formas continuó marcando su labor en Hollywood y cómo su trabajo de diseño de espacios y situaciones era básico para crear la lógica visual de cualquier película^[5]. Estos grabados nos indican que Lang era un maniático de la puesta en escena y que a lo largo de su filmografía estableció un camino hacia la depuración formal. Su concepción del *storyboard* no se basaba en la elaboración de esbozos de fotogramas que determinaran la plástica de cada escena, sino básicamente en la elaboración de espacios que determinaran la situación de los ángulos de cámara y de los movimientos de los personajes. En el libro de entrevistas con Peter Bogdanovich, el propio Lang se encarga de definir su método cuando, a propósito de la colaboración con el reputado guionista Dudley Nichols en **El hombre atrapado**, afirma que *“siempre exijo dibujos exactos del plató, y me siento allí y decido mis ángulos, si necesito una lente de 35 o de 50 o de 25 mm. Así sé exactamente cómo la escena debería ser filmada, entonces también sé cómo deberían moverse los*

personajes de la escena”^[6].



Más allá de la duda

A pesar de ajustarse a los parámetros impuestos por el cine clásico hollywoodiense, la puesta en escena languiana alcanza una gran complejidad, sobre todo cuando tomamos conciencia de que detrás de sus dibujos, esquemas y estudios escénicos se esconde una reflexión sobre la visibilidad y sobre la posición del espectador frente al mundo. Intentar definir las múltiples estrategias que marcan la puesta en escena visual y sonora en las obras de Lang de la etapa americana es, por lo tanto, una labor que excede considerablemente los márgenes de un artículo. De todos modos, puede llegar a ser útil pensar la puesta en escena a partir de algunas de sus características esenciales como son, por ejemplo, la visibilidad y la inmediatez.

2. Los límites de la visión

Algunos de los títulos más notables del cine de Fritz Lang esconden en su interior una posible historia que contradice la historia central que ha sido relatada y que sirve para poner a prueba los límites de la visión del espectador. Esta otra historia se desarrolla de forma paralela al relato principal, a partir de aquello que no muestran pero sugieren las elipsis y las múltiples informaciones sonoras que puntúan las principales informaciones visuales. La existencia de esta historia sólo nos es desvelada al final, cuando el metraje se ha agotado y ya no tenemos tiempo para rebobinar mentalmente las situaciones que nos han sido mostradas. El juego que pone en evidencia esta doble historia puede ser presentado, a veces, como un inteligente golpe de efecto, cuyo ejemplo prototípico sería la revelación de la naturaleza onírica del relato con el que se cierra **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944). Sin embargo, la existencia de esta doble historia nos incita a pensar que las mejores películas de Lang no son más que el anverso de otras películas posibles que se han construido de forma paralela, a partir de las costuras del trabajo de puesta en escena, y cuya auténtica significación no puede ser atrapada sólo en una primera visión, sino en las sucesivas visiones del film a las que Lang, como auténtico demiurgo de la representación, de forma indirecta, parece convocarnos.

El caso más conocido de este doble juego es el que Fritz Lang nos propone en **Más allá de la duda**, el film que curiosamente cierra su etapa americana y que constituye uno de sus máximos ejercicios de depuración y de simplificación formal de su puesta en escena. La historia oficial de la película se centra en la trayectoria de un reputado novelista que, a raíz de la sugerencia de su suegro, se convierte en cobaya de un experimento consistente en declararse culpable de un asesinato para demostrar la inaceptabilidad de la pena de muerte porque, debido a las flaquezas de la verdad humana, existe siempre el riesgo de condenar a un inocente. De forma aparente, la historia central de **Más allá de la duda** enlaza con la de **Furia** porque cuestiona la arbitrariedad de la pena de muerte entendida como un acto de linchamiento perpetrado bajo el auspicio de la justicia. **Más allá de la duda** cierra, de este modo, con gran habilidad el círculo que Lang, en su etapa americana, ha construido alrededor de los límites de la justicia. Sin embargo, en sus momentos finales, Lang nos propone un giro que nos sitúa al límite de lo verosímil al demostrarnos que el protagonista era un despiadado asesino que se aprovechaba de su puesta en escena criminal para ocultar el asesinato de su primera esposa, una actriz de *cabaret*. Tal como ha certificado Raymond Bellour, si estudiamos algunas acciones del film que se desarrollan fuera del campo visual, como la llamada telefónica que interrumpe la escena de amor entre el protagonista, Tom Garrett (Dana Andrews) y su futura esposa (Joan Fontaine), veremos que el personaje elíptico de Patty Gray (la chica asesinada) ocupa un lugar destacado en las costuras del relato hasta el punto de ser la protagonista del entramado de otra historia de celos, asesinato y frustración. Al

final, desveladas las dos posibles historias, **Más allá de la duda** se transforma, sobre todo, en una película sobre el problema del vértigo que suele acompañar a la existencia en un mundo en el que la justicia, la prensa y el poder se rigen bajo el imperio de las apariencias^[7]. La ley es la única garante del orden humano, pero ésta es imperfecta porque se encuentra condicionada por el devenir de un mundo convertido en puesta en escena que genera la duda sobre la garantía de la racionalidad. Las instituciones controlan la visión del mundo y crean determinadas esferas de visibilidad que acaban provocando una sensación contradictoria de verdad. Para Fritz Lang, el problema central de la nueva sociedad moderna reside en que el mundo se ha convertido en un lugar lleno de contradicciones en el que la subjetividad humana no cesa de chocar contra una objetividad ficticia construida a partir de los múltiples reflejos del mundo real.



Sólo se vive una vez

Abandonemos el doble juego de **Más allá de la duda** para centrarnos en otro interesante juego acerca de la doble visión situado en el epicentro de una de sus primeras películas americanas. **Sólo se vive una vez**. En un momento del film, el director nos invita a asistir a un atraco, pero nos esconde algunos significativos datos sobre lo que realmente acontece. La secuencia nos muestra a un individuo que se coloca una máscara de gas en el interior de un furgón. La máscara no nos deja ver la identidad del personaje y nos somete a un extraño principio de duda. Siguiendo la

lógica de la identificación del cine clásico, el atracador parece ser el protagonista del film, el desafortunado Eddie Taylor (Henry Fonda), al que en la escena anterior hemos visto despidiéndose bruscamente de su jefe y declarándole su dificultad para poder seguir siendo honrado. Este proceso de identificación se encuentra incrementado por la existencia de una falsa pista: unas manos con guantes que dejan ver de forma evidente un sombrero con las iniciales E. T. En una escena anterior, Lang ya había dedicado un primer plano al mismo sombrero. En el transcurso de la secuencia seguimos las acciones del personaje y comprobamos que su intención es la de crear el caos en la visión, ya que con unas granadas lacrimógenas pretende llenar el campo de su visión de humo para poder actuar con mayor solvencia y despistar a quienes le están mirando. Esta sensación de caos, y de escamoteo de una parte esencial de la visión, que se halla incrementada por el espesor de la lluvia, también nos afecta a nosotros, los espectadores privilegiados de la representación, que acabamos obteniendo una visión impresionista del atraco, muy poco nítida y perfectamente alejada de las coordenadas de cierto cine clásico que desea mostrarlo todo. Una construcción del atraco que aparece rimada por el montaje y por una brillante puesta en escena que, tal como nos indica Lotte H. Eisner, está más cerca de los postulados de algunos momentos de **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1921-1922) y de **M, el vampiro de Düsseldorf** que de los estándares establecidos por el cine negro hollywoodiense^[8].

Mediante un cambio de plano por corte, puntuado por unos breves engarces sonoros, vemos a Eddie Taylor empapado por la lluvia que llega a su casa donde le espera su fiel esposa Joan (Sylvia Sydney). Eddie confiesa a su mujer que la policía lo busca y que lo acusan del atraco que no ha cometido. Eddie muestra un fragmento del periódico donde se indica que se ha encontrado un sombrero con sus iniciales. Desde el primer momento, Joan cree firmemente en su inocencia y decide ayudar a su esposo, por lo que le aconseja que se entregue a la justicia, ya que debido a su condición de *three-time-loser* (condenado tres veces), si llega a escaparse nunca podrá probar su inocencia. La escena entre Eddie y Joan propone un cambio en el proceso de identificación del espectador. De repente, nos olvidamos del atracador Eddie para identificarnos con el individuo asocial que es víctima de las injusticias de la rueda del destino. Los espectadores admitimos, de forma ciega, su inocencia sin preguntarnos cuáles son los límites de la verdad que exponen los personajes y el sentido real de lo que Lang ha decidido mostrarnos. Tal como sugiere George Wilson, la hipótesis de que sea efectivamente Eddie la persona que efectúa el robo y que, en vez de ser un personaje inocente con el que nos identificamos, acabe siendo, realmente, el atracador de la máscara de gas y el auténtico culpable del atraco podría llegar a otorgar otra dimensión al relato. Esta dimensión haría surgir otra historia que descompondría la historia oficial^[9].



Sólo se vive una vez

En el transcurso de la escena del atraco, en la que de forma deliberada se nos escamotea una parte importante de nuestra visión como espectadores, Lang no ha hecho más que jugar con los límites que impone el punto de vista de cada personaje respecto a los hechos relatados, provocando que caigamos constantemente en las trampas propias de la identificación espectacular. Lang nos escamotea una parte de la visión para tendemos una trampa con la que parece sugerimos que la fe ciega en la verdad de los relatos no es más que un engaño. Nuestra visibilidad como espectadores está excesivamente atrapada por la confianza que nos inspira la verdad de una puesta en escena que, a veces, nos proporciona un conocimiento incompleto de lo acontecido. Tal como indica acertadamente Tom Gunning, Lang no cesa de convertirnos a nosotros, como espectadores del film, en “*prisioneros de los límites de nuestra propia visión*”^[10]. Esta declaración de Tom Gunning aparece en el interior de un estudio sobre Lang cuyo subtítulo nos sugiere que su cine puede considerarse como una alegoría de la visibilidad en el mundo moderno. Una reflexión sobre el modo como nosotros construimos la realidad en un mundo en el que los sistemas de representación son falsos y en el que las visiones parciales quieren ser paradigma de una verdad más amplia.



Mientras Nueva York duerme

Al examinar las películas más destacadas de la etapa americana de Lang comprobamos que esta alegoría sobre los límites de la visibilidad no cesa de estar presente y que se pone de manifiesto a partir de las formas de ver de los múltiples personajes que inundan su cine. En **Furia**, por ejemplo, una mirada errónea y parcial acaba convirtiendo al protagonista en un falso culpable y otra mirada —la de una cámara de cine— acabará desvelando la identidad de los seres exaltados que han superpuesto sus instintos, y su creencia en la visión errónea de los hechos, a las reglas de la racionalidad humana. En **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), una mirada de deseo provocará que el psicópata asesine a sus víctimas y una mirada de interpelación, desde un aparato de televisión, hará que el mismo asesino construya la imagen de una mujer que se construye como cebo expiatorio y como objeto del deseo. El poder de una mirada azarosa de un cazador perdido podría haber cambiado el destino de la historia, tal como nos sugiere con gran inteligencia la escena de apertura de **El hombre atrapado**. También resulta significativa esa mirada del niño John Mohune que descubre, en el rostro de un ángel sin ojos —por tanto, sin mirada—, la puerta de acceso al lado oscuro de la existencia en la apertura de **Los**

contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, 1954). Podríamos seguir relatando múltiples ejemplos, extraídos de cada una de las películas de Lang, y comprenderíamos que las visiones parciales del mundo que poseen los personajes son un factor determinante del trabajo que el cineasta lleva a cabo mediante la puesta en escena.



Mientras Nueva York duerme

Tom Gunning piensa que, como cineasta surgido de un pensamiento posromántico basado en la construcción de la representación como alegoría del mundo, que la alegoría de la visibilidad condiciona todo el cine de Lang. Su estilo del montaje paralelo parte de la creación de un sentido de la omnisciencia del espectador a partir de unos personajes que sólo tienen un punto de vista parcial. Lang nos ofrece el punto de vista limitado de un personaje, obligándonos a identificarnos con él, creándonos una tensión permanente con el sentido narrativo generado por la omnisciencia^[11].

Las estrategias de la puesta en escena languiana se oponen radicalmente a las establecidas por Alfred Hitchcock, quien juega constantemente con el conocimiento superior que el espectador posee de las acciones respecto al conocimiento que tienen los personajes. El juego de perspectivas cognitivas entre un espectador que lo sabe todo, y unos personajes que no saben lo que el espectador sabe de ellos, es el que

acaba creando el suspense. En el cine de Lang, el suspense sólo aparece en determinadas ocasiones, porque lo que los espectadores sabemos en sus películas nunca es garantía de una verdad absoluta, ya que esta verdad aparece como una verdad parcial sólo sujeta a las perspectivas de cada personaje. Lo que realmente interesa a Lang es la ambivalencia. Tal como certifica Raymond Bellour, mientras en el cine de Hitchcock el suspense “*surge de la captura de determinados puntos de vista, en el cine de Lang existe sobre todo una angustia por los acontecimientos capturados a partir de miradas y ángulos discordantes*”^[12]. La película es sobre todo para Lang, tal como sugiere Jean-Claude Biette, “*un continuum indivisible de realidades humanas atrapadas por un movimiento complejo de puntos de vista que resuenan en el conjunto a partir de sus perspectivas morales, políticas o históricas*”^[13].

3. La inmediatez y la esencialidad

Muchas películas de Lang se abren de forma precipitada, como si se materializara la captura al azar de un gesto fundamental, cuya dimensión final puede ser trágica y abrir las puertas a otra mecánica inexorable que afecta a los demás personajes del relato como es la mecánica del destino. Tal como ha indicado Vicente Sánchez-Biosca, estos arranques aparecen como “*cuerpos extraños en el interior de un film, desestabilizando la narración y, sin embargo, una percepción apresurada no deja de percibir la estrecha relación que mantiene, pese a todo, con el relato en su conjunto, con la estructura de las acciones, sobre todo por la forma particular en que convocan el azar*”^[14]. En la mayoría de los casos parece como si el espectador fuera invitado, de entrada, a asistir a un acto impúdico que se realiza de forma inmediata ante sus ojos, del que de momento desconocemos su trascendencia, pero del que el relato acabará dando cuenta de su importancia. **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952) se abre con la imagen de una pareja besándose. La irrupción brusca de la imagen del beso pone al espectador en una situación comprometida, ya que se le permite asistir a una promesa de felicidad que el destino trágico de la vida no puede asumir y que la rueda de la fortuna tampoco puede llegar a aceptar, La promesa sellada por el beso no tarda mucho en transformarse en frustración personal, en el último gesto de un amor perdido, a partir del cual se acumulará un odio latente que alimentará el relato. Así, Vern (Arthur Kennedy), el héroe que besaba a la chica y que en la primera escena soñaba con un plácido rancho fronterizo, se convertirá en el caballero errante, en el viajero exiliado obsesionado por la búsqueda de un lugar mítico escondido en uno de esos confines cercanos al fin del mundo. Mientras el caballero errante cabalga, la canción de gesta que puntúa los títulos de crédito pregunta: “*¿Dónde está Chuck-a-Luck? Nadie lo sabe, los muertos no hablan del lugar. Así, sin descanso, el hombre sigue su búsqueda. En otoño, en invierno, hacia el sudoeste*”. La errancia está alimentada por la venganza y el fin lógico del viaje no es otro que la muerte. Vern, el caballero de la historia, no busca ningún Grial porque todos sus movimientos son falsos movimientos y los senderos del camino prefiguran una lenta caída hacia la oscuridad. El personaje debe vivir una historia de odio, asesinato y venganza que desemboque en el destino trágico que el film expone bruscamente desde la inmediatez de la primera escena. El brusco inicio de **Encubridora** nos permite reflexionar sobre un hecho clave del cine de Lang, su apego constante al presente y su sentido extraordinario de la inmediatez. En sus películas, Lang siente una necesidad imperiosa de construir continuamente las acciones como hechos acontecidos en tiempo real, en los que no cesa de gravitar el peso del instante y el juego constante con las múltiples incertidumbres propias del azar.



Encubridora

Sin embargo, el ejemplo de **Encubridora** nos permite establecer una curiosa reflexión acerca de la temporalidad de la puesta en escena y las formas de construcción del drama que se llevan a cabo en el cine de Lang. **Encubridora** es una de las pocas películas de Lang que parte de uno de los principios claves del cine clásico hollywoodiense, la idea del trauma como factor del pasado que puede gravitar sobre el mundo presente que nos es mostrado. En **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray, por ejemplo, *western* con el que muchas veces se ha querido comparar **Encubridora**, existen unos hechos traumáticos que permanecen escondidos al espectador, pero que nos son desvelados, con cuentagotas, mediante diálogos, acciones o pequeños gestos. Así, a medida que avanza la historia sabemos que Johnny y Vienna vivieron una vieja historia de amor, que Johnny fue un pistolero desalmado y que un acontecimiento previo le llevó a abandonar las armas. En **Encubridora**, el personaje principal pierde su amor y este hecho lo lanza a la rueda del destino; sin embargo este acto traumático ha sido mostrado frontalmente por Lang. En determinados momentos el trauma gravita sobre el relato, pero no

condiciona y no determina la puesta en escena. La melancolía que marca el movimiento de los personajes en **Johnny Guitar** hace que el pasado actúe como una capa superpuesta sobre el presente. En cambio, Vern, como si fuera un auténtico Ali Babá, penetra en el imperio de Altar Keane (Marlene Dietrich) y una vez allí, obsesionado por la venganza, vive el devenir de los hechos.



Los sobornados

El sentido de venganza también es fundamental en **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), ya que, de forma precipitada y sorprendente, el policía Dave Banion pierde a su mujer en un atentado terrorista. Lang no nos muestra los hechos, pero nos impacta por la proximidad de una tragedia resuelta fuera del campo visual y presente en el campo sonoro. Mientras Hitchcock habría advertido al espectador sobre el peligro de la bomba colocada en el coche del protagonista y habría creado una tensión con la ignorancia de los personajes, Lang nos introduce el atentado frontalmente, como una explosión sorpresa que desestabiliza el devenir del relato y provoca un trauma. Una vez perpetrados los hechos, la vida para Dave Banion continúa, debe llevar a cabo su venganza. A pesar de que siente el dolor de la ausencia, se siente atrapado por la lógica de una investigación de la que Lang no cesa de mostrarnos los hechos esenciales.

El trauma del pasado queda ocultado por el ritmo acelerado del presente, por el

encadenamiento brusco de los hechos, por el devenir de esta rueda de la fortuna que impone la maquinaria del destino, por la fuerza del demiurgo que dirige la representación. Lang no construye la puesta en escena a partir del trauma, sino desde la inmediatez, a partir del movimiento brusco de una acción que avanza vertiginosamente, según las leyes deleuzianas de la imagen en movimiento, hacia una dirección perfectamente vectorizada. En todos estos casos, la puesta en escena languiana se basa en la esencialidad, en la captura de los detalles básicos para construir una historia en el mínimo tiempo posible sin caer en ningún ejercicio retórico, ni buscar ninguna forma de belleza que certifique la expresividad de las imágenes.



Los sobornados

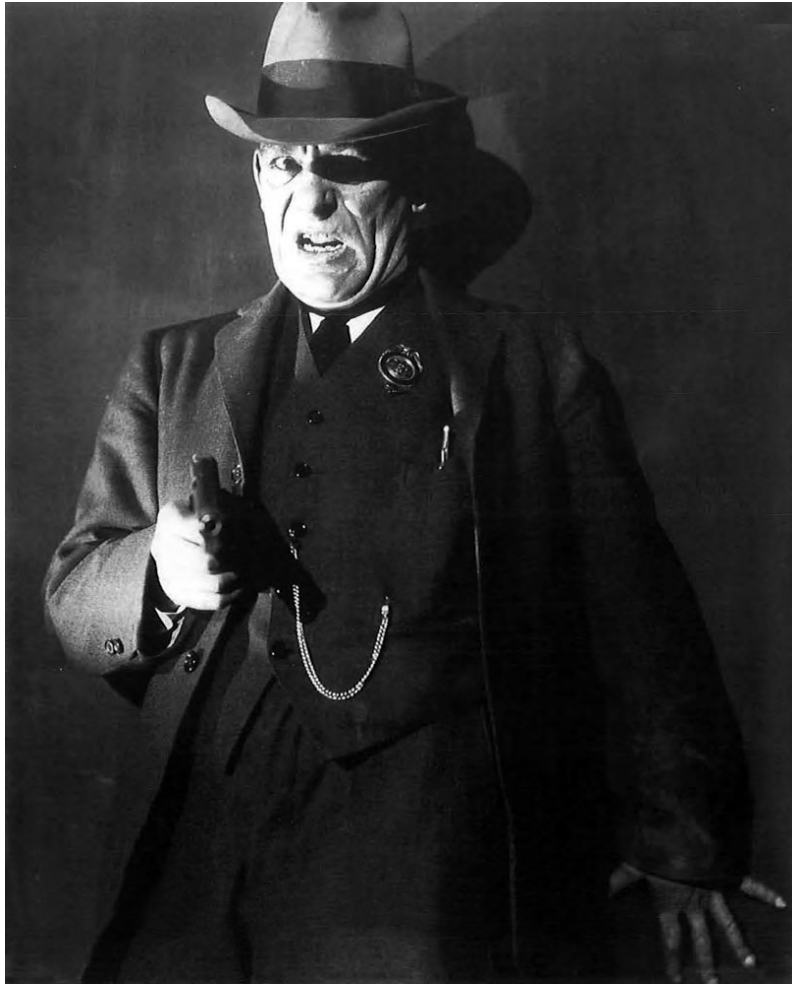
Para Fritz Lang, la puesta en escena debe ser sobre todo física, debe poner los personajes a la altura del espectador para que éste se sienta atrapado por el vértigo impuesto por el relato. Debe reconocer el peso de su presencia, sentir que sus cuerpos han sido modelados por el poder demiúrgico del constructor de formas. Tal como reconoce Bernard Eisenchitz, en el cine de Lang *“la puesta en escena debe ejercitarse sobre el espectador, y, por lo tanto, hay que organizar todos los elementos necesarios para la reflexión”*^[15]. Para Lang esta reflexión no puede basarse en lo superfluo y debe llevarse a cabo en el interior de una obra que empieza bruscamente como si algo hubiese sido decidido y puesto en marcha inexorablemente y finaliza,

generalmente, con el clásico *The End*, que se hace presente antes del último fundido en negro, testimoniando que el relato debe finalizar antes de que se caiga en la tentación de crear un epílogo, cuando todo lo básico ya ha sido mostrado y contado al espectador.

Cuando uno ve a los niños...

Personaje, biografía, tradición

Carlos Losilla



Mientras Nueva York duerme

La pérdida de la identidad

En *M*, el vampiro de Düsseldorf (*M*, 1931), una de las más famosas películas de Fritz Lang, el actor Peter Lorre interpreta a un asesino de niñas tan digno de compasión como sus propias víctimas. Como en otros muchos momentos del cine de Lang, aquí Lorre se mira al espejo en repetidas ocasiones, intentando saber quién es, por qué hace lo que hace. También el doctor Mabuse es un mago del disfraz, quizá con la intención de llegar algún día a conocerse a sí mismo. La desesperada búsqueda de una identidad propia, de una imagen propia, en el marco de la gran ilusión neocapitalista, es el tema de todo el cine de Lang, pero aún más de las últimas películas que realizó en Hollywood, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) y *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), en las que simulacros sociales como el sistema judicial o los medios de comunicación reprimen cualquier tipo de iniciativa individual. Y un repaso a la biografía del propio Fritz Lang revela que su habitual doblez, el personaje que construyó a partir de su persona, no eran más que intentos desesperados de preservar una intimidad asediada por su condición de figura pública.

Como ningún otro director de cine que conozca, incluido Alfred Hitchcock, Lang intentó buscarse a sí mismo a través de las ficciones que fabricó, como sus propios personajes. Lang es el doctor Mabuse, el asesino de las dos caras de **Spione** (*Spione*, 1927), el Spencer Tracy de **Furia** (*Fury*, 1936), ese fantasma que no se atreve a regresar al mundo de los vivos, pero también es el niño de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), ese otro fantasma sin rumbo que intenta encontrar un padre a toda costa, y que quizá acaba inventándolo. Todos deformamos nuestro pasado, incluso nuestro presente, al relatarlos, al convertirlos en narraciones, pero, paradójicamente, los mitos resultantes son mucho más elocuentes respecto a nosotros mismos que cualquier presunta realidad. Entonces ¿tiene sentido recuperar la propia vida a través de la vida de otro, o a través del modo en que esa vida, y sus productos, en el caso de un artista, han influido en la nuestra? Porque, del mismo modo que Fritz Lang creó sus películas, Friedrich Christian Anton Lang creó a Fritz Lang.

El terror de las tinieblas

El miedo a la oscuridad de muchos personajes de Lang, del espectador: ¿a la ausencia de un padre cultural, de una tradición, de una personalidad propia? El ángel cegado de **Los contrabandistas de Moonfleet**, sumido en esas tinieblas, pero también guía tenebroso, remite tanto a este honor como a la imaginería de Rainer Maria Rilke, el poeta nacido en Praga que se instaló en Munich siguiendo a su adorada Lou Andreas Salomé: *“Tu ser fue la verdadera puerta por la que accedí por primera vez al aire libre”*, le escribió. Y una de sus obras magnas, las *Elegías de Duino*, empiezan de este modo: *“¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías / de los ángeles?, y aun en el caso de que uno me cogiera / de repente y me llevara junto a su corazón: yo perecería por su / existir más potente. Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, justo lo que / nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible. / Y por esto yo me contengo y ahogo el grito de / redamo / de un oscuro sollozo. Ay, ¿a quién podemos / entonces recurrir? / A los ángeles no, a los hombres, no, / y los animales, sagaces, se dan cuenta ya / de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa / en el mundo interpretado”*. La elaboración de las *Elegías* está perfectamente fechada por los historiadores: la primera idea asalta al poeta el 21 de enero de 1912, durante un paseo por los jardines del castillo de Duino, y los últimos versos los escribe, exhausto, el 11 de febrero de 1922, sólo cuatro años antes de su muerte y, curiosamente, el mismo año en que se estrena la película en dos partes con que Lang empezará a dar forma a su poética más personal, **El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1921-1922)**.

El ángel de los ojos vacíos es una de las primeras imágenes de **Los contrabandistas de Moonfleet**, visto en un contraplano desde la perspectiva del pequeño John Mohune, el niño protagonista. Para Rilke, el “mundo interpretado” es la denominada “realidad”, en el fondo la misma escenificación ambigua que intentaron desentrañar los románticos y que Lang ilustró como una fantasmagoría en la mayor parte de sus películas. Siempre he querido pensar, acogiéndome a una especie de justicia poética, que el ángel de **Los contrabandistas de Moonfleet** es una alusión a la geografía conceptual de Rilke: da la bienvenida al chico en el umbral del pueblo, de la película, pero también le advierte de que todo lo que va a encontrar ahí no es más que oscuridad, apariencia, “mundo interpretado”, algo frente a lo cual los ángeles de verdad, los que contienen en sí mismos la llave del verdadero mundo, oponen la magnificencia del significado. En efecto, todo ángel es terrible, porque conduce hasta el límite de “lo siniestro”, un concepto ideado por Sigmund Freud en un ensayo de 1919, o de lo “demónico” de Goethe, pero también es la única forma posible de conocimiento, como lo será para Liliom durante su ascensión a los cielos en la película de Lang del mismo título realizada en 1933, durante su exilio en París. Si las *Elegías de Duino* representan la plenitud del lenguaje, su exuberancia

expresiva, la obra de Lang es su deconstrucción progresiva e implacable. En la última elegía escribe: “*Pero el muerto tiene que seguir, y en silencio le lleva / la queja / más vieja hasta el barranco, / donde brilla la luna*”. *Moonfleet*, reflejos de luna, apariencias que se desvanecen. Wim Wenders, en **El cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin*, 1987), recuperará la figura del ángel para la tradición germana y ahondará en su esencia: depositarios del conocimiento, nadie puede escucharlos, interpretarlos, excepto los niños. Quizás el niño de **Los contrabandistas de Moonfleet**, con su mudo, ciego ángel de piedra.

Dobles, autómatas y fantasmas

En 1813, el escritor alemán Adelbert von Chamisso, que en realidad era francés y se llamaba Louis Charles Adelaide de Chamisso, escribió *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, el relato de un joven que vende su sombra no al diablo, sino a “un hombre algo viejo, callado, enjuto y larguirucho”. En *El reflejo perdido*, E. T. A. Hoffmann hace aparecer al propio Schlemihl como personaje, en un precoz juego intertextual, para oponerlo a su protagonista, Spicker, que cede su sombra a un tal doctor Dapertutto por amor a una mujer. Los ilusionistas misteriosos de la tradición germana, capaces de volver la realidad del revés, suelen ostentar nombres italianos, una saga que culmina en **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1919), película que estuvo a punto de dirigir Lang después de intervenir en el guión. Sea como fuere, Spicker se declara “más digno de compasión que Peter Schlemihl porque éste vendió su sombra recibiendo el precio de ella, mientras que yo di mi reflejo por amor a ELLA”. Y en uno de sus sueños, “iba a estrechar contra mi corazón a aquella mujer idolatrada, cuando Peter Schlemihl pasó de repente entre nosotros dos y comenzó a reírse”. En el mismo año en que se publicó el relato de Chamisso, concretamente el día diez de octubre de 1813, Hoffmann vio en Dresde a los autómatas mecánicos de J. G. Kaufman, suceso que le inspiró su cuento *Los autómatas*.

El protagonista de esta narración, un clásico de la literatura romántica alemana, declara que le resultan “sumamente desagradables (...) todas estas figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente, o de una vida mortecina”. No hay que recurrir al robot de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) para rastrear esta presencia espectral en el cine de Lang. En algunas de sus películas americanas, pongamos **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) o **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), la vida misma parece contemplada a través del cristal de una pecera, las figuras y los decorados ostentan una apariencia acuosa e irreal que sume al espectador en un sueño letal, como si vagara desamparado por el país de los muertos. Carmen Bravo-Villasante ha escrito que *Los autómatas* podría ser “una simple broma de una conversación entretenida en la tertulia del escritor”, del mismo modo que **La mujer del cuadro** es sólo un sueño del protagonista. El relato dentro del relato, el reencuadre literario, desgasta la vida reflejada hasta convertirla en una pálida sombra de sí misma.

El doble, la sombra, el reflejo, el autómatas: imitaciones de la vida que son la evocación de una vida más plena, quizás el tiempo de los dioses que añoró Hölderlin o la espesa noche cantada por Novalis. Quizá ese “mundo espiritual en la lejanía, al que aspira todo nuestro ser ardientemente”, tal como dice el propio Hoffmann en *Los autómatas*. La puesta en escena cinematográfica pretende también erigirse en un doble de la vida, pero ésta es ya igualmente una puesta en escena convocada por los

espejismos sociales. Otro cuento de Hoffmann, *El hombre de la arena*, presenta a un joven obsesionado por una muchacha que no es más que una muñeca mecánica. Según Eugenio Trías, el inglés Hitchcock realizó su particular versión de este relato en **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958). Pero fue otro vienés como Lang, el doctor Sigmund Freud, quien lo analizó y extrajo las adecuadas consecuencias, resumidas en el concepto de “lo siniestro”. Para el sociólogo Siegfried Kracauer, que en *De Caligari a Hitler* intentó identificar a los malvados héroes del expresionismo con el nacimiento de la barbarie nazi, todo ello tiene una sola explicación: lo que él denomina las “*tendencias íntimas*”, la “*mentalidad colectiva*” del pueblo alemán, que mantuvo “*actitudes que habían perdido todo contacto con la realidad*” y cayó en un “*desamparo mental*”, “*un tipo de vacío que se sumó a su obstinación psicológica*” habitual. Kracauer se olvidó de decir, sin embargo, que ese vacío no nació con la República de Weimar, sino que ya estaba presente en lo que él llama el “*alma alemana*” desde mucho antes, desde que el romanticismo la vació para convertirla en el resentido simulacro de algo que consideraba mucho más noble y sagrado.

La vida como decorado

Los campos de concentración, Hiroshima y Nagasaki, no significaron el comienzo de nada, sino la continuación de muchas cosas. En eso seguramente estaban profundamente en desacuerdo Lang y el filósofo Theodor Adorno, que fue su amigo y dijo que ya no se podría escribir poesía después de Auschwitz. Para Lang, la vida urbana de su infancia y adolescencia, aquellas estampas grotescas que reflejó George Grosz en sus dibujos, contenía ya en sus gérmenes básicos las semillas de lo que luego parecería una alucinación, un mal sueño. En sus películas alemanas de los años veinte y treinta, la audacia formal corre paralela a la descripción visionaria del horror que se avecina. El doctor Mabuse no es Hitler, sino ese hombre amorfo, hueco, presto a los mil disfraces, que en el fondo es el producto lógico de la nueva urbe capitalista, donde nada es lo que parece y los acontecimientos se precipitan a tal velocidad que nadie puede entender qué ocurre realmente, como también sucede con los fotogramas de una película en relación a la retina humana. Hagi, el protagonista de **Spione**, muere disfrazado de payaso en un espectáculo de variedades, y su vida se revela entonces una mentira inserta en la gran mascarada social de la época. En **Metrópolis**, las huellas de cierto pasado mítico aún no han desaparecido del todo en el futuro que dibuja la película, de manera que la ciudad-monstruo que domina la vida de los personajes no es más que una nueva representación de la barbarie de siempre, esta vez definitiva. **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924), por su parte, muestra cómo empezó todo: un hombre y una mujer, la muerte violenta del hombre, la venganza abismal de la mujer, el Apocalipsis. Esta versión reducida de la Biblia en la que el jardín del Edén deja paso directamente a las profecías de san Juan no despoja a los acontecimientos posteriores de su significación política, ni siquiera por la vía metafórica, sino que la reduce a su esencia: para Lang, cualquier tipo de estructura social organizada jerárquicamente constituye una apostasía de la realidad que acaba falseándola, dirigiéndola a una catástrofe ineluctable.



La mujer del cuadro

En las películas de Lang, existe otro tipo de estratificación que también escinde realidades. Casi siempre hay dos niveles, arriba y abajo, la superficie y lo subterráneo, la aparente normalidad y aquello que oculta, ya sea el horror o el conocimiento. La magnífica edición en DVD de **Los contrabandistas de Moonfleet**, coordinada por Alain Bergala, incluye una películita de 26 minutos en la que se dirimen todos los posibles significados de esa división. La cripta y el pozo que aparecen en el relato desempeñan papeles cruciales en el itinerario del muchacho protagonista, lo ponen en contacto con realidades que ni siquiera intuía. Sin ir más lejos, los obreros de **Metrópolis** viven abajo y trabajan arriba, y Fredersen controla esa vida laboral a través de una torre desde la que domina toda la ciudad. El doctor Mabuse es atrapado en las alcantarillas, mientras que Beckerl, el asesino de niños de **M**, el vampiro de **Düsseldorf**, es sometido a juicio por los barones del hampa en lo más profundo del subsuelo urbano. El agua, tan presente en películas como **House by the River** (1950) o **Clash by Night** (1952), esconde lo desconocido, que también puede amenazar la cotidianeidad desde habitaciones misteriosas, tal como ocurre en **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), o desde ignotos escondrijos expresamente ideados para conspirar contra lo real y cuyo más acabado ejemplo

serían las profundidades del hotel Luxor, construido por los nazis, en **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), la última película de Lang.

Lo siniestro, no obstante, es más una realidad paralela que una delimitación geográfica. En **La mujer del cuadro** y **Perversidad**, Edward G. Robinson se ve atraído por Joan Bennett, quizá como el propio Lang, hacia territorios hasta entonces por completo desconocidos para él. Algo así como un estadio onírico de la percepción obliga al protagonista a actuar de otra manera, a adoptar otros códigos de conducta. Y entonces el universo se transmuta en otra realidad donde todo parece estar permitido. ¿El inconsciente freudiano, el reverso del estado consciente, su “subterráneo”? En el ensayo que Freud dedicó a ese concepto de “lo siniestro”, aparte de citar a Hoffmann y *El hombre de la arena*, lo define como algo familiar que de repente se torna extraño, quizá por el contexto en que reaparece, quizá por las circunstancias que favorecen su manifestación. Pero Freud, en el fondo también heredero del romanticismo, cita igualmente al filósofo idealista Friedrich Schelling: “*Lo siniestro sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*”. Freud, nacido en 1856, trasladó a Viena los bártulos del romanticismo alemán y dio origen a la corriente que culminaría en Lang.

La mirada del muerto

Cuando realiza películas, Fritz Lang intenta mostrar a la vez el haz y el envés, los disfraces de la cotidianidad y todo aquello que ocultan. Por eso el falso realismo de las películas de Hollywood le resultó más rentable que a ningún otro de los directores emigrados de la época, exceptuando quizás a Hitchcock. Cuando salió de Alemania, en 1933, recaló primero en París, donde filmó **Liliom** (*Liliom*, 1934), una película extraña y desconcertante, basada en una obra teatral de Ferenc Molnar. En ella, un vividor muere asesinado y asciende a los cielos, donde su vida es sometida a examen. Pero Dios y sus arcángeles también han accedido a las nuevas tecnologías, de modo que la biografía del sinvergüenza toma cuerpo en la pantalla de un televisor. El pobre gañán observa algunos de los acontecimientos más vergonzosos de su existencia como si se tratara de otra persona, pero en realidad todos, incluido él, sabemos que no es así. La vida es un fraude, pero tras él se esconde una verdad irrefutable. ¿Dónde reside esa verdad? Y es más, ¿cómo puede revelarla alguien que es consciente de su inexistencia?



La mujer del cuadro

También en 1933, el filósofo alemán Walter Benjamin llega a París, como Lang,

huyendo de los nazis. No hay documentación alguna que ilustre un posible encuentro entre los dos hombres y, seguramente, ni siquiera se conocieron. Adorno, sin embargo, sí era amigo de Benjamin, ambos fervientes marxistas. Y éste último escribió páginas inolvidables sobre las nuevas metrópolis, sobre la teoría urbana del capitalismo. Por ejemplo, en *Crónica de Berlín*, donde también habla de su estancia parisina: *“Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque exige un adiestramiento muy especial. Los letreros y los nombres de las calles, los transeúntes, los quioscos o las tabernas hablan a los que allí deambulan como si fuese arroz crujiente bajo sus pies en el bosque, como el sobrecogedor alarido de un alcaraván en la lejanía, como el silencio repentino de un claro del bosque en cuyo centro brota un lirio. París me ha enseñado estas técnicas de extravío, cumpliendo así un sueño cuyas primeras huellas fueron los laberintos dibujados en las hojas de papel secante de mi cuaderno de colegial”*, Del mismo modo, en misteriosa correspondencia con **Liliom**, Adorno habló de la mirada de Benjamin como algo *“que ve el mundo desde el punto de vista de los muertos”*, añadiendo: *“El mundo es exactamente como aparece a la visión de los que han desaparecido”*. ¿Era la mirada de Liliom en su purgatorio la única mirada posible, la mirada glacial de ese Lang que, como el minotauro en su laberinto, contempló la vida urbana de su época con una mezcla de curiosidad y desdén?



Perversidad

Actores de un universo irreal

En 1936, cuando Lang estrena su primera película americana, **Furia**, Hollywood se encuentra sumido en los turbulentos inicios de una nueva era. El director de fotografía Gregg Toland, por ejemplo, acaba de filmar **Rivales** (*Come On and Get It*, 1935), donde apunta algunos de los modos expresivos que luego perfeccionará en sus trabajos de la década siguiente para John Ford, Orson Welles y William Wyler. Fundamentalmente, se trata de variar la percepción del espacio por parte del espectador. Y con ella, claro está, la del tiempo, cinematográfico y real. Jonathan Rosenbaum, en su libro *Moving Places. A Life at the Movies*, ansia convertir su vida en una película incesante, filmarlo todo sin transiciones, abarcar la entera realidad con un solo plano interminable, como según él sucede en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*), dirigida por Welles y fotografiada por Toland en 1940. Sea como fuere, en lugar de arrojar luz sobre las cosas, esta estrategia las volverá ambiguas, más extrañas si cabe a los ojos del espectador. Antes de esta pequeña revolución, el realismo hollywoodiense ocultaba siempre otra realidad donde la gente vive una vida auténtica. Cuando el cine americano intentó mostrar esa vida, se percató de que quizá la verdad sólo pueda desvelarse a través de la representación. Por eso las películas americanas de Lang tratan invariablemente de un mundo falso en el que la existencia humana se ha convertido en una pesadilla de la que resulta muy difícil despertar.

No es necesario recurrir a películas como **La mujer del cuadro** o **Perversidad** para advertir eso. En *westerns* como **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) o **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941), el lenguaje del mito sustituye por completo a la realidad de lo que pudo ser, pero también queda puesto en entredicho. En **Encubridora** (*Rancho Notorious*, 1952), el último de los *westerns* de Lang rodados en Hollywood, un hombre persigue una obsesión para darse de bruces con una leyenda: Altar Kane, interpretada por Marlene Dietrich, quizás esconda en su rancho al asesino de su novia, con quien planeaba una existencia no por convencional menos basada en determinados mitos, en su caso de la vida burguesa. De espejismo en espejismo, el protagonista llega a comprender que la única verdad se encuentra precisamente en la condición volátil de todo lo que le rodea: si nada de lo que percibimos existe en realidad, el mundo es un gran decorado que se limita a recordar el eco de una verdad lejana. En **Los contrabandistas de Moonfleet**, el itinerario del muchacho es el itinerario del espectador, condenado a una errancia sin fin en busca de una respuesta tras los innumerables escenarios que se suceden ante sus ojos. Cuando Lang vuelve a Alemania, a finales de los años cincuenta, retomará un viejo guión suyo de los años de entreguerras y ampliará esa tesis en dos películas que deben considerarse entre las mejores de sus obras: tanto en **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) como en **La tumba india** (*Dos Indische Grabmal*, 1959), en realidad las dos partes de una misma historia, los espacios absorben al espectador en trazados laberínticos e insondables, los actores

declaman como autómatas en una atmósfera somnolienta y acuática, el tiempo se detiene mientras los hombres y las mujeres buscan una salida donde no puede haberla, en los límites de la representación, en una misteriosa danza del vientre, en un espectáculo de magia cuyo número final termina bañado en sangre.



Encubridora

La tentación de ser otro

En las películas que Lang dedicó a exorcizar el terror nazi, el nuevo orden creado por Hitler y sus secuaces siempre ostenta un aire de irrealidad, de pesadilla. De hecho, el relato del propio Lang sobre su supuesta conversación con Goebbels en 1933, esa narración en la que escapa *in extremis* de la Gestapo en un tren que se dirige a París tras haberle ofrecido el gerifalte la dirección general de cine, es una nueva versión del tema del pacto fáustico con el diablo, de tan honda tradición en la cultura germánica. A diferencia de lo que ocurre en la obra teatral de Goethe o en la novela de Thomas Mann, aquí el trato no se lleva a efecto, pero queda como una tentación pendiente, como una amenaza. Y que Lang, en el fondo, estuviera mintiendo, como se ha demostrado, pues en realidad abandonó Alemania mucho más tarde, delata su sentimiento de culpa al respecto, sobre todo teniendo en cuenta que, como informa Patrick McGilligan en su biografía, quizá su coqueteo con el poder nazi no fue un simple rumor. Si hay que creer a Kurt Bernhard, luego también director hollywoodiense con el nombre de Curtis Bernhard, el 28 de marzo de 1933, en el curso de una reunión de la plana mayor del cine alemán a la que también asistió Goebbels, el director se mostró algo más que amable con el nazi. Y según Gottfried Reinhardt, hijo del famoso director teatral Max Reinhardt, existe una fotografía en la que Lang, su esposa y Goebbels sonríen a la cámara en el estreno de **Los nibelungos**: “¿Sólo una foto publicitaria para una gala de estreno o algo más siniestro?”, se pregunta el malicioso McGilligan.

El *Fausto* de Goethe apareció en 1808, cuando su autor contaba ya con 51 años. Póstumamente, en 1833, se editó *Poesía y verdad*, elaborada a lo largo de más de veinte años y concebida como una autobiografía inscrita en el contexto de los movimientos sociales, políticos y culturales de la época. Sin embargo, este grueso volumen dividido en veinte libros termina con la separación del poeta de su amada Lili Schöneman, la causa de su traslado definitivo a la ciudad de Weimar, luego cuna de la república alemana de entreguerras y tierra de cultivo donde se gestó la segunda guerra mundial. Estamos en 1775. Y Goethe dice de sí mismo, utilizando una significativa tercera persona, al final de una etapa de su vida dedicada a la búsqueda del clasicismo: “Creyó reconocer en la naturaleza, tanto en la viva como en la inerte, tanto en la animada como en la inanimada, oigo que sólo se manifestaba mediante contradicciones y que por eso no podía ser retenido en ningún concepto y aún menos en una palabra. (...) A este ser que parecía abrirse paso entre todos los demás, segregándolos y uniéndolos, di en llamarlo ‘demónico’(..). Pero la manifestación más terrible de lo demónico es cuando predomina en alguna persona. A lo largo de mi vida he podido observar a varias de ellas, a veces de lejos y otras de muy cerca. (...) Sin embargo, su ser desprende una fuerza monstruosa y son capaces de ejercer un dominio implacable sobre todas las criaturas e incluso sobre los elementos, ¿quién puede decir hasta dónde puede llegar a extenderse una influencia así?”.

Fausto es el ser “demónico” por excelencia, pero también Jesucristo, según el propio Goethe. Y Hitler, y Goebbels, y el propio Lang, podría añadirse. A partir de la acuñación de ese concepto, la cultura centroeuropea vive obsesionada por un extraño diablo, a veces maligno y a veces simplemente inquietante, que acecha en los límites de la vida burguesa y convencional. Stefan Zweig, que se erigió en el biógrafo de esta insólita criatura, lo imagina habitando en tres autores arquetípicos de la tradición germánica: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. *“Todo lo que nos eleva por encima de nosotros mismos” —dice Zweig en La lucha contra el demonio—, “de nuestros intereses personales y nos lleva, llenos de inquietud, hacia interrogaciones peligrosas, lo hemos de agradecer a esa porción demoníaca que todos llevamos dentro. Pero ese demonio interior que nos eleva es una fuerza amiga en tanto que logramos dominarlo; su peligro empieza cuando la tensión que desarrolla se convierte en una hipertensión, en una exaltación; es decir, cuando el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento, que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior”*. Ese demonio es la exuberancia, la infinitud caótica de la naturaleza con la que el romanticismo alemán firmó un monstruoso pacto de sangre. Y lo que surge de ese acuerdo no es otra cosa que un ansia desmesurada por abrazar la totalidad del universo, de hacerse uno con él, que se revela igualmente *contra natura*: *“Pues las obras que nacen de una apropiación de la forma” —dice Friedrich Schelling en uno de los textos fundacionales de esta tendencia, La relación de las artes figurativas con la naturaleza, publicado por primera vez en 1807—, “aunque sea bella, serían obras sin belleza alguna, puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural”*.

La vida y la obra de Lang participan activamente de esa sed de infinito, de esa búsqueda de una unidad a través, incluso, de ciertos coqueteos con la abyección. Del doctor Mabuse al asesino de **M, el vampiro de Düsseldorf** ello se revela en una cierta tendencia hacia las formas grandiosas, hacia una arquitectura desmesurada y exhibicionista: el cine de Lang, incluido el mudo, habla demasiado y, por lo tanto, miente mucho, como los relatos acerca de su propia vida. Y el pacto con el diablo, de algún modo frustrado en su germen más potente tras la entrevista con Goebbels, se consumó de otra manera, como parecía obligado. La esposa de la que Lang se acababa de divorciar cuando se entrevistó con Goebbels y que menciona en su relato no es otra que Thea von Harbou, guionista de sus películas desde 1920 hasta 1933 y reconocida militante nazi. En la denominada “tetralogía antinazi” de Lang, formada por los títulos ya mencionados, todos esos sentimientos surgen a flote, de manera que hay un Lang que sigue las consignas militantes del Hollywood de la época y otro que intenta desvelar la complejidad de la situación, ir más allá de las apariencias. El

resultado es la autoanulación, la disgregación de la identidad.

En **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), las referencias a la tentación son constantes, e incluso hay un personaje, interpretado por el sinuoso George Sanders, que actúa a modo de diablo melifluido. En **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943), coescrita con Bertold Brecht, la estructura jerárquica del nazismo no hace más que llevar al límite las leyes internas de cualquier tipo de organización, incluida la resistencia checa: el pacto con el diablo se resuelve en una civilización del simulacro. En la secuencia inicial de **El ministerio del miedo** (*Ministry of Fear*, 1944), el protagonista entra en una misteriosa feria y conversa con una falsa adivina, antes de introducirse en una vorágine de malentendidos y persecuciones. Y en **Cloak and Dagger** (1946), el científico que interpreta Gary Cooper también varía su rol con el fin de servir a su país, lo que permite a Lang describir los diferentes pactos que los hombres y las mujeres llevan a cabo para sobrevivir como una cadena de traiciones a la esencia de la condición humana. A medida que la representación se amplía, la identidad se difumina. Y el nazismo, como máxima expresión de ese horror, adquiere connotaciones metafísicas, mefistofélicas, simultáneamente la gran tentación del poder absoluto y el abismo irracional de la ignominia. Enfrentados tanto al orden monstruoso contra el que hay que combatir como a las pequeñas pero innumerables concesiones morales que esa lucha exige, todos se ven obligados a adoptar un papel, pero a la vez nadie encuentra su lugar en el mundo, compuesto de gigantescos decorados donde las personas se mueven como en un hormiguero, siguiendo planes perfectamente trazados cuyo sentido, sin embargo, resulta siempre dudoso.

Imposturas de la modernidad

Tras el rodaje de **Secreto tras la puerta**, exactamente el 12 de agosto de 1947, aparecieron unas declaraciones de Lang en *Los Angeles Herald Express*: “*¿Por qué el asesinato ejerce una atracción tan poderosa sobre la imaginación de todos los seres humanos? Admito que no lo sé muy bien, y eso tras años de estudiar el asesinato desde el punto de vista de un cineasta. La fascinación por el crimen y la violencia quizá sea inherente a la psicología humana. Poco a poco, y a veces resistiéndome a ello, he llegado a la conclusión de que toda mente humana alberga una compulsión latente hacia el asesinato*”.

Quizá ningún acontecimiento de la vida de Lang, ni siquiera su episodio con Goebbels, tuvo tan trascendentales consecuencias para su concepción futura del cine, metonimia de la modernidad de la que el cineasta es a su vez metáfora perfecta, como la temprana muerte de su primera esposa, Elisabeth Rosenthal, el 25 de septiembre de 1920. No está claro cuándo se casaron Fritz y Elisabeth. De hecho, toda la historia de su relación aparece sumida en las brumas de la incertidumbre. Ella era de confesión judía, pero existen documentos que la identifican como protestante. Parece que compartieron una vivienda en Berlín, donde supuestamente se conocieron, pero el nombre de Elisabeth consta en la misma época en un registro domiciliario de la ciudad de Viena. El único acontecimiento irrefutable de todo este embrollo es que su cuerpo sin vida fue descubierto en su casa berlinesa el día mencionado, a las siete de la tarde, muerta de un disparo de pistola en el pecho.

Varias hipótesis se han barajado desde entonces, sin que se haya llegado a ninguna conclusión. En aquel período de su vida, Lang ya había iniciado una relación amorosa con la mujer que luego se convertiría en su segunda esposa, Thea von Harbou. En su biografía de Lang, Patrick McGilligan afirma que Rosenthal descubrió a la pareja en una situación más bien comprometida y ello precipitó el desenlace. Sea como fuere, puede que Elisabeth se suicidara al enterarse de la infidelidad de su marido, aunque en el informe del forense consta que en estos casos no es muy habitual decidirse por la zona pectoral para descerrajar el arma. Puede que se produjera algún tipo de forcejeo y, en la confusión, la pistola se disparara accidentalmente y alcanzara a Rosenthal. O puede que Lang y Von Harbou desempeñaran un papel más activo en el suceso. Por su parte, Lang nunca más mencionó el caso, ni siquiera el nombre de Elisabeth Rosenthal, a la que significativamente se refería sólo como “L” (Lisa) en sus diarios correspondientes a la época en que la conoció, aún en plena guerra mundial.



Secreto tras la puerta

Tratarse de un accidente, de un suicidio más o menos inducido o de un asesinato, sólo una cosa es segura en ese asunto: su impenetrabilidad, la imposibilidad de explicarlo por completo, de interpretarlo totalmente, por otro lado las condiciones indispensables de toda narración moderna. Esta historia, en la que intervienen el amor y la traición, la incertidumbre y la muerte, pudo también haber sido filmada por Lang, como ocurre con su encuentro con el ministro Goebbels, pero hay una diferencia. En el episodio de 1933, el guión procedía del propio Lang. En el de 1920, intentó incluso olvidar el argumento. Ambos Lang vuelven a aparecer, de manera que al final ninguno de los dos existe. Puede que dejaran de existir cuando aquel Fritz Lang que aún no había cumplido los treinta años hizo su propio pacto con el diablo: un pacto de silencio según el cual su vida nunca volvería a pertenecerle, condenado a vivir la vida de otro, la vida de un impostor sin nombre que se hizo llamar Fritz Lang, un hombre sin identidad cuyas únicas pertenencias fueron precisamente el engaño y la impostura.

La peculiar relación triangular entre Lang, Von Harbou y Rosenthal expresa todas las tensiones de la vida moderna en su vertiente amorosa, entre ellas la inestabilidad y la ocultación, la fascinación por el adulterio, por lo prohibido, y la incapacidad para exteriorizar los sentimientos con la propia pareja. Como representación simbólica de

un futuro atroz, la condición judía de Elisabeth actúa a modo de reflejo de los antecedentes familiares del propio Lang, en concreto del hebraísmo de su madre, y se proyecta como nubes de tormenta en los acontecimientos posteriores: no sólo la culpa que debió de invadir a Lang como medio judío superviviente del Holocausto, sino sobre todo el horrible destino de la propia Lisa, un pequeño avance del sufrimiento de sus congéneres. La pasión y la muerte de Elisabeth Rosenthal, el martirio sacrificial del pueblo judío, la progresiva desaparición de un hombre llamado Fritz Lang: las sombras que se dibujaban en el horizonte del siglo xx no encajaban en ningún modelo de representación existente porque, entre otras cosas, eran radicalmente distintas a las que se habían cernido sobre la historia del mundo hasta aquel momento.

Epílogo: el héroe-niño en la oscuridad

En las películas de Fritz Lang, son los niños y sus avatares quienes desencadenan la melancolía. En **M, el vampiro de Düsseldorf**, la muerte de la pequeña Elsie es el motor de la trama, una pérdida que sólo la violencia punitiva puede reparar. En **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), la desintegración simbólica de la pareja deja en el camino a un niño sin padre. En **La mujer del cuadro**, los hijos del protagonista desaparecen de escena al inicio para abandonarlo a solas con su pesadilla. **Furia, Perversidad, Secreto tras la puerta** o **House by the River** muestran parejas sin hijos envenenadas por su soledad. **Encubridora** se inicia con el asesinato de la novia del protagonista, que durante el resto de la película debe asumir la imposibilidad de formar una familia. **Los contrabandistas de Moonfleet** cuenta la relación entre un padre inesperado y un hijo no deseado. En **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, los hijos han crecido y dependen de los padres de una manera enfermiza: el psicópata de la primera, el personaje de Dana Andrews y su suegro en la segunda. Y en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963), Godard se revela el hijo de Lang, por fin el Gran Padre reconocido por la nueva cinefilia.

Anne Marie Guerin, en un texto titulado *Le Jour et la nuit*, destaca el caso de **Clash by Night**, según ella la única ocasión en la filmografía de Lang en que aparece un bebé en pantalla. Se trata de un plano aislado y extraño, una pequeña estrella que reluce en la noche. Paul Douglas, el padre de ese niño, vive aún, a su vez, con su propio padre. Y Barbara Stanwyck, la madre desarraigada y resentida, prefiere la compañía de Robert Ryan, un eterno adolescente sin responsabilidades ni deseos de tenerlas. Por un momento, el futuro de ese niño pende de un hilo, pues su madre va a abandonarlo. El final feliz reúne a la pareja, pero no con el hijo, que permanece en el espacio en *off* más allá del encuadre. Por lo tanto, seguimos temiendo por él, por ese punto de luz que sólo hemos visto una vez, “precisamente porque ya no podemos verlo”, y cuando uno no ve a los niños, como le sucede a la madre de Elsie, está obligado a temer que se hayan perdido, o que puedan perderse. Guerin subraya igualmente el protagonismo de las puertas en esa película y también en otras muchas de Lang. Más allá de la puerta en penumbra está lo desconocido, la oscuridad, y los niños acostumbran a tener miedo tanto de una cosa como de otra. Esa oscuridad es el anuncio de un vacío, de una ausencia, de una pérdida. Una vez nos adentramos en la habitación, la infancia queda atrás, interrumpida. Y cuando termina la edad de la inocencia todo es posible.



Clash by Night

NOTA

El presente texto es una reelaboración de algunos pasajes de mi libro *El sitio de Viena*, aún inédito, cuyo protagonista es Fritz Lang.

América según Fritz Lang

Retrato de una crisis perpetua

Antonio José Navarro



Encubridora

En una secuencia de su película *Encubridora* (*Rancho Notorius*, 1952), el realizador vienes Fritz Lang plega a las exigencias del *star system* hollywoodiense y, en medio de este sombrío *western* —que, a ritmo de balada, aborda con inusual acritud tres de las principales obsesiones dramáticas del cineasta: “odio, asesinato, venganza”—, inserta un número musical donde Marlene Dietrich nos “castiga” con una temible melodía. Sin embargo, Lang es Lang hasta en los instantes más comprometidos: mientras suena la canción, el atormentado y feroz rostro de Vern Haskell (Arthur Kennedy) observa uno a uno los de todos los forajidos que, con boba satisfacción, presencian el número de la Dietrich. El sesgo vagamente expresionista de los primeros planos —el tipo ligeramente atractivo cuyo semblante exhibe una fea cicatriz (George Reeves); el *outlaw* de facciones robustas y maliciosas (Dan Seymour); el pistolero de rasgos cetrinos y ojos de coyote (Jack Elam)...— se alterna con la mirada escrutadora de Haskell, quien ansía adivinar cuál de ellos es el asesino de su prometida, dando pie a un montaje dramático que sigue el compás de la música. Y por si a alguien le quedaba alguna duda acerca del carácter languiano de *Encubridora*, basta recordar uno de los detalles más inquietantes del film: un atracador intenta impedir que un niño dé la alarma descargando su revólver contra él...

Éste es el Fritz Lang “americano”: pura fibra. Lo más valioso del cine de Lang en Hollywood es su capacidad de extrañar, de “turbar”, todavía, a los espectadores, y no con la panoplia de argumentaciones propias de la arqueología fílmica, sino con las armas legítimas del cine vivo. Ahí pervive la aspereza de su perturbador discurso sobre el hombre y sus pasiones, sobre el fracaso de la nobleza humana ante las arbitrariedades del Destino —convirtiendo a la víctima en verdugo—, y ahí sigue la precisión y desnudez de su estilo. Y, sobre todo, su disponibilidad como máscara para proyectar, desde ella y en ella, las fantasías más diversas sobre la sociedad estadounidense. El cine del Lang “americano” es, por un lado, producto y testimonio de una época afectada por innumerables formas de idealización y descrédito, y por otro, un cine personal que sorteando numerosos obstáculos y del que surge una voz extraordinariamente lúcida e intensa.

América desde Europa: Mito vs. Realidad

¿Existe, pues, un Lang “americano”? Sí, sin duda alguna, en la misma medida que otros cineastas europeos exiliados en Hollywood —cf. Robert Siodmak, Otto Preminger, Douglas Sirk...— desarrollaron una importante parte de su carrera en Estados Unidos, y donde su cosmovisión artística alcanzó una notable densidad, mezclando espectáculo, confesión, emoción y cierta atmósfera oscura, pasional. **Pesadilla** (*The Strange Affair of Uncle Harry*; Robert Siodmak, 1945), **Tempestad sobre Washington** (*Advise and Consent*; Otto Preminger, 1962) o **Siempre hay un mañana** (*There's Always Tomorrow*; Douglas Sirk, 1956) son claros ejemplos de la enérgica genialidad, como artistas inspirados, de sus autores, cuyos orígenes europeos se perciben en sus films. Conforme avanza la narración, en vez de dejar a sus personajes en libertad, siguiendo los dictados de su mente y de su corazón, éstos son obligados a someterse al talento de Siodmak, Preminger y Sirk, que se deleitan con la sugestión poética presente en los engaños infernales, las conspiraciones astutísimas, los sucesos asombrosos y el dolor humano, dominando la turbiedad del drama con el equilibrio de la forma. Pero, simultáneamente, de manera evidente o tácita, ofrecen una reflexión sobre el país y la sociedad que los acogía.

Y es que los Estados Unidos, como símbolo y realidad, siempre han provocado una agitada reacción entre los artistas y pensadores del Viejo Continente^[1]. No en vano, decía recientemente el catedrático emérito de la Universidad de California (Berkeley), el catalán Manuel Castells: “*Pocos países están presentes en el imaginario colectivo europeo de los últimos doscientos años como Estados Unidos. Y ninguno suscita sentimientos tan encontrados de fascinación y rechazo, interés e indignación, deseo de aprendizaje y afirmación de lo propio, complejo de inferioridad y afirmación de la superioridad histórica y cultural del Viejo Continente. En buena medida, porque productos, procesos, ideas y decisiones originadas en los Estados Unidos se entrelazan en el tejido de nuestras vidas cotidianas, de la música al cine, de la economía a la tecnología...*”^[2].

En el cine de Fritz Lang la presencia de los Estados Unidos tuvo lugar, primero, a través del símbolo. Mientras contemplaba Manhattan desde el navío que lo llevaba de visita a Nueva York, en 1924 —para aprender técnicas de producción en Hollywood—, el realizador vienés tuvo una revelación: “*Me causó una gran impresión (...). Miré las calles —las luces brillantes y los altos edificios—, y allí concebí **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927)*”^[3]. Más tarde, Lang, tras escapar de Goebbels y de los nazis en 1934, se sintió “*muy, muy feliz de tener la oportunidad de vivir aquí y convertirme en americano. En aquellos días me negaba a decir una palabra en alemán (me sentía terriblemente ofendido —no personalmente— por lo que le había ocurrido a Alemania —que me gustaba mucho; mis raíces están allá, nací en Viena, pero las raíces son similares— y por lo que se había hecho a la lengua alemana)*”. Ahí fue cuando el autor de **Spione** (*Spione*, 1927) tomó contacto con la realidad, “desde

dentro” de Norteamérica.

¿Y cómo se efectuó este contacto? Lang lo recordaba así: *“Leí un montón de periódicos y leí historietas cómicas, de las que aprendí mucho. Me dije que si el público —un año y otro— leía tantos cómics, debía haber algo interesante en ellos. Y los encontré muy interesantes. Conseguí (y aún consigo hoy) penetrar en el carácter americano, en el humor americano, y aprendí slang. Recorrí en coche el país y traté de hablar con todo el mundo. Hablé con cada taxista, con cada empleado de gasolinera, y vi películas. Naturalmente, estaba muy interesado en los indios, y fui a Arizona y viví allí con los navajos durante seis u ocho semanas. (...) Así gané, espero, un cierto conocimiento, no más (...), una cierta sensación de lo que llamaría atmósfera americana. (...) Un director debería conocer todo. Debería saber cómo se comporta el Duque de Edimburgo, un obrero o un gánster. (...) Ahora bien, yo diría que es imposible aprender todo esto por la experiencia, pero la segunda mejor solución es leer los periódicos; incluso si no son objetivos, se puede aprender a separar las cosas objetivas de las subjetivas”*.

Por otra parte, Fritz Lang detestaba el realismo en estado puro — significativamente, le parecían muy artificiales y poco elaboradas las películas de la *nouvelle vague*—, defendía una cierta idea muy matizada del “final feliz”, e incluso, a la hora de enfrentarse a la mitología por excelencia de los Estados Unidos, el *western*, en **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) y **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941), el realizador tuvo muy claro cuál era el espacio de separación existente entre la “verdad” —lo que suponemos que realmente pasó: hay tantas Historias como historiadores— y la “realidad” inapelable de determinadas fantasías, es decir, aquello que queremos creer y creemos que ha pasado. *“La venganza de Frank James fue un encargo, pero me interesaba; fue mi primer western.*

*“(...) El western no es sólo la historia de este país, es lo que la saga de los nibelungos es para los europeos” —explicaba Lang—. “Creo que el desarrollo de este país es inconcebible sin los días del Salvaje Oeste; cuando una chica de un salón de baile estaba colocada en un pedestal porque era la única mujer entre cien mineros (la mujer americana está todavía hoy en un pedestal; no creo que le guste). (...) No creo que **Espíritu de conquista** realmente describiera el Oeste como fue, tal vez cumplía ciertos sueños, ilusiones, lo que querían recordar del viejo Oeste los de los viejos tiempos”, concluía.*

Un paréntesis necesario: los Estados Unidos que vivió Fritz Lang

1. Cuando el autor de **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) llegó a Estados Unidos en 1934, Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) era el Presidente del país y ya había activado el “New Deal”, que puso los cimientos ideológicos y económicos para superar la Gran Depresión en la que se hallaba sumida la nación desde el “*crack*” de 1929 (antes de la toma de posesión de Roosevelt, el 4 de marzo de 1932, unas cinco mil entidades bancarias en todo el país habían quebrado y el desempleo afectaba a doce millones de personas). Sólo un año más tarde, en 1933, el Gobierno había dictado más de una docena de leyes que empezaron a reactivar la economía: entre las más decisivas, el Acta Bancaria de Emergencia (9/3/1933) —que permitió la reapertura de bancos y la emisión de moneda en cantidad suficiente—, la de Ajuste Agrícola (12/5/1933) —que supuso la reestructuración del campo— o el Acta sobre la Recuperación de la Industria Nacional (16/6/1933), que comportó, entre otros beneficios, la prohibición del trabajo infantil y la definición de horarios y salarios.



Sólo se vive una vez

2. Entre el estreno del primer film de Fritz Lang en Hollywood, **Furia** (*Fury*, 1936) —convertido ya en ciudadano americano— y el que inauguró su ciclo antinazi, **El**

hombre atrapado (*Man Hunt*) —cuya *première* tuvo lugar en junio de 1941—, Roosevelt ya había aplicado el segundo “New Deal”. Lejos de ser una especie de socialismo de Estado, como aseguraron los sectores más reaccionarios de la política y las finanzas, el segundo “New Deal” fortaleció los decaídos esquemas capitalistas preexistentes adecuándolos a las circunstancias impuestas por la nueva realidad. En 1938 los parados formaban aún largas colas en busca de trabajo o de un plato de comida, pues, según una alocución radiofónica del propio Roosevelt, *“un tercio de la población nacional sigue estando mal alojada, mal vestida y mal alimentada”*.

Paralelamente a esta situación, la criminalidad común iba en aumento. Fundado en 1924, el FBI (Federal Bureau of Investigation) se empleó a fondo a la hora de cazar como alimañas a los pistoleros surgidos de la Depresión. La “ejecución” de John Dillinger en mayo de 1934 y de Bonnie & Clyde en agosto de ese mismo año, tiroteados por sorpresa y sin posibilidad de defenderse, a los que seguirían el del clan de “Ma” Baker y “Pretty Boy” Floyd en 1935, según explican Javier Coma y José María Latorre, *“hizo que en 1936 ya se cuestionara públicamente si los G-Men servían para otra cosa que para apretar el gatillo contra un criminal, tras haberle rodeado con un aparatoso despliegue de fuerzas”*^[4].

Desde un punto de vista ideológico, los efectos de la crisis en la calle obligaron al Presidente a contrarrestar la peligrosa fascinación que despertaban en ciertas élites intelectuales Hitler y Mussolini, presentados ante la opinión pública estadounidense como los hombres que habían salvado a sus países del desastre social, político y económico. En algunas de las más exclusivas universidades de la Costa Este aparecieron dirigentes de corte fascista, mientras personajes como William Randolph Hearst o Ezra Pound manifestaban su admiración por los dictadores europeos. La guerra en Europa acabó por reactivar la economía estadounidense —así como el rearme del país tras la invasión de Francia en junio de 1940—, ya que Estados Unidos vendió a Gran Bretaña y a sus aliados armas, alimentos y toda clase de bienes de equipo. El ataque japonés a Pearl Harbour en diciembre de 1941 rompió el aislacionismo que amplios sectores de la población exigieron a Washington.



La mujer del cuadro

3. Durante la participación de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial, entre 1941 y 1945, el autor de **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933) firma tres de sus cintas hollywoodienses más “germánicas”, **El ministerio del miedo** (*The Ministry of Fear*, 1944), **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) y **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), además de la extraordinaria **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943). Estados Unidos, que apenas sufrió bajas entre la población civil, fue el país que más dinero destinó a la guerra: el gasto aproximado fue de 341 000 millones de dólares, de los que 50 000 se asignaron a préstamos y arriendos (31 000 a Gran Bretaña, 11 000 a la URSS, 5000 a China y 3000 a otros 35 países). Hacia el fin de la contienda, Estados Unidos concentraba el 25% del producto

bruto mundial.



Gardenia azul

4. El dos de septiembre de 1945, tras la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, Japón firmó la rendición incondicional. Un año más tarde, en septiembre de 1946, Fritz Lang estrenaba **Cloak and Dagger**, la última de sus películas antinazis, donde ya intuía uno de los aspectos más inquietantes que marcarían la llamada guerra fría, iniciada “oficialmente” en 1949 con la fundación de la OTAN: la carrera armamentística nuclear. En la secuencia final de **Cloak and Dagger** —cortada posteriormente a instancias de Jack Warner, productor de la cinta—, su protagonista, el profesor Alvah Jasper (Gary Cooper), exclamaba: *“Este es el Año Uno de la Edad Atómica, y que Dios nos ayude si creemos que podemos mantener esto en secreto para el mundo y guardárnoslo nosotros”*.

Estados Unidos gozó de una incuestionable supremacía militar hasta 1949, año en que la Unión Soviética fabricó su propia bomba atómica. Washington basó su estrategia, entre otros puntos, en su potencial militar y económico, en la ayuda económica para la reconstrucción de Europa (el llamado Plan Marshall, lo que le facilitó la penetración política en los países beneficiados) y en la lucha contra el comunismo (apoyando, si era necesario, las dictaduras anticomunistas). Asimismo, se concentró en la creación de un sistema de pactos internacionales institucionalizados, como el GATT (Acuerdo General de Tarifas y Comercio) o el

FMI (Fondo Monetario Internacional).

Por la misma época, el Comité de Actividades Antiamericanas emprendió la violenta purga que sacudió las entrañas de Hollywood entre 1947 y 1953 y que pasaría a la historia como “la caza de brujas”. Liderada por el siniestro senador Joseph R. McCarthy (1908-1957), “la caza de brujas” diezmo las filas de los talentos intelectuales más valiosos de Hollywood, constituyendo el peor síntoma de la locura colectiva que se había apoderado del país más avanzado del planeta, aterrorizado ante el posible estallido de una subversión comunista. Durante ese período, Lang rueda dos de sus mejores películas americanas, **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953) y **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953).

5. Tras el fin de la guerra de Corea (1950-1953) y hasta el momento en que Fritz Lang abandona los Estados Unidos asqueado por los métodos de trabajo de Hollywood “*Recordé el pasado —cuántas películas habían sido mutiladas—, y como no tenía intención de morir de un ataque cardíaco dije: ‘Creo que dejaré esta carrera de ratas’. Y decidí no hacer películas aquí nunca más*”, explicaba; el realizador vienés filma la excepcional **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), así como **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), que se cuentan entre los títulos más afortunados de su autor. A lo largo de esos años, arrecia la guerra fría, hace su irrupción la generación *beat* con Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs, mientras se consolida una generación de consumidores estadounidenses encabezada por cientos de *white collars* (oficinistas), que tenían una casa con camas separadas y *living room*, nevera eléctrica, lavadora y otros aparatos eléctricos, compradas en los *shopping center* de la periferia urbana. Era la época conservadora (1953-1961) encabezada por “Ike” Eisenhower (1890-1969) y su siniestro vicepresidente, Richard Nixon (1913-1994).

Más allá del *American Way of Life*

Las películas hollywoodienses de Fritz Lang se desarrollan en uno de los períodos más convulsos de la historia de los Estados Unidos, que padece la presión de sucesivas crisis económicas, sociales, políticas y bélicas. Una crisis perpetua, agravada o atenuada, según los casos, por las peculiaridades de la conciencia americana: igualitarismo, libertad, individualismo y *laissez-faire*. Una conciencia que comporta dentro de sí, a su vez, graves contradicciones. Por ejemplo, en aras de una enconada defensa de la libertad se destruyen los derechos civiles de los ciudadanos, al tiempo que para luchar contra la criminalidad y la violencia se emplean desde el Estado métodos ilegales y violentos mucho mayores; tras el idílico *American Way of Life* se ocultan graves diferencias socioeconómicas entre ricos y pobres, entre obreros y tecnócratas, diferencias que no airean los medios de comunicación, los cuales, esgrimiendo una supuesta independencia frente a los poderes fácticos, erigiéndose en adalides de “la libertad de expresión”, salvaguardan sus particulares objetivos empresariales y políticos a través de la maliciosa manipulación de las noticias; en suma, del sensacionalismo.

Éstos son los Estados Unidos que reflejó Fritz Lang en sus películas más brillantes, **Furia**, **Sólo se vive una vez**, **Gardenia azul**, **Los sobornados**, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**. Todas ellas pertenecientes, muy significativamente, al cine negro, cuyo ascenso, vértice y caída como género, en palabras de Javier Coma y José María Latorre, atestigua “*su condición de acontecimiento puramente norteamericano, posible en cuanto a unas coyunturas sociopolíticas e históricas concretas, en cuanto a unas tramas industriales específicas, y en cuanto a una evolución cultural y artística determinada*”. Por ello “*sin la presencia de aquellos personajes arquetípicos (policías, detectives privados, gánsteres, etc.) se han llevado a cabo múltiples películas (de apariencia melodramática, de crítica social) cuya adjetivación de ‘negras’ lograría tranquilamente la conformidad mayoritaria. Recuérdese, por ejemplo, las diversas obras de Fritz Lang*”^[5].

En las películas “americanas” de Fritz Lang se detecta un claro desajuste entre su obra —como expresión de una visión personal del mundo y de la vida— y los parámetros del cine clásico y de los estilemas más recurrentes del cine de género. Y no únicamente en el desarrollo expresivo de cada film, sino también en los mecanismos reflexivos del espectáculo, tal y como Lang experimentó ya en Alemania con **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931) y **El testamento del doctor Mabuse**. En el cine negro clásico se buscaba un lenguaje transparente, directo, que evocara las cosas del mundo y de las historias que abordaba de forma compacta, con claros referentes ficcionales en los clichés del género, a su tipología y dramaturgia más populares —cf. **El cuervo** (*This Gun for Hire*; Frank Tuttle, 1942) o **La brigada suicida** (*T-Men*; Anthony Mann, 1948)—. Lang, en cambio, introduce en sus

películas “americanas” una serie de perspectivas narrativas muy complejas, que destruyen la concepción transparente de la narración y expresan el carácter heterogéneo de sus ficciones. Una particularidad evidente en la (torva) humanización de los personajes, en el agrio trasfondo social de los conflictos.

Así pues, el papel que juega la cultura popular —representada en los films de Fritz Lang por los *crime magazines*, la literatura *pulp* y los cómics—, junto a la enorme influencia de la prensa en la opinión pública estadounidense, preocupan enormemente al cineasta germano. Desde la óptica de un europeo culto, la perversa manipulación que periódicos, revistas e informativos radiofónicos ejercen sobre los sentimientos de los ciudadanos, o su nocivo efecto en individuos demasiado impresionables o débiles de mente, resulta francamente escandalosa. Por ejemplo, Ethan (Charles “Chic” Sale) y Hester (Margaret Hamilton), propietarios del “respetable” hotel donde se hospedan Eddie (Henry Fonda) y “Jo” (Sylvia Sidney) en **Sólo se vive una vez**, deciden echar a la pareja de madrugada porque no pueden tener un “*exconvicto bajo su techo*”, tras haber comprobado el historial delictivo de Eddie en... ¡un número de la revista *True Detective Story!*^[6]. Lang subraya la aversión que le provoca tan ridícula pareja de pequeños burgueses del *midwest* a través de su grotesca apariencia física: son personajes extremadamente delgados, pobremente vestidos, sus caras enjutas, sus ojos saltones y sus prominentes narices refuerzan el efecto cómico de su “miedo” irracional hacia Eddie y Jo... Sally Ellis (Jeff Donnell), una de las compañeras de piso de Nora Larkin (Anne Baxter) en **Gardenia azul**, lee novelitas de crímenes para sobrellevar su inexistente vida sentimental (y sexual), ya que le proporcionan “*violencia y emoción*”. Para realzar la inmadurez del personaje, Lang escogió una actriz poco exuberante físicamente, de rasgos aññados, la vistió de manera recatada y la peinó como si fuera June Allyson, con una media melena rubia ondulada... El *serial killer* Robert Manners (John Barrymore Jr.), auténtico protagonista de **Mientras Nueva York duerme**, asesina a jóvenes atractivas para dar rienda suelta a su frustración sexual —espoleada por un odio visceral hacia su posesiva madre— pero, además, lee cómics de terror como “The Strangler” —uno de cuyos ejemplares deja en el apartamento de una de las mujeres a las que ataca^[7]—, acentuándose así su perfil psicótico-paranoico, típico del asesino organizado-desorganizado: actúa solo y con premeditación; elige víctimas desconocidas que responden a un tipo concreto; padece ansiedad durante el crimen; utiliza las armas que encuentra (cf. la llave inglesa con la que golpea a la primera víctima, olvidada por el casero durante una reparación); sigue atentamente los medios de comunicación...



Los sobornados

Los estadounidenses que escuchan la radio por las tardes (cf. los lugareños que, en **Furia**, se apiñan alrededor del único aparato que hay en un almacén de provisiones; o la *vamp* rubia a lo Jean Harlow que escucha atentamente al locutor que retransmite el juicio, mientras en el espejo del sofisticado ingenio se refleja su amante, quien se anuda la corbata con gesto altivo y desdeñoso...), o aquellos que desayunan leyendo el periódico de la mañana (como los que aparecen durante un rápido montaje en fundido-encadenado en **Sólo se vive una vez**: amas de casa, encargados de fábrica, viejecitas, camareros...), no tienen la suficiente cultura y, por lo tanto, criterio, para distinguir la verdad de la mentira, y gracias a eso quienes dirigen los medios de comunicación trepan dentro del escalafón corporativo o, como acaece en **Más allá de la duda**, se sirven de ellos para ocultar un asesinato. Aparentemente, la prensa encarna y defiende valores liberales clásicos, preocupándose por la gente y su bienestar, aunque rápidamente se transforman en violentos y sumariamente legalistas cuando los intereses (reaccionarios) vitales de la comunidad se ven amenazados, sin importarles la verdad, libres de cualquier responsabilidad política o penal. En **Furia**, Joe Wilson (Spencer Tracy) escucha cada día la radio y lee los periódicos que siguen el juicio contra sus “linchadores”, que únicamente hacen hincapié en los aspectos más escabrosos del proceso, sin importarles qué hay más allá de tan triste suceso —el fiscal del distrito (Walter Abel), en un momento de la vista, explica: “*En los últimos cuarenta y nueve años las masas*

han linchado a 6010 seres humanos por horca, fuego o cuchillo, en este país del que nos sentimos tan orgullosos; un linchamiento cada tres días. Y de las miles de personas que formaban esas masas solamente 745 fueron sometidas a juicio, sólo porque sus supuestamente civilizados conciudadanos se negaron a identificar a los culpables”—. De nuevo, en **Sólo se vive una vez**, el editor de un importante rotativo —que espera la sentencia de Eddie Taylor ante la portada de prueba que anuncia su condena a muerte—, sentencia satisfecho: “Nosotros hacemos los veredictos”. ¿Se ha planteado tan siniestro sujeto la posibilidad de que Eddie sea inocente? Evidentemente no, pues únicamente le interesa dar carnaza a sus lectores, tal vez para medrar dentro de esa estructura (corrupta) de poder que son los medios de comunicación. Como ocurre en **Mientras Nueva York duerme**, donde la prioridad del magnate editorial Walter Kyne Jr. (Vincent Price) no es atrapar al denominado “Asesino del Lápiz de Labios” —una de las peculiaridades de la prensa americana es, en opinión de Lang, la de dar “publicidad” al crimen a fin de vender ejemplares^[8]—; es decir, no de contribuir positivamente a la seguridad de la comunidad, sino de estimular la desquiciada competitividad entre sus principales directivos —Griffith (Thomas Mitchell), Mark Loving (George Sanders) y Harry Kritzer (James Craig)—, quienes protagonizan una patética “carrera de ratas” en pos de un importante puesto ejecutivo dentro de la compañía.



Mientras Nueva York duerme

Puede que para algunos espectadores el cine “americano” de Fritz Lang parezca frío, incluso distante respecto a lo que narra y a sus protagonistas. Pero se trata de un rasgo muy definitorio de su estilo en Hollywood, estableciendo una suerte de diálogo con el espectador, estimulante y creativo. Títulos aparentemente tan disímiles como **Furia** o **Gardenia azul** plantean algo que no existía en las películas alemanas del realizador (a excepción hecha, una vez más, de **M, el vampiro de Düsseldorf** y **El testamento del doctor Mabuse**): que la inteligencia —en el planteamiento de la ficción— puede ser una pasión, y que la crítica —ya sea social o filosófica, de los seres humanos que la pueblan—, una variante de esa misma pasión. El autor de **Perversidad** se atreve a mostrar a los hombres y mujeres estadounidenses como un colectivo atenazado por el miedo y la frustración, que no se atreve a mirar de frente a sus demonios.

¿Quiénes forman el jurado popular en **Furia**? ¿Quiénes han sido elegidos, en suma, para impartir justicia?

Un suave *travelling* de izquierda a derecha del encuadre nos revela los rostros y actitudes de sus miembros: un tipo joven con bigote, que se rasca suavemente la oreja con un lápiz, mientras escucha con atención al fiscal; un hombre de mediana edad que masca chicle con gesto indolente; un par de acomodadas damas que murmuran

entre ellas... Un *travelling* idéntico nos descubre las caras tensas de los acusados y, no por casualidad, mediante una ligera panorámica en picado, la cámara examina la sala atestada de gente: la misma gente que podría estar, indistintamente, formando parte del jurado, en el banquillo de los acusados o como concurrentes a la vista. Verdugos y víctimas son los mismos americanos que, en un momento de irracional exaltación —espoleada, quizá, por la frustración de una vida cotidiana repleta de estrecheces y penalidades, como la del propio Joe Wilson—, apedrean a los representantes de la ley, lanzan cócteles molotov contra la cárcel para incendiarla, o rasgan las mangueras de los bomberos para impedirles que apaguen el fuego y salven la vida del desdichado prisionero. Resulta extraordinaria la secuencia en que el fiscal, gracias a una filmación documental de los hechos (al cine, en definitiva), puede establecer la culpabilidad de los “respetables” hombres y mujeres que participaron en el linchamiento, convertidos en fieras salvajes, arrojando piedras, manejando hachas o agitando antorchas. El cine, para Fritz Lang, sirve para desenmascarar la barbarie.



Furia

¿Y de dónde nace esa barbarie? Nace de la crisis económica de un país que, a la vez, es también una crisis humana —cf. Joe Wilson y su novia Katherine (Sylvia Sidney), en **Furia**, observan los muebles de una habitación de matrimonio con ojos soñadores, pues no tienen el dinero suficiente para poder casarse— y una crisis de

valores (la turba de **Furia** no parece creer en la justicia de sus instituciones “democráticas”; la sociedad civil que tiene el deber de reinsertar a Eddie Taylor a la vida cotidiana en **Sólo se vive una vez** recela sistemáticamente de él porque es “un exconvicto”, empujándole de nuevo al crimen...). Asimismo surge de los traumas íntimos a los que está sujeta una nación en guerra —en **Gardenia azul**, Nora Larkin pierde a su novio “de toda la vida” en Corea, pues él se ha enamorado de la enfermera que cuidó sus heridas de combate— y de las reglas de juego dictadas por un capitalismo salvaje que convierte a los hombres en criaturas despiadadas, amorales: el mediocre Harry Kritzer, uno de los directivos de Kyne Inc, en **Mientras Nueva York duerme**, no duda en seducir a la esposa de su jefe, Dorothy Kyle (Rhonda Fleming), para ascender laboralmente...

¿Y qué la alimenta? El provincianismo y la incultura (el linchamiento de **Furia**, llevado a cabo por hombres que ahogan sus problemas en *whisky*, en un bullicioso bar del pueblo, se gesta en los cotilleos de necias comadres y aburridas amas de casa), el carácter reaccionario de las estructuras sociales —cf. el alcaide de la prisión que libera a Eddie Taylor en **Sólo se vive una vez**, manifiesta el mismo desprecio e indiferencia hacia él que el personaje del inspector de la Gestapo Ritter (Reinhold Schünzel), años más tarde, exteriorizará hacia sus víctimas en **Los verdugos también mueren**, con su cara de comadreja y ese vicio de crujirse los nudillos; no es una descripción visual gratuita: los policías de uniforme que acribillarán a Eddie y “Jo”, con sus botas de montar altas, sus gorras de plato negras y sus metralletas, se asemejan, y mucho, a los soldados de las SS en este último film— o la corrupción del propio sistema —en **Los sobornados**, el inspector Bannion (Glenn Ford) vulnerará la legalidad para combatir a los hampones que tienen en sus manos a una policía vendida económica y políticamente a los gánsters—, cuyos principales “críticos”, los periodistas, viven obsesionados por la fama, el poder y el dinero (cf. **Gardenia azul**, **Mientras Nueva York duerme**, **Más allá de la duda**...).

Si Nueva York, una de las principales puertas de entrada a los Estados Unidos, estimuló la imaginación de Fritz Lang lo suficiente como para acometer la realización de **Metrópolis** —una delirante ensoñación futurista (y filonazi) sobre la hermandad entre el capital y el trabajo—, décadas más tarde el cineasta germano se despediría de la ciudad con **Mientras Nueva York duerme**, donde la utopía y los sueños de un relativo equilibrio social han dado paso al nihilismo más desesperanzado, a la realidad más descorazonadora. Incluso los protagonistas de ese sueño americano, que más se parece a una pesadilla, son retratados por Lang sumidos en las tinieblas. En **Gardenia azul**, Nora Larkin, después de leer la carta de su novio en la cual le comunica su ruptura, se arroja prácticamente a los brazos de un infame *gigoló*, Harry Prebble (Raymond Burr), viéndose implicada en un escabroso caso de asesinato. El periodista Tom Garrett (Dana Andrews), en **Más allá de la duda**, aspira a demostrar las deficiencias de las leyes y la policía a la hora de perseguir el crimen, un noble propósito que solamente esconde su villanía, pues le servirá de tapadera para ocultar

un asesinato real. Los periodistas y policías de **Furia, Sólo se vive una vez y Mientras Nueva York duerme** quebrantan toda ética profesional a través de las filtraciones, los chismes y el “cocinado” de falsas primicias. ¿Eran así los Estados Unidos que conoció Lang? Quién sabe, probablemente sí, o quizás fue todo producto de su agitada imaginación. Sin embargo, hay algo sumamente inquietante en la visión languiana de Norteamérica que aún nos intranquiliza: y es que se parece mucho al mundo que hoy nos rodea.



Sólo se vive una vez

NOTAS

Todas las declaraciones de Fritz Lang han sido extraídas del libro-entrevista de Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1984 (2.^a edición).

Fritz Lang en América

Filmografía



Los sobornados

Alicia Potes y Dolores Devesa

Furia (*Fury*, 1936)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productor ejecutivo:** J. J. Cohn. **Guión:** Bartlett Cormack, Fritz Lang. Basado en el relato *Mob Rule*, de Norman Krasna. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Frank

Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. Asociados: William A. Horning, Edwin B. Willis. **Vestuario:** Dolly Tree. **Ayudantes de dirección:** Horace Hough, Les Spander, **Intérpretes:** Sylvia Sidney (*Katherine Grant*), Spencer Tracy (*Joe Wilson*), Walter Abel (*fiscal del distrito*), Bruce Cabot (*Kirby Dawson*), Edward Ellis (*sheriff*), Walter Brennan (*“Rugs” Meyers*), Frank Albertson (*Charlie*), George Walcott (*Tom*), Arthur Stone (*Durkin*), Morgan Wallace (*Fred Garrett*), George Chandler (*Milton Johnson*), Roger Gray (*forastero*), Edwin Maxwell (*Vickery*), Howard Hickman (*gobernador*), Jonathan Hale (*abogado defensor*), Leila Bennett (*Edna Hopper*), Esther Dale (*señora Whipple*), Helen Flint (*Franchette*), Clarence Kolb (*señor Pippin*), Harry Hayden (*carcelero*), Edward Le Saint (*doctor*), Everett Sullivan (*nuevo diputado*). **Duración aprox.:** 90 min. Según algunas fuentes: 94 min. **Estreno en Madrid:** 12 de mayo de 1939: Capitol.

Sólo se vive una vez (*You Only Live Once*, 1937)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Walter Wanger Productions. **Productor:** Walter Wanger. **Guión:** Gene Towne, Graham Baker. Basado en un relato de Gene Towne. **Fotografía:** Leon Shamroy. **Música:** Alfred Newman. Canción: “*A Thousand Dreams of You*”, de Louis Alter y Paul Francis Webster. **Montaje:** Daniel Mandell. **Dirección artística:** Alexander Toluboff. **Vestuario:** Helen Taylor. **Sonido:** Frank Maher. **Ayudante de dirección:** Robert Lee. **Intérpretes:** Sylvia Sidney (*Joan “Jo” Graham*), Henry Fonda (*Eddie Taylor*), Barton MacLane (*Stephen Whitney*), Jean Dixon (*Bonnie Graham*), William Gargan (*el padre Dolan*), Jerome Cowan (*doctor Hill*), Charles “Chic” Sale (*Ethan*), Margaret Hamilton (*Hester*), Warren Hymer (*Muggsy*), Guinn Williams (*Roger*), John Wray (*Warden*), Walter de Palma (*Monk*), Jonathan Hale (*fiscal del distrito*), Ward Bond (*Casey*), Wade Bolder (*policía*), Henry Taylor (*Kozderonas*), Jean Stoddard (*taquígrafa*), Ben Hall (*mensajero*), Jack Carson (*mozo de la estación*), William Pawley (*Williams*), Stanley Blystone (*Rafferty*), Malcolm Graham (*secretario de Warden*), **Duración aprox.:** 86 min. **Estreno en Madrid:** 21 de febrero de 1944: Imperial.

You and Me (1938)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Paramount Pictures. **Productor:** Fritz Lang. **Guión:** Virginia Van Upp. Basado en un relato de Norman Krasna. **Fotografía:** Charles Lang, Jr. **Dirección musical:** Boris Morros. **Asesor musical:** Phil Boutelje. **Canciones:** “*Song of the Cash Register*”, “*The Right Guy for Me*”, de Kurt Weill (música) y Sam Coslow (letras); “*Knocking Song*”, de Kurt Weill (música) y Sam Coslow (letra) con el asesoramiento de Phil Boutelje. **Montaje:** Paul Weatherwax. **Dirección artística:** Hans Dreier, Ernst Fegté. **Decorados:** A. E. Freudeman. **Vestuario:** Sam Comer. **Vestuario femenino:** Edna Shotwell. **Vestuario masculino:** Joe Caplan. **Sonido:** Harry Lindgren, Walter Oberst. **Ayudante de dirección:** Richard Harlan. **2.º ayudante de dirección:** Harry Scott. **Intérpretes:** Sylvia Sidney (*Helen*), George Raft (*Joe Dennis*), Barton MacLane (*Mickey*), Harry Carey (*señor Morris*), Roscoe Karns (*Cliffy*), George E. Stone (*Patsy*), Warren Hymer (*Gimpy*), Robert Cummings (*Jim*), Adrian Morris (*Knucks*), Roger Gray (*repcionista*), Cecil Cunningham (*señora Morris*), Vera Gordon (*señora Levine*), Egon Brecher (*señor Levine*), Willard Robertson (*Dayton*), Guinn Williams (*conductor de taxi*), Bernadene Hayes (*Nellie*), Joyce Compton (*Curly Blonde*), Carol Paige (*cantante*), Paul Newlan, Hal K. Dawson (*encargado información*), Matt McHugh (*recién llegado*), Margaret Randall (*chica de la tienda*), Jack Mulhall y Sam Ash (*vigilantes*). **Duración aprox.:** 90 min.

La venganza de Frank James (*The Return of Frank James*, 1940)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Kenneth Maegowan. **Guión:** Sam Heilman. **Fotografía:** George Barnes. (Technicolor). **Asociado Fotografía:** William V. Skall. **Dirección technicolor:** Natalie Kalmus. **Dirección musical:** David Buttolph. **Montaje:** Walter Thompson. **Dirección artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen. **Decorados:** Thomas Little. **Vestuario:** Travis Banton. **Sonido:** W. D. Flick, Roger Herman. **Efectos especiales fotográficos:** Larry Chapman. **Ayudantes de dirección:** Aaron Rosenberg. Hal Herman, **Intérpretes:** Henry Fonda (*Frank James*), Gene Tierney (*Eleanor Stone*), Jackie Cooper (*Clem*), Henry Hull (*mayor Rufus Todd*), John Carradine (*Bob Ford*), J. Edward Bromberg (*George Runyan*), Donald Meek (*McCoy*), Eddie Collins (*agente de la estación*), George Barbier (*Juez*), Ernest Whitman (*Pinky*), Charles Tannen (*Charlie Ford*), Lloyd Corrigan (*Randolph Stone*), Russell Hicks (*acusador*), Victor Kilian (*predicador*), Edward McWade (*coronel Jackson*), George Chandler (*Roy*), Irving Bacon (*espectador*), Frank Shannon (*sheriff*), Barbara Pepper (*Nellie Blane*), Louis Mason (*guardian*), Stymie Beard (*Mose*), William Pawley (*“Jesse James” actor*), Frank Sully (*viejo actor*), Davidson Clark (*oficial*). **Duración aprox.:** 92 min. **Estreno en Madrid:** 13 de enero de 1950: Palacio de la Prensa. **Secuela de:** **Tierra de audaces** (*Jesse James*; Henry King, 1939).

Espíritu de conquista (*Western Union*, 1941)

Dirección: Fritz Lang. **Segunda unidad:** Lynn Shores, Otto Brower. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor asociado:** Harry Joe Brown. **Guión:** Robert Carson. Basado en la novela *Western Union*, de Zane Grey. **Colaboración en guión:** George Bruce. **Colaboración en diálogos:** Horace McCoy, Jack Andrews. **Fotografía:** Edward Cronjager, Allen M. Davey. (Technicolor). **Dirección technicolor:** Natalie Kalmus. **Dirección musical:** David Buttolph. **Montaje:** Robert Bisehoff. **Dirección artística:** Richard Day, Albert Hogsett. **Decorados:** Thomas Little. **Vestuario:** Travis Banton. **Sonido:** Bernard Fredericks, Roger Heman. **Ayudantes de dirección:** Saul Wurtzel, Hal Herman. **Intérpretes:** Robert Young (*Richard Blake*), Randolph Scott (*Vance Shaw*), Dean Jagger (*Edward Creighton*), Virginia Gilmore (*Sue Creighton*), John Carradine (*Doc Murdoch*), Slim Summerville (*Herman*), Chill Wills (*Homer*), Barton MacLane (*Jack Slade*), Russell Hicks (*gobernador*), Victor Kilian (*Charlie*), Minor Watson (*Pat Grogan*), George Chandler (*Herb*), Chief Big Tree (*jefe indio Spotted Horse*), Chief Thundercloud (*guía indio*), Dick Rich (*Porky*), Addison Richards (*capitán Harlow*), Irving Bacon (*barbero*), Harry Strang (*esbirro*), Charles Middleton (*pasajero de la diligencia*), Francis Ford y Eddy Waller (*conductores de la diligencia*), Reed Howes y Tom London (*bandidos*), Steve O'Brien (*chico*), Paul Burns (*Bert*), Arthur Aylsworth (*Woody*), **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno en Madrid:** 10 de mayo de 1948: Gran Vía.

El hombre atrapado (*Man Hunt*, 1941)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Twentieth Century-Fox. **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. Productores asociados: Kenneth Maegowan, Len Hammond. **Guión:** Dudley Nichols. Basado en la novela *Rogue Male*, de Geoffrey Household. **Colaboración en guión:** Lamar Trotti. **Fotografía:** Arthur Miller. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Allen McNeil. **Dirección artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen. **Vestuario:** Travis Banton. **Sonido:** Eugene Grossman, Roger Heman. **Ayudante de dirección:** Ad Schäumer. **Intérpretes:** Walter Pidgeon (*capitán Thorndike*), Joan Bennett (*Jerry*), George Sanders (*mayor Quive-Smith*), John Carradine (*señor Jones*), Roddy McDowall (*Vaner*), Ludwig Stössei (*doctor*), Heather Thatcher (*Lady Alice Rishorough*), Frederick Worlock (*Lord Gerald Rishorough*), Roger Imhof (*capitán Jensen*), Egon Brecher (*joyero*), Lester Matthews (*mayor*), Holmes Herbert (*Saul Farnsworthy*), Eily Malyon (*empleada de correos*), Arno Frey (*teniente de policía*), Fredrik Vogeding (*embajador*), Lucien Prival (*hombre del paraguas*), Herbert Evans (*Reeves*), Keith Hitchcock (*Bobby*), Edgar Lieho (*pequeño hombre gordo*), John Rogers (*Cockney*), Otto Reichow, Bob Stephenson y William Haade (*centinelas*), Adolph Milar, Sven Borg (*primer compañero*), Hans Joby (*perseguidor*). **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno en Madrid:** 20 de febrero de 1984: Luchana. Otra versión: **Rogue Male** (GB, Clive Donner, 1976) (TV).

Los verdugos también mueren (*Hangmen Also Die!*, 1943)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Arnold Productions. **Productor:** Fritz Lang. **Productor ejecutivo:** Arnold Pressburger. **Guión:** John Wexley. Basado en una idea original y en su adaptación por parte de Bertold Brecht y Fritz Lang. **Colaboración en guión:** Bertold Brecht (no acreditado). **Fotografía:** James Wong Howe. **Música:** Hanns Eisler. **Dirección musical:** Arthur Gutmann. **Canción:** “*No Surrender*”, de Hanns Eisler (música) y Sam Coslow (letra). **Montaje:** Gene Fowler, Jr. **Dirección artística:** William Darling. **Vestuario:** Julie Heron. **Vestuario Anna Lee:** Eleanor Beimi. **Maquillaje:** Blagoe Stephanoff. **Sonido:** Fred Lau. **Ayudantes de dirección:** Waller Mayo, Fred Pressburger. **Intérpretes:** Brian Donlevy (*doctor Franticek Svoboda*), Walter Brennan (*profesor Novotny*), Anna Lee (*Mascha Novotny*), Nana Bryant (*señora Novotny*), Billy Roy (*Beda Novotny*), Margaret Wycherly (*Ludmilla Novotny*), Dennis O’Keefe (*Jan Horak*), Gene Lockhart (*Emil Czaka*), Tonio Selwart (*Kurt Haas, jefe de la Gestapo*), H. H. V. Twardowski (*Reinhardt Heydrich*), Alexander Granach (*Alois Gruber, inspector de la Gestapo*), Reinhold Schünzel (*inspector Ritter*), Louis Donath (*Schirmer*), Arno Frey (*teniente*), Sarah Padden (*señora Dvorak*), Jonathan Hale (*Dedic*), Byron Foulger (*Bartos*), Edmund MacDonald (*señor Pillar*), Lionel Stander (*taxista*), Lester Sharpe (*Rudy*), Arthur Loft (*general Votruba*), George Irving (*Neeval*), James Bush (*obrero*), Virginia Farmer (*casera*), William Farnum (*Viktorin*). **Duración aprox.:** 131 min. Según algunas fuentes: 140 min. **Estreno en Madrid:** 11 de octubre de 2002: Pequeño Cine Estudio.

El ministerio del miedo (Ministry of Fear, 1944)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Paramount Pictures. **Productor ejecutivo:** B. G. DeSylva. **Productor asociado:** Seton I. Miller. **Guión:** Seton I. Miller. Basado en la novela *Ministry of Fear* (*El ministerio del miedo*), de Graham Greene. **Fotografía:** Henry Sharp. **Música:** Victor Young. **Montaje:** Archie Marshek. **Dirección artística:** Hans Dreier, Hal Pereira. **Decorados:** Bertram Granger. **Vestuario:** Edith Head. **Maquillaje:** Wally Westmore. **Sonido:** W. C. Smith, Don Johnson. **Ayudante de dirección:** George Templeton. **Intérpretes:** Ray Milland (*Stephen Neale*), Marjorie Reynolds (*Carla Hilfe*), Carl Esmond (*Willi Hilfe*), Hillary Brooke (*segunda señora Beltane*), Percy Warum (*Prentice*), Dan Duryea (*Cost / Travers*), Alan Napier (*doctor Forrester*), Erskine Sanford (*señor Rennit*), Thomas Loudon (*señor Newland*), Aminta Dyne (*primera señora Bellone*), Eustace Wyatt (*ciego*), Mary Field (*Martha Peniceli*), Byron Foulger (*señor Newby*), Lester Matthews (*doctor Morton*), Helena Grant (*señora Merrick*), Grayce Hampton (*mujer*), Ottola Nesmith (*mujer de la puerta de entrada*), Connie Leon (*mujer compradora de pasteles*), Jessica Newcombe (*mujer del puesto de pasteles*), Evelyn Beresford (*mujer gorda*), Frank Dawson (*vicario*), Anne Curson (*señora con un niño*). **Duración aprox.:** 84 min.

La mujer del cuadro (*The Woman in the Window*, 1944)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** International Pictures. **Productor:** Nunnally Johnson. **Guión:** Nunnally Johnson. Basado en la novela *Once Off Guard*, de J. H. Wallis. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Arthur Lange. **Montaje:** Marjorie Johnson, Gene Fowler. **Supervisión montaje:** Paul Weatherwax. **Dirección artística:** Duncan Cramer. **Decorados:** Julia Heron. **Vestuario:** Muriel King. **Sonido:** Frank McWhorter. **Efectos especiales fotográficos:** Paul Lerpae. **Ayudante de dirección:** Richard Harlan. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*profesor Richard Wanley*), Joan Bennett (*Alice Reed*), Raymond Massey (*Frank Lator, fiscal del distrito*), Edmond Breon (*doctor Barkstone*), Dan Duryea (*Heidt, guardaespaldas*), Thomas E. Jackson (*inspector Jackson*), Dorothy Peterson (*señora Wanley*), Arthur Loft (*Claude Mazard / Frank Howard*), Frank Dawson (*Steward*), Carol Cameron (*Elsie Wanley*), Bobby Blake (*Dickie Wanley*), Frank Melton y Don Brodie (*hombres en la galería de arte*), Alee Craig (*empleado del garaje*), Frank Mills (*ayudante del garaje*), Ralph Dunn (*policía de tráfico*), Lane Watson y James Beasley (*hombres en el taxi*), Joe Devlin (*hombre del peaje*), Fred Graham (*policía en moto*), Tom Hanlon (*locutor de radio*), Calvin Emery (*periodista*), Spanky McFarland (*boy scout*), Harry Hayden (*farmacéutico*). **Duración aprox.:** 99 min. **Estreno en Madrid:** 29 de agosto de 1947: Avenida.

Perversidad (*Scarlet Street*, 1945)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Diana Productions para Universal. **Productor:** Fritz Lang. **Guión:** Dudley Nichols. Basado en la novela *La Chienne*, de Georges de la Fouchardière y en la obra del mismo título en colaboración con André Mouézy-Eon. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** H. J. Salter, **Canción:** “*My Melancholy Baby*”, de Ernie Burnett (música) y George A. Norton (letra). **Montaje:** Arthur Hilton. **Dirección artística:** Alexander Golitzen. **Decorados:** Russell A. Gausman, Carl Lawrence. **Vestuario:** Travis Banton. **Maquillaje:** Jack P. Pierce. **Sonido:** Bernard B. Brown. **Efectos fotográficos:** John P. Fulton. **Pinturas:** John Decker. **Ayudante de dirección:** Melville Shyer. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*Christopher Cross*), Joan Bennett (*Katherine “Kitty” March*), Dan Duryea (*Johnny*), Margaret Lindsay (*Millie*), Rosalind Ivan (*Adele Cross*), Jess Barker (*Arthur Janeway*), Charles Kemper (*Patcheye*), Anita Bolster (*señora Michaels*), Samuel S. Hinds (*Charles Pringle*), Vladimir Sokoloff (*Pop Lejon*), Arthur Loft (*Delarowe*), Russell Hicks (*J. J. Hogarth*), Cyrus W. Kendall (*Nick*), Fred Essler (*Marchetti*), Edgar Dearing, Tom Dillon, Lee Phelps, Malt Willis, Robert Malcolm, William Hall y Ralph Dunn (*policías*), Chuck Hamilton (*chófer*), Gus Glassmire, Ralph Littlefield, Sherry Hall, Howard Mitchell y Jack Slatham (*empleados*), Rodney Bell (*Barney*), Henri de Soto (*camarero*). Milton Kibbee (*Saunders*), Tom Daly (*Penny*), George Meader (*Holliday*). **Duración aprox.:** 102 min. **Estreno en Madrid:** 3 de febrero de 1947: Capitol. **Versión anterior:** *La golfa* (*La Chienne*; Jean Renoir, 1931).

Cloak and Dagger (1946)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** United States Pictures, Fritz Lang. **Productor:** Milton Sperling. **Guión:** Albert Maltz, Ring Lardner, Jr. Basado en un argumento de Boris Ingster y John Larkin, inspirado en el libro *Cloak and Dagger: The Secret Story of the O. S. S.*, de Corey Ford y Alastair MacBain. **Fotografía:** Sol Polito. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein, Max Steiner. **Arreglos:** Hugo Friedhofer. **Montaje:** Christian Nyby. **Dirección artística:** Max Parker. **Decorados:** Walter Tilford. **Vestuario:** Leah Rhodes. **Maquillaje:** Pere Westmore. **Sonido:** Francis J. Scheid. **Efectos especiales:** Harry Barndollar (director), Edwin B. DuPar. **Ayudante de dirección:** Russ Saunders. **Consejeros técnicos:** Michael Burke, Andreis Deinum. **Intérpretes:** Gary Cooper (*profesor Alvah Jesper*), Robert Alda (*Pinkie*), Lilli Palmer (*Gina*), Vladimir Sokoloff (*Giovanni Poldo*), J. Edward Bromberg (*Trenk*), Marjorie Hoshelle (*Ann Dawson*), Ludwig Slossel (*alemán*), Helene Thimig (*Katerin Lader*), Dan Seymour (*Marsoli*), Marc Lawrence (*Luigi*), James Flavin (*coronel Walsh*), Pal O'Moore (*el inglés*), Charles Marsh (*Erich*), Hans Schumm y Peter Michael (*agentes alemanes*), Hector Sarno (*propietario*), Anthony Marsh (*técnico de radio*), Eddie Dunn (*hombre mayor*), Crane Whitley (*guardagujas*), Bruce Fernald (*ayudante de Walsh*), Regina Wallace (*cajera*), Eugene Borden (*inspector*), Bob Stephenson (*fotógrafo*), John Royce (*Bellhop*). **Duración aprox.:** 103 min.

Secreto tras la puerta (*Secret Beyond the Door*, 1948)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Diana Productions. **Productor:** Fritz Lang. **Productor ejecutivo:** Walter Wanger. **Guión:** Silvia Richards. Basado en la novela *Museum Piece N.º Thirteen*, de Rufus King. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Miklos Rozsa. **Montaje:** Arthur Hilton. **Diseño de producción:** Max Parker. **Decorados:** Russell A. Gausman, John Austin. **Vestuario:** Travis Banton. **Maquillaje:** Bud Westmore. **Sonido:** Leslie I. Carey, Glenn E. Anderson. **Ayudante de dirección:** William Holland. **Intérpretes:** Joan Bennett (*Celia Lamphere*), Michael Redgrave (*Mark Lamphere*), Anne Revere (*Caroline Lamphere*), Barbara O'Neil (*señorita Robey*), Natalie Schafer (*Edith Potter*), Paul Cavanaugh (*Rick Barrett*), Anabel Shaw (*chica de sociedad*), Rosa Rey (*Paquita*), James Seay (*Bob Dwight*), Mark Dennis (*David Lamphere*), Virginia Brissae (*Sarah*), Houseley Stevenson (*Andy*), Celia Moore (*la criada*), Donna Di Mario (*la gitana*), Pedro Regas (*camarero*), Tom Chatterton (*juez*), Marie Harmon, Kay Morley, Crane Whitley, Virginia Farmer, Eddy C. Waller (*Lem*), Lucio Villegas (*sacerdote*), Paul Fierro (*rival*), Julián Rivero (*propietario*), Paul Seardon, Danny Duncan, Frank Dae (*hacendado*). **Duración aprox.:** 98 min. Según algunas fuentes: 91 min. **Estreno en Madrid:** 24 de mayo de 1948: Avenida.

House by the River (1950)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Fidelity Pictures. **Productor:** Howard Welsch. **Productor asociado:** Robert Peters. **Guión:** Mel Dinelli. Basado en la novela *The House by the River*, de A. P. Herbert. **Fotografía:** Edward Cronjager. **Música:** George Antheil. **Montaje:** Arthur D. Hilton. **Dirección artística:** Boris Leven. **Decorados:** John McCarthy, Jr., Charles Thompson. **Vestuario:** Adele Palmer. **Maquillaje:** Howarth Smith. **Supervisión:** Bob Mark. **Sonido:** Dick Tyler, Howard Wilson. **Efectos especiales fotográficos:** Howard Lydecker, Theodore Lydecker. **Ayudante de dirección:** John Grubbs. **Intérpretes:** Louis Hayward (*Stephen Byrne*), Jane Wyatt (*Marjorie Byrne*), Lee Bowman (*John Byrne*), Dorothy Patrick (*Emily Gaunt*), Ann Shoemaker (*señora Ambrose*), Jody Gilbert (*Flora Bantam*), Peter Brocco (*juez*), Howland Chamberlin (*fiscal del distrito*), Margaret Seddon (*señora Whittaker*), Sarah Padden (*señora Beach*), Kathleen Freeman (*Effie Ferguson*), Will Wright (*inspector Surten*), Leslie Kimmell (*señor Gaunt*), Effie Laird (*señora Gaunt*), George Taylor (*oficinista*), Alex Gerry (*señor Miller*), Watson Downs (*hombre mayor*), Frank Dae (*Davis*), Carl "Alfalfa" Switzer (*mensajero*). William Fawcett (*Elmer*), Candy McDowell y Judy Sochor (*chicas*), **Duración aprox.:** 88 min.

Guerrilleros en Filipinas (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950)

Dirección: Fritz Lang. **Director segunda unidad:** Robert Webb. **Producción:** Twentieth Century Fox, **Productor:** Lamar Trotti. **Guión:** Lamar Trotti. Basado en el libro *American Guerrilla in the Philippines*, de Ira Wolfert. **Fotografía:** Harry Jackson. (Technicolor). **Música:** Cyril Mockridge. **Dirección musical:** Lionel Newman. Canción: “*Il est né, le devin enfant*”, popular francesa. **Montaje:** Robert Simpson. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, Russell Spencer. **Decorados:** Thomas Little, Stuart Reiss. **Vestuario:** Charles Le Maire. **Diseño de vestuario:** Travilla. **Maquillaje:** Ben Nye. **Sonido:** Bernard Fredericks, Harry M. Leonard. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Asesor de color:** Leonard Doss. **Ayudante de dirección:** Horace Hough. **Intérpretes:** Tyrone Power (*Chuck Palmer*), Micheline Presle (*Jeanne Martinez*), Tom Ewell (*Jim Mitchell*), Bob Patten (*Lovejoy*), Tommy Cook (*Miguel*), Juan Torena (*Juan Martinez*), Jack Elam (*Spencer*), Robert Barral (*general Douglas MacArthur*), Carleton Young (*coronel Phillips*), capitán Slim Martin (*coronel Benson*), Cris de Vera y Eduardo Rivera (*oficiales japoneses*), Eddie Infante (*coronel Dimalanta*), Maria del Val (*señora Martinez*), Orlando Martin (*coronel Benson*), Fred González y Arling González (*radio operadores*), Rosa del Rosario, Ding Tello, Don Danon, Kati Ruby, Ben Benedicto, Berting Labra, Johnny Fernández, Pedro Faustino, Odilon Díaz, Miguel Anzures (*nativo traidor*), Erlinda Cortez. **Duración aprox.:** 105 min. **Estreno en Madrid:** 25 de febrero de 1952: Palacio de la Prensa.

Encubridora (*Rancho Notorious*, 1952)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Fidelity Pictures. **Productor:** Howard Welsch. **Guión:** Daniel Taradash. Basado en el relato *Gunsight Whitman*, de Silvia Richards. **Fotografía:** Hal Mohr. (Technicolor). **Música:** Emil Newman. **Canciones:** “*The Legend of Chuck-a-Luck*”, interpretada por William Lee; “*Get Away, Young Man*” y “*Gypsy Davey*”, de Ken Darby, interpretadas por Marlene Dietrich. **Montaje:** Otto Ludwig. **Diseño de producción:** Wiard B. Ilmen. **Decorados:** Robert Priestley. **Vestuario:** Joe King, Don Loper. **Maquillaje:** Frank Westmore, **Sonido:** Hugh McDowell, Mac Dalglish. **Asesor de color:** Richard Mueller. **Ayudante de dirección:** Emmett Emerson. **Intérpretes:** Marlene Dietrich (*Altar Keane*), Arthur Kennedy (*Vern Haskell*), Mel Ferrer (*Frenchy Fairmont*), Gloria Henry (*Beth Forbes*), William Frawley (*Baldy Gunder*), Lloyd Gough (*Kinch*), Lisa Ferraday (*Maxine*), John Raven (*jugador de Chuck-a-Luck*), Jack Elam (*Geary*), Dan Seymour (*Comanche Paul*), George Reeves (*Wilson*), Rodric Redwing (*Rio*), Frank Ferguson (*predicador*), Charles González (*Hevia*), José Dominguez (*González*), John Kellogg (*viajante*), Stan Jolley (*Warren, ayudante del sheriff*), John Doucette (*Whitney*), Stuart Randall (*Starr*), Frank Graham (*Ace Maguire*), Fuzzy Knight (*barbero*), Robert Anderson (*Red*). **Duración aprox.:** 89 min. **Estreno en Madrid:** 8 de diciembre de 1952: Carlos III, Roxy B.

Clash by Night (1952)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Wald-Krasna Productions, RKO. **Productor:** Harriet Parsons. **Productores ejecutivos:** Jerry Wald, Norman Krasna. **Guión:** Alfred Hayes. Basado en la obra de Clifford Odets. **Fotografía:** Nicholas Musuraca. **Música:** Roy Webb. **Canción:** “*I Hear a Rhapsody*”, de Dick Gasparre, Jack Baker y George Fragos, interpretada por Tony Martin. **Montaje:** George J. Amy, **Dirección artística:** Albert S. D’Agostino, Carroll Clark. **Decorados:** Darrell Silvera, Jack Mills. **Vestuario:** Michael Woulfe. **Sonido:** Jean L. Speak. **Efectos especiales:** Harold Wellman. **Ayudante de dirección:** Eddie Donahue. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck (*Mae Doyle*), Paul Douglas (*Jerry D’Amato*), Robert Ryan (*Earl Pfeiffer*), Marilyn Monroe (*Peggy*), J. Carroll Naish (*tío Pince*), Keith Andes (*Joe Doyle*), Silvio Minciotti (*Papa D’Amato*), Diane Stewart y Deborah Stewart (*las gemelas*), Roy d’Armour y Gilbert Frye (*hombres*), Nancy Duke, Sally Yarnell, Irene Crosby, Helen Hansen. Dan Bemaducci, Dick Coe y Al Cavens (*invitados*), Bert Slevan y Mario Sileni (*taberneros*), William Norton Bailey (*camarero*), Tony Dante (*pescador en el puerto*), Art Dupuis y Bill Slack (*clientes*), Frank Kreig (*Art*), **Duración aprox.:** 105 min.

Gardenia azul (*The Blue Gardenia*, 1953)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Alex Gottlieb Productions, Blue Gardenia Productions, Gloria Films para Warner Bros. **Productor:** Alex Gottlieb. **Guión:** Charles Hoffman. Basado en la novela *Gardenia*, de Vera Caspary. **Fotografía:** Nicholas Musuraca. **Música:** Raoul Kraushaar. **Canción:** “*Blue Gardenia*”, de Bob Russell y Lesler Lee, con arreglos de Nelson Riddle, interpretada por Nat “King” Cole. **Montaje:** Edward Mann. **Dirección artística:** Daniel Hall. **Vestuario:** Maria Donovan, Israel Berne. **Sonido:** Ben Winkler. **Efectos especiales:** Willis Cook. **Ayudante de dirección:** Emmet Emerson. **Intérpretes:** Anne Baxter (*Norah Larkin*), Richard Conte (*Casey Mayo*), Ann Sothem (*Crystal Carpenter*), Raymond Burr (*Harry Prebble*), Jeff Donnell (*Sally Ellis*), Richard Erdman (*Al*), George Reeves (*Haynes, oficial de policía*), Ruth Storey (*Rose*), Ray Walker (*Homer*), Nat “King” Cole (*Nat “King” Cole*), Celia Lovsky (*ciega*), Frank Ferguson (*borracho*), Alex Gottlieb. **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 29 de abril de 1954: Avenida.

Los sobornados (*The Big Heat*, 1953)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Columbia Pictures. **Productor:** Robert Arthur. **Guión:** Sidney Boehm. Basado en el relato de William P. McGivern, publicado como serial en el *Saturday Evening Post*. **Fotografía:** Charles Lang, Jr. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Montaje:** Charles Nelson. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Decorados:** William Kiernan. **Vestuario:** Jean Louis. **Sonido:** George Cooper. **Ayudante de dirección:** Milton Feldman. **Intérpretes:** Glenn Ford (*Dave Bannion*), Gloria Grahame (*Debby Marsh*), Jocelyn Brando (*Katie Bannion*), Alexander Scourby (*Mike Lagana*), Lee Marvin (*Vince Stone*), Jeannette Nolan (*Bertha Duncan*), Peter Whitney (*Tierney*), Willis Bouchee (*teniente Wilkes*), Robert Burton (*Gus Burke*), Adam Williams (*Larry Gordon*), Howard Wendell (*comisario Higgins*), Cris Alcaide (*George Rose*), Michael Granger (*Hugo*), Dorothy Green (*Lucy Chapman*), Carolyn Jones (*Doris*), Ric Roman (*Baldy*), Dan Seymour (*Atkins*), Edith Evanson (*Selma Parker*), Norma Randall (*Jill*), Linda Bennett (*Joyce*), Kathryn Eames (*Marge*), John Doucette (*Mark Reiner*). **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 22 de marzo de 1954: Real Cinema.

Deseos humanos (*Human Desire*, 1954)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Columbia Pictures. **Productor:** Lewis J. Rachmil. **Productor ejecutivo:** Jerry Wald. **Guión:** Alfred Hayes. Basado en la novela *La Bête humaine* (*La bestia humana*), de Émile Zola. **Fotografía:** Burnett Guffey. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Montaje:** Aaron Stell. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Decorados:** William Kiernan. **Vestuario:** Jean Louis. **Sonido:** John Livadary. **Ayudante de dirección:** Milton Feldman. **Intérpretes:** Glenn Ford (*Jeff Warren*), Gloria Grahame (*Vicki Buckley*), Broderick Crawford (*Carl Buckley*), Edgar Buchanan (*Alec Simmons*), Kathleen Case (*Ellen Simmons*), Peggy Maley (*Jean*), Diane DeLaire (*Vera Simmons*), Grandon Rhodes (*John Owens*), Dan Seymour (*cantinero*), John Pickard (*Matt Henley*), Paul Brinegar (*guardafrenos*), Dan Riss (*fiscal Gruber*), Victor Hugo Greene (*Davidson*), John Zaremba (*Russell*), Carl Lee (*John Thurston*), Olan Soule (*Lewis*), **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno en Madrid:** 12 de agosto de 1969: Infantas. Versiones anteriores: **Die Bestie im Menschen** (Ludwig Wolff, 1921): **La Bête humaine** (Jean Renoir, 1938).

Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** John Houseman. **Productor asociado:** Jud Kinberg. **Guión:** Jan Lustig, Margaret Fitts. Basado en la novela de John Meade Falkner. **Fotografía:** Robert Planck. (Eastmancolor. Cinemascope). **Música:** Miklos Rozsa. **Flamenco:** Vicente Gómez. **Montaje:** Albert Akst. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Hans Peters. **Decorados:** Edwin B. Willis, Richard Pefferle. **Vestuario:** Walter Plunkett. **Sonido:** Wesley C. Miller. **Ayudante de dirección:** Sid Sid man. **Intérpretes:** Stewart Granger (*Jeremy Fox*), George Sanders (*Lord Ashwood*), Joan Greenwood (*Lady Ashwood*), Viveca Lindfords (*Anna Minton*), Jon Whiteley (*John Mohune*), Liliane Montevecchi (*bailarina*), Sean McClory (*Elzevir Block*), Melville Cooper (*Felix Rafsey*), Alan Napier (*Parson Glennie*), John Hoyt (*magistrado Maskew*), Donna Corcoran (*Grace*), Jack Elam (*Damen*), Dan Seymour (*Hull*), Ian Wolfe (*Tewkesbury*), Lester Matthews (*mayor Hennishaw*), Skelton Knaggs (*Jacob*), Richard Hale (*Starkill*), John Alderson (*Greening*), Ashley Cowan (*Tomson*), Frank Ferguson (*cochero*), Booth Colman (*capitán Stanhope*), Lillian Kemble Cooper (*Mary Hicks*). **Duración aprox.:** 87 min. **Estreno en Madrid:** 28 de agosto de 1987: Bellas Artes.

Mientras Nueva York duerme (*While the City Sleeps*, 1956)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** RKO. **Productor:** Bert E. Friedlob. **Guión:** Casey Robinson. Basado en la novela *The Bloody Spur*, de Charles Einstein, **Fotografía:** Ernest Laszlo. (Superscope). **Música:** Herschel Burke Gilbert. **Montaje:** Gene Fowler, Jr. **Dirección artística:** Carroll Clark. **Decorados:** Jack Mills. **Vestuario:** Norma. **Sonido:** Jack Solomon, Buddy Myers. **Ayudante de dirección:** Ronnie Rondell. **Intérpretes:** Dana Andrews (*Edward Mobley*), Rhonda Fleming (*Dorothy Kyne*), George Sanders (*Mark Loving*), Sally Forrest (*Nancy Liggett*), Thomas Mitchell (*Griffith*), Vincent Price (*Walter Kyne, Jr.*), Howard Duff (*teniente Kaufman*), Ida Lupino (*Mildred Donner*), James Craig (*Harry Kritzer*), John Barrymore, Jr. (*Robert Manners*), Vladimir Sokoloff (*George Palsky*), Robert Warwick (*Amos Kyne*), Ralph Peters (*Meade*), Larry Blake (*sargento de policía*), Edward Hintan (*O'Leary*), Mae Marsh (*señara Manners*), Sandy White (*Judith Fenton*), Celia Lovsky (*señorita Dodd*), Pit Herbert (*barman*), David Andrews (*pianista del bar*), Andrew Lupino. **Duración aprox.:** 100 min. **Estreno en Madrid:** 6 de abril de 1958: Gran Vía.

Más allá de la duda (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** RKO. **Productor:** Bert E. Friedlob. **Guión:** Douglas Morrow. **Fotografía:** William Snyder. **Música:** Herschel Burke Gilbert. **Canción:** “*Beyond a Reasonable Doubt*”, de Alfred Perry (letra) y Herschel Burke Gilbert (música), interpretada por The Hi-Los. **Montaje:** Gene Fowler, Jr. **Dirección artística:** Carroll Clark. **Decorados:** Darrell Silvera. **Sonido:** Jimmy Thompson. **Ayudante de dirección:** Maxwell Henry. **Intérpretes:** Dana Andrews (*Tom Garrett*), Joan Fontaine (*Susan Spencer*), Sidney Blackmer (*Austin Spencer*), Philip Bourneuf (*Roy Thompson, fiscal del distrito*), Barbara Nichols (*Sally*), Shepperd Strudwick (*Jonathan Wilson*), Arthur Franz (*Bob Hale*), Robin Raymond (*Terry*), Edward Binns (*teniente Kennedy*), William Leicester (*Charlie Miller*), Dan Seymour (*Greco*), Rusty Lane (*juez*), Joyce Taylor (*Joan Williams*), Carleton Young (*Kirk*), Trudy Wroe (*chica de los sombreros*), Charles Evans (*gobernador*), Wendell Niles (*locutor*), Joe Kirk (*conserje*), Dorothy Ford (*Blonde*), Joey Ray (*Eddie*), Larry Barton (*cliente*), Frank Mitchell (*camarero del club*), Emma Blucher (*Patty Gray*). **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno en Madrid:** 10 de febrero de 1958: Avenida.

Paseo bibliográfico a la sombra de Fritz Lang



Deseos humanos

Carlos Losilla

The *Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, de Tom Gunning, publicado por el British Film Institute en el año 2000, es un texto inteligente y sagaz, pero en mi opinión olvida con demasiada ligereza una parte fundamental de la obra de Lang, las películas del Oeste y de aventuras, desde La venganza de Frank James (*The Return of Frank James*, 1940) a Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, 1955), pasando por Encubridora (*Rancho Notorius*, 1952). No hay que olvidar que Lang empezó su carrera con melodramas exóticos y seriales de aventuras, allá en la Alemania de los años veinte. Y que esos géneros contribuyen decisivamente a la construcción de su poética, más cerca de Goethe que de Dashiell Hammett. Sin embargo, otro aspecto del libro de Gunning me proporcionó una perspectiva que quizá venía sospechando calladamente desde hacía tiempo, pues la “modernidad” que utiliza en el subtítulo tiene dos significados. Se refiere, por supuesto, a la visión de los habitantes del siglo XX que aparece en las películas de Lang, en busca de una imagen diluida en el horror de la Historia. Pero la identidad del hombre y la mujer contemporáneos no sólo se difumina en su relación con las cosas, sino también en aquello que hacen con esas cosas. El cine deja al descubierto al nuevo “autor”, no a alguien que penetra en solitario y únicamente por voluntad propia en los objetos que pueblan el universo, como los pintores rupestres o los responsables de los primeros romances épicos, sino a una persona que lo hace según determinados condicionamientos, por lo que ya no puede hablarse de “autor” en el sentido etimológico de la palabra. Todo artista, en fin, es una construcción fruto del entrecruzamiento de diversas fuerzas, económicas y culturales, y por lo tanto no existe como tal. Sólo es aquello que queremos decir de él a partir de sus obras y de los datos de que disponemos acerca del contexto en que se realizaron. Los artistas son entes de ficción, y los textos que se escriben a partir de ellos novelas de la vida interior, relatos del conocimiento, autobiografías de quienes los escriben. Eso es lo más importante del texto de Gunning.

Es curioso, por otra parte, que los primeros libros que se escribieron acerca de Lang no vieran la luz hasta 1963, cuando su carrera cinematográfica ya había concluido. El autor de uno de ellos se llama Francis Courtade, lo publicó en *Le Terrain Vague* y no tiene nada que ver, por cierto, con los críticos “cahieristas” que, poco antes, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, habían reivindicado a Lang como “autor”: Claude Chabrol, Jean Domarchi, Jacques Rivette, Maurice Schérer (luego conocido como Eric Rohmer), Jacques Sicler, François Truffaut... La existencia misma del texto revela que se empieza a hablar de él cuando, por decirlo de alguna manera, todo ha terminado: es necesario que se vislumbre el final de la historia para poder narrarla en su totalidad, aunque aquí se trate sólo del aspecto artístico. En 1964, también en París, se publica *Fritz Lang, choix de textes*, titulado en español *El cine de Fritz Lang* (México, Era, 1968), una recopilación de textos del propio director y de sus colaboradores más cercanos realizada por Alfred Eibel, actor alemán que había trabajado en algunas de las películas mudas de Lang. El libro se abre con una cita del propio director que contribuye a la mitificación de su figura que, por aquellos días, empezaba a realizarse desde Francia: “*Quien crea tener una vocación de cineasta debe sentirse interiormente como esos grandes pioneros que exploran tierras desconocidas*”. Palabras grandiosas, épicas: “vocación”, “grandes pioneros”, “tierras desconocidas”. El cine como la última gran aventura del siglo xx. Y el cineasta como descubridor de mundos perdidos, el nuevo Virgilio que abre las puertas de todos los universos posibles.

Sin embargo, no es *La Eneida*, sino *La Odisea*, el gran poema clásico que el propio Lang, interpretando su propio papel, finge adaptar en **El desprecio** (*Le Mépris*), la película que Jean-Luc Godard realizó en 1963 con el director alemán como protagonista, junto a Brigitte Bardot y Michel Piccoli. Se trata de la misma época en que aparecen los dos libros citados y, para el realizador francés, Lang se

revela el último coloso, el único capaz de cederle el testigo del cine clásico norteamericano, como testifica la majestuosidad de las estatuas filmadas por Godard para la ocasión. La leyenda va extendiendo sus tentáculos. En una escena de esta película, Bardot lee en la bañera otro texto sobre Lang igualmente recién editado en aquellas fechas: *Fritz Lang*, de Luc Moullet, de nuevo publicado en Paris, en Seghers, en 1963. Moullet era entonces crítico de *Cahiers du Cinéma*, con lo cual es el primero que reivindica a Lang desde la “política de los autores”, una nueva piedra para el imponente edificio que se estaba construyendo a su alrededor.

En 1968, el mito viaja de Europa a América, en certero paralelismo con la carrera cinematográfica de Lang, y Peter Bogdanovich cede la palabra al ya venerable anciano de 78 años para que cuente su propia versión de la historia, para que traslade al papel su eterna vocación de personaje convertido en realidad. *Fritz Lang en América*, publicado en castellano en 1972 por Editorial Fundamentos, contiene también, además de la entrevista, un estudio en el que Bogdanovich, que debutó como director aquel mismo año con **El héroe anda suelto** (*Targets*), afirma que la obra hollywoodiense de Lang es de mayor calidad que la alemana y, con ello, ratifica la unidad de su obra como “autor”: “Como creador de pesadillas, Lang tiene pocos rivales; su mundo (...) es un mundo de sombras y noche (...), llena de presagios y violencia, de ansiedad y muerte. Las lágrimas que logra suscitar por las figuras condenadas que lo pueblan (...) proceden de lo más profundo de su personalidad”. El crítico norteamericano Andrew Sarris, con su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962”, había trasladado con éxito la “política de los autores” a territorio estadounidense, por lo que el libro de Bogdanovich puede considerarse el epígono yanqui del volumen de Moullet: a finales de los sesenta, un nuevo personaje de la cultura al que llamaban Fritz Lang empezaba a pasear su legendaria figura a ambos lados del océano.

Lang, el cineasta, había terminado su carrera en 1960 con **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*) allá en su Alemania natal. Al término de la década, para cerrar el círculo, Paul M. Jensen publica su *Fritz Lang*, Madrid, JC, 1990), donde se publicita otra faceta del héroe, su condición de cíclope desterrado, desde la tierra de las fructíferas sombras centroeuropeas a la cegadora pero engañosa luz de California, contemplándose su carrera hollywoodiense como el dibujo de una implacable línea descendente. En contra de la “política de los autores”, que tendía a disculpar los errores del maestro en virtud de su coherencia en los temas o el estilo, Jensen propone un Lang cuya aura legendaria proviene de las mismas fuentes que, según ese mismo enfoque, dan la vida a sus personajes: la fatalidad, el destino. “Su existencia” —afirma— “estaba manipulada por fuerzas sobre las que no tenía ningún control”. Sea como fuere, el estudio de Jensen tiene una importancia fundamental a la hora de dar los últimos retoques al personaje “Fritz Lang” creado por los franceses y sancionado por Sarris y Bogdanovich: le confiere humanidad, le otorga una complejidad que permite, a la vez, la existencia de hagiógrafos y

antagonistas, la creación de todo un universo humano y material a su alrededor, condición indispensable para la existencia de cualquier ente de ficción que se pretenda creíble.

Durante la década de los setenta, la comparecencia bibliográfica de compatriotas y amigos, testigos y colaboradores, como si se hubieran decidido a ello conjuntamente, intentó devolver el mito a la realidad terrenal. Es un proceso inverso al anterior, pues, en lugar de construir un personaje, se trataba de “deconstruirlo”, algo muy lógico en la cultura de la época, dominada por el estructuralismo y la semiótica, Roland Barthes y Jacques Derrida. Pero, en el fondo, todo formaba parte del mismo círculo vicioso. Una vez convertido en leyenda, también había que demostrar que Lang existió, tuvo una vida privada, mujeres y amantes, amigos y amigas, se relacionó con productores y guionistas, sufrió el terror nazi y la persecución macartista, murió prácticamente en la indigencia... Y eso lo intentaron los siguientes libros: *Fritz Lang*, de Lotte H. Eisner (Londres, 1976); *Fritz Lang*, de Fiedra Grafe, Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler y Peter Syr (Munich, 1976); *The Films of Fritz Lang*, de Frederick Ott (Nueva Jersey, 1979); y *Fritz Lang. Su vida y su cine*, de Fernando Méndez-Leite von Hafe (Madrid, 1980). Y, a pesar de las aparentes diferencias que los separan, se descubre en ellos un mismo universo exegético, una misma intención. Tanto el relato biográfico como la interpretación fílmica convergen en el momento de la encarnación, aquél en el que Fritz Lang se hizo hombre.

“*Este libro sobre Fritz Lang*” —escribe Méndez-Leite en la introducción de su volumen— “*es un paseo emocionado por la vida y la obra de este gran director; en él no sólo se analizan en profundidad todas y cada una de sus producciones, sino que se desvelan anécdotas y situaciones que nos muestran al hombre que se oculta tras su eterno monóculo: sus sentimientos, sus emociones, su arrolladora voluntad y también —por qué no— sus defectos y debilidades. Todo ello avalado por la opinión de quienes siguieron muy de cerca su vida profesional: artistas, técnicos, críticos, escenógrafos, músicos*”. En la página 9, en efecto, aparece una fotografía del hombre oculto “*tras su eterno monóculo*”, rubricada por el anagrama de la UFA y su nombre a modo de firma. La cabeza es casi tan redonda como la lente que cubre el ojo derecho, lo cual produce un inquietante efecto concéntrico. Y su aparente encorvamiento, unido a la amenaza que despiden los ojillos curiosos, incluso el modo en que se ha peinado el pelo hacia atrás, hacen que su figura evoque a ciertos malvados de las películas expresionistas, quizás a un vampiro, quizás a un sabio loco. Frente a esta fantasmagoría, se alza el certificado de existencia de ese ser casi imaginario. El libro en sí termina con una evocación de su figura real, cotidiana, recreada por el autor a partir de su presencia en el Festival de San Sebastián de 1970, donde sería el presidente del jurado: “*Fue muy homenajeado por todo el plantel de periodistas de las más diversas naciones, mostrándose con todos con exquisita amabilidad y educación (sic). Se fue de tierra española dejando un imborrable recuerdo*”.

De la misma manera, el famoso texto de Eisner está dedicado a *“la memoria de mi viejo amigo Fritz Lang, cuyo destino no le permitió tener este libro entre sus manos”*. Se unen aquí el afecto y la mitología, pues alguien que conoció al ser humano se atreve a recrear la leyenda. Y lo hace desde la más absoluta sinceridad: *“Es mucho más difícil para mí”* —afirma en las primeras líneas del libro— *“escribir sobre Fritz Lang que sobre F. W. Murnau, (...) Frecuenté a Lang durante muchos años, y tanto en París como en Beverly Hills tuve ocasión de comentar sus películas con él, plantearle preguntas e incluso discutir, a veces con un cierto apasionamiento. Además, pudimos clarificar algunas cuestiones a través de nuestra correspondencia. Por si fuera poco, soy la heredera legal de todos los guiones americanos de Lang, junto con la Cinémathèque Française”*. La edición original inglesa, significativamente, se abre con otra foto de Lang, esta vez fechada en 1974 y firmada por John Gray. El monóculo es sustituido aquí por unas modestas gafas oscuras y un parche al estilo del que lucían en la época otros viejos directores hollywoodienses: John Ford, Raoul Walsh o Nicholas Ray. Emergiendo de un acusado claroscuro, la cabeza, tan redonda como lo fue más de cuarenta años antes, parece flotar a la deriva sobre unas manos huesudas que intentan subrayar algún tipo de misteriosa afirmación. El dios se hace humano y accesible, parece conversar con alguien: sin duda, simbólicamente, con la autora. A los signos de humanidad, incluso de falibilidad, como ese parche cuya cinta le atraviesa la cabeza a modo de cicatriz, se unen los de cercanía, la comodidad con que parece estar sentado, la tranquilidad con la que se pronuncia. Unido al calor del texto, eso quiere decir: *“Yo estuve con él, yo lo conocí”*. A diferencia de lo que ocurre en el libro de Méndez-Leite, aquí Lang no es un lejano retrato de estudio que se intenta acercar al lector, sino un hombre común bendecido por las divinidades: el elegido de los dioses.

Al lado de estos intentos, los otros dos libros mencionados parecen un tanto extraños. El de Frederick Ott es una especie de catálogo de sus películas, puntuado por datos biográficos. El que se publicó en Alemania, el primero dedicado a Lang en su propia lengua, es como una transposición de las tesis cahieristas a modo de exorcismo exculpatorio: *“Hoy en día, las películas de Lang no son únicamente cuarenta y tres films aislados, producidos en un arco de cuarenta y cinco años. Son un episodio de la historia del cine, con su recepción particular, que prácticamente sólo ha ignorado Alemania, y ningún otro país. El feliz ejemplo de Francia, en el que sus películas han adquirido un verdadero valor de cambio, no tiene parangón”*. En efecto, cada película, cada tema, cada motivo, cada síntoma, son estudiados en este volumen con minuciosidad, como si fuera la primera vez, pero también con todo el peso de la herencia hermenéutica francesa. Lo cual lleva por fin a una conclusión en la que también se puede incluir, felizmente, el libro de Knott: en forma de bonito bucle compensatorio, los alemanes acabaron forjando un modelo interpretativo del cine de Lang en el que, dando por sentada su “humanidad”, olvidando al coloso de **El desprecio**, se le trataba más como a un artista que como a un autor, modelo que a su

vez, de nuevo como en la década anterior, los norteamericanos adaptaron a sus posibilidades, es decir, la estructura típica de los libros de Citadel Press entre los que se publicó el de Knott. En justa correspondencia, los franceses acabaron traduciendo el libro de Grafe, Patalas, Prinzler y Syr, casi diez años después de su publicación en Múnich, en la colección Rivages Cinéma, donde se agrupaban en la época diversos colaboradores de *Positif* curiosamente la revista rival de *Cahiers du Cinema* durante muchos años. El propio Lang murió en 1976, el mismo año en que se publicó el libro de Eisner, así como el de Grafe, Patalas y los demás. Todo se había consumado según lo previsto.

En 1985 se editó en París *Fritz Lang*, de Noël Simsolo, en el marco de la colección Cinégraphiques, en la editorial Edilig. Es un trabajo excelente, una síntesis perfecta de toda la tradición hagiográfica respecto a Lang. El libro, por ejemplo, se abre con unos cuantos recuerdos personales del autor: Lang en la Cinémathèque Française, a principios de los años setenta; o una cita con Henri Langlois, el responsable de la propia Cinémathèque, el mismo día de la muerte de Lang... Igualmente, se cierra con una significativa anécdota, pretendidamente real, que implica a Lang y a su amigo el actor Howard Vernon, que aparece en **Los crímenes del doctor Mabuse**. En medio, se suceden los análisis de sus películas, sin estridencias, como un río que fluye perezosamente, pero con las aguas densas, turbulentas. Y de la misma manera, en fin, actúan las ilustraciones, sucediéndose en un majestuoso blanco y negro, sin comentarios enfáticos. La última de ellas es una foto del visor que utilizaba Lang en Hollywood, contemplado como si formara parte de los restos de un naufragio. Extendido sobre un fondo neutro, quizás una alfombra o un tapete, ese artefacto metálico unido a un cordón negro, que ostenta bien visible el nombre de su propietario, parece un objeto fotografiado por la policía para su identificación tras el asesinato de alguien: un plano que no hubiera desagradado al propio Lang. De hecho, no mucho menos sórdida fue su despedida de este mundo, de modo que esa imagen también podría ser un epitafio adecuado. Dos páginas más atrás, en una fotografía tomada por Howard Vernon, aparece el propio Lang arrojando cuidadosamente a Peter, su mono de peluche. Simsolo no hace ningún comentario, ni siquiera menciona al muñeco en cuestión en todo su libro. Pero la imagen es impresionante, sugiere una insoportable soledad encapsada en una invencible altivez.

Algo de eso es lo que intenta demostrar Patrick McGilligan en su biografía *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, publicada por primera vez en Estados Unidos en 1997. Incluso utiliza la misma foto que Simsolo, pero en su caso con un comentario al pie: “Un día con Fritz Lang y Peter. El director adoraba esta pequeña broma, y posó con Peter infinitas veces”. De hecho, McGilligan dedica su libro a demostrar que Lang no fue el cineasta progresista y comprometido que nos ha dejado la leyenda. E incluso que su personalidad incluía grandes dosis de egoísmo, cicatería y mezquindad. Todo eso, es cierto, nos interesa como percepción basada en ciertos datos, pero de ninguna

otra manera, pues únicamente el intento de narrar la vida de Lang es ya un contrasentido, poner barreras narrativas a aquello que por naturaleza no puede tenerlas. El libro de McGilligan posee valor como recreación biográfica de Fritz Lang. No como biografía, lo cual es una cosa muy distinta.

Los años noventa ofrecen otros libros fundamentales. En 1993, bajo la dirección de Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto, y con ocasión de la exposición sobre Fritz Lang del Museo Nazionale del Cinema de Turin, se editó un texto titulado simplemente *Fritz Lang*, que incluía un jugoso inventario de anotaciones y bocetos de Lang procedentes del fondo de la Cinémathèque Française y artículos de diversos especialistas, entre ellos Thomas Elsaesser, Jean Douchet, Jacques Aumont, Vicente J. Benet o Vicente Sánchez-Biosca. La Filmoteca de la Generalitat Valenciana lo tradujo en 1995, incluyendo algunos cambios. Y Quim Casas publicó en Madrid, en 1996, un año antes de que apareciera el grueso volumen de McGilligan, la primera monografía en castellano sobre el director. Poco antes de finalizar el primer capítulo, escribe: “*Un rasgo languiano. En casi todas sus películas aparecen, en fugaces planos de detalle, las manos del director. En un añejo Cahiers du Cinéma se sugería que la mano de Dana Andrews que se ve al final de **Más allá de la duda** pertenece al cineasta. Se podrían proponer también las manos entrelazadas de Peter van Eyck y Dawn Addams que cierran **Los crímenes del doctor Mabuse**, la mano nerviosa de Walter Pidgeon en el gatillo en **El hombre atrapado**, o la mano de Helios sobre la que caen dos lágrimas de Friede en **La mujer en la luna**. El rasgo del autor, paciente y discreto*”. Teniendo en cuenta que este libro apareció cuatro años antes que el de Gunning, y que éste basa toda su argumentación sobre la noción de “autor” en el motivo de la mano, ¿podemos pensar que Tom conocía el libro de Quim? ¿O se trata sólo de otro azar, de nuevo tan poco azaroso como los demás en la vida de Lang?

Cuando ya había perdido toda esperanza de solucionar ese enigma, cayó en mis manos un mamotreto publicado por el Festival de Berlín en su edición del año 2001, con motivo de una retrospectiva dedicada a Lang. En la portada, la fotografía del coloso en blanco y negro y dos iniciales a modo de firma: FL. La huella de la mano, otra vez la mano. En el interior, en inglés y en francés, aparte del alemán original, un alud de datos e informaciones, fotografías y documentos. El volumen definitivo sobre Lang. Sin embargo, ni una sola opinión sobre sus películas, ni un solo intento de construir un corpus crítico con su obra. Casi todo lo que se sabe sobre él está allí, pero nadie lo interpreta, nadie parece querer saber qué significa. Se da todo por sentado, pero la rúbrica certifica la vigencia del enigma, que por ahora, y no serán los últimos, tiene en su haber dos textos más de suma importancia: el número 41 de la revista *Trafic*, dedicado a la rivalidad Hitchcock-Lang (París, 2002), y *Fritz Lang: la meurtre et la loi*, de Michel Ciment (Paris, Gallimard, 2003), un bonito libro de bolsillo a modo de inteligente recopilación, Y sin embargo, todavía necesitamos más respuestas.

Abstracts



Los contrabandistas de Moonfleet

AMERICA SEEN THROUGH AN EYE PATCH AND A MONOCLE

Quim Casas

According to this article, it doesn't make much sense to establish a clear difference between Fritz Lang's European and American periods due to the fact that the Viennese moviemaker's entire work obviously follows a common thread. Based on this starting point, the author analyses Fritz Lang's career in America, looking at the difficulties he experienced on trying to enter the Hollywood industry, his constant changes from one studio to another and even the failure of his own production company. An epigraph to the article makes a detailed analysis of the outlandish tale (probably falsified by Lang) of his flight from Germany in 1933, subsequently going over the director's two trips to the US (prior to **Metropolis** and in 1934), his first filming projects and his movies, his period with Fox and his international recognition, while underlining some of the keys to his style and particular understanding of the cinema.

FRITZ LANG OUT WEST

Jordi Battle Caminal

Fritz Lang once said to Peter Bogdanovich that there wasn't much of a difference between the Nibelungs and western movies. And he proved his words by making three westerns as genuinely American as they were Langian in their completion. He was offered the first two by Darryl F. Zanuck. Though imbibing the sequel to **Jesse James, The Return of Frank James**, with his typical rigidity, Lang makes obvious concessions to humour (the trial scene), meticulously portraying contemporary journalism, in what is virtually a precedent for **While the City Sleeps**. Placing greater accent on the epic but with no less detail as far as historical documentation is concerned, **Western Union** evokes the similarly named first transcontinental telegraph line. Backed by another production tycoon, Howard Hughes, his third western, **Rancho Notorious**, stands on a higher level: just as romantic and tragic, impassioned and baroque, told to the tunes of a ballad. *Legend of Chuck-a-Luck*, the movie outlines a tale of haired and vengeance parallel to a love triangle featuring the kind of delirium and poetical strength only finding its American cinema counterpart in **Moonfleet** and, as a western, in Kay's strange, unsettling flower amid 50s westerns, **Johnny Guitar**.

THE OTHER SIDE OF AMERICA, THE FILMS NOIR OF A VIENNESE MOVIEMAKER

Antonio Santamarina

Having given a few brief details about Lang's films noir, the author proceeds to divide the moviemaker's work into three areas (the films of social denunciation in the 30s, the criminal psychology of the 40s, and the social pessimism of the 50s), before going on to analyze each one. Like a slowly smouldering photograph, the author tries to show how, as Lang's filmography progresses, his portrayal of US society becomes progressively darker; how his initial regenerationist expectations are followed by the sceptical pessimism of his last movies, in which confidence in the individual, in justice or in institutions, are nothing but an ash-tinged shadow.

MELODRAMA IN THE CINEMA OF FRITZ LANG

Jose Maria Latorre

Having established that the narrative outlines and generic framework of Lang's American work mainly correspond to his European phase and to the serial genre, the author establishes the difficulties of classifying Langian melodramas, the steps of which can be traced to his westerns, to his films noir and to his adventure movies. He then goes on to exalt (always briefly describing the different storylines) the melodramatic subtlety of **You and Me**, to criticize the cheap psychology of **Secret Beyond the Door**, although he highlights the *mise-en-scène* of certain parts of the film (particularly those at the beginning) and, finally, to indicate the dramatic strength of two of his best films: **Clash by Night** and **Human Desire**, two acid portrayals of human beings with nothing ahead of them in life.

AN ANTI-NAZI TETRALOGY

Pablo Fernandez

A brief introduction indicating the works belonging to Lang's American anti-Nazi tetralogy serves as the gateway to a detailed analysis of each of its four films. The method of study employed is similar for each one, hence the author looks first of all at the storyline, going on to indicate the main thematic and stylistic features, lastly placing them within their context while underlining specific elements of the way the actors work and the mise-en-scène, looking at them all from the context of war movies and Lang's own filmography.

FROM WAR MOVIES TO ADVENTURE FILMS

Jesus Angulo

Having indicated the generic and production Framework potentially linking **American Guerrilla in the Philippines** to **Moonfleet**, the author analyses the former, underlining the producer's impositions with respect to Lang whom, while having been prevented from further intervention in the movie, nevertheless managed to leave the imprint of his unmistakable style on the shooting of the action scenes. Subsequently, having once again taken a look at the producers' meddling in the shooting of **Moonfleet**, to the extent of imposing the ending as we see it, the author makes a comparative study between the film and the book, both from the point of view of the plot and of the *mise-en-scène*, underlining the film's profound lyricism, which he relates to two of its most important scenes. A short epilogue finally looks at the two last adventure movies made by the filmmaker on his return to Germany while describing their most outstanding features.

SCULPTING THE ODD FORM OF VISIBILITY

Angel Quintana

Prior to analysing the principle features or Langs working method, the author endeavours to correct a mistake, underlining (based, among others, on the numerous personal documents entrusted by the moviemaker to Lotte H. Eisner) that concern for *mise-en-scène* was similar in both his European and US periods. His analysis men concentrates on me latter in order to highlight two Key elements of his style; the look in the eyes (related by the author to the construction of the story, the *mise-en-scène*, and the expectations created in the audience) and the immediacy/essentiality which abruptly emerge from the first shots of his movies to leave an indelible trace on the story and the Langian way of telling it.

WHEN YOU DON'T SEE THE KIDS... PERSONAGE, BIOGRAPHY, TRADITION

Carlos Losilla

The author of this text tackles Fritz Lang's universe based on his experience of Central European culture, on German romanticism and on several of the filmmaker's biographical experiences. This permits him to flee from certain topics and repeat the question of the Langian hero from a much wider point of view: life as representation and man as a puppet, a hero-child confronted with the surrounding unreality, all inherited from Hoffmann, Goethe, Rilke, Thomas Mann and the so many others who drove Lang to live a life that was never his own.

AMERICA ACCORDING TO FRITZ LANG. PORTRAIT OF A NEVERENDING CRISIS

Antonio Jose Navarro

Having indicated the ability to disturb of Fritz Lang's cinema during his American period, the author analyses what Europeans have Thought (especially artists and writers) of the US in the last two centuries, comparing it to the moviemaker's own impressions before immigrating to the country in 1934. From here on, he describes Lang's process of insertion into US reality and the difficult evolution of the latter between the 30s and the 50s. Finally, a last section relates this information to the filmmaker's work in order to demonstrate, analyzing aspects such as the part played by popular culture or the media within these narrations, Lang's pessimist portrait of the American dream.

Índices



Deseos humanos

Índice fílmico

Advise and Consent (véase **Tempestad sobre Washington**)

All Thai Heaven Allows (véase **Sólo el cielo lo sabe**)

All the King's Men (véase **Político, El**)

American Guerrilla in the Philippines (véase **Guerrilleros en Filipinas**)

Arizona: 20

Artificial Paradise: 59

Aventuras de Buffalo Bill: 19

Aventuras de Quintin Burward: 57

Bataan: 52

Bête humaine, La: 35

Beyond a Reasonable Doubt (véase **Más allá de la duda**)

Big Heat, The (véase **Sobornados, Los**)

Billy el Niño: 15

Billy the Kid (véase **Billy el Niño**)

Blue Gardenia, The (véase **Gardenia azul**)

Body Snatcher, The: 13

Brigada suicida, La: 84

Buffalo Bill (véase **Aventuras de Buffalo Bill**)

Caballeros del rey Arturo, Los: 57

Cabinet of Caligari, The: 15

Cartas a mi amada: 38

Chienne, La (véase **Golfa, La**)

Cielo sobre Berlín, El: 70

Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)

Ciudadano Kane: 74

Clash by Night: 13, 23, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 59, 71, 78

Cloak and Bagger: 5, 13, 43, 48, 49, 50, 76, 83

Come On and Get It (véase **Rivales**)

Confessions of a Nazi Spy: 49

Confirm or Deny: 15

Contrabandistas de Moonfleet, Los: 5, 6, 7, 11, 12, 16, 21, 37, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 64, 69, 70, 71, 74, 78, 84, 100

Cortina rasgada: 50

Crímenes del doctor Mabuse, Los: 72

Criminal Code, The: 35

Cuervo, El: 84

David Copperfield: 9

De entre los muertos: 70

Delator, El: 46

Deseos humanos: 5, 13, 23, 24, 32, 33, 37, 40, 41, 44, 84, 95

Desprecio, El: 4, 5, 7, 10, 15, 78

Destry Rides Again (véase **Arizona**)

Doctor Mabuse, El: 38, 63, 69

Dr. Mabuse, der Spieler (véase **Doctor Mabuse, El**)

Edge of Darkness: 49

Encubridora: 5, 6, 12, 13, 17, 19, 20, 21, 37, 41, 65, 66, 74, 78, 79, 80

Enemigo público, El: 25, 35

Espíritu de conquista: 13, 14, 17, 18, 19, 29, 37, 57, 74, 81

Fran im Mond (véase **Mujer en la luna, La**)

Fritz Lang, el círculo del destino: 16

Fritz Lang, le cercle du destin (véase **Fritz Lang, el círculo del destino**)

Furia: 10, 11, 12, 17, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 57, 59, 64, 69, 72, 78, 82, 84, 86, 87, 88

Fury (véase **Furia**)

Gabinete del doctor Caligari, El: 5, 70

Gardenia azul: 12, 13, 16, 31, 37, 83, 84, 85, 87, 88

Golfa, La: 13, 35

Gone with the Wind (véase **Lo que el viento se llevo**)

Gran dictador, El: 49

Great Dictator, The (véase **Gran dictador, El**)

Guerrilleros en Filipinas: 6, 13, 14, 51, 52, 53, 54, 57

Hampa dorada: 25, 35

Hangmen Also Die! (véase **Verdugos también mueren, Los**)

Hara-Kiri: 5

Hitler's Children: 49

Hitler's Madman: 49, 50

Hombre atrapado, El: 13, 14, 15, 19, 43, 45, 46, 50, 57, 59, 60, 64, 76, 82

Hombre que mató a Liberty Valance, El: 9, 18

House by the River: 6, 13, 27, 30, 31, 52, 71, 78

Human Desire (véase **Deseos humanos**)

Himmel über Berlin, Der (véase **Cielo sobre Berlín, El**)

Idi i smotri (véase **Masacre. Ven y mira**)

Indische Grabmal, Das (véase **Tumba india, La**)

Informer, The (véase **Delator, El**)

Ivanhoe: [57](#)

Jesse James (véase **Tierra de audaces**)

Johnny Guitar: [17](#), [21](#), [66](#)

Kabinett des Dr. Caligari, Das (véase **Gabinete del doctor Caligari, El**)

Kiss Me Deadly: [32](#)

Knights of the Round Table (véase **Caballeros del rey Arturo, Los**)

Liliom: [8](#), [20](#), [72](#), [73](#)

Little Caesar (véase **Hampa dorada**)

Lo que el viento se llevo: [9](#)

Love Letters (véase **Cartas a mi amada**)

Lumière et compagnie: [15](#)

M (véase **M, el vampiro de Düsseldorf**)

M, el vampiro de Düsseldorf: [5](#), [6](#), [9](#), [15](#), [29](#), [38](#), [42](#), [45](#), [59](#), [63](#), [69](#), [71](#), [76](#), [78](#), [84](#), [87](#)

Man Hunt (véase **Hombre atrapado, El**)

Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **Hombre que mató a Liberty Valance, El**)

Más allá de la duda: [13](#), [16](#), [24](#), [25](#), [33](#), [34](#), [35](#), [37](#), [59](#), [60](#), [61](#), [62](#), [69](#), [78](#), [83](#), [84](#), [86](#), [88](#)

Masacre. Ven y mira: [49](#)

Matanza de Texas, La: [50](#)

Mépris, Le (véase **Desprecio, El**)

Metropolis (véase **Metrópolis**)

Metrópolis: [7](#), [9](#), [59](#), [70](#), [71](#), [88](#), [89](#)

Mientras Nueva York duerme: [5](#), [10](#), [12](#), [13](#), [16](#), [18](#), [23](#), [24](#), [25](#), [33](#), [34](#), [39](#), [40](#), [64](#), [68](#), [69](#), [78](#), [84](#), [85](#), [86](#), [88](#)

Ministerio del miedo, El: [12](#), [37](#), [42](#), [43](#), [46](#), [47](#), [76](#), [83](#)

Ministry of Fear (véase **Ministerio del miedo, El**)

Moonfleet (véase **Contrabandistas de Moonfleet, Los**)

Moontide: [15](#)

Mortal Storm, The: [49](#)

Müde Tod, Der (véase **Tres luces, Las**)

Mujer del cuadro, La: [5](#), [6](#), [12](#), [13](#), [23](#), [24](#), [25](#), [28](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [34](#), [37](#), [41](#), [48](#), [61](#), [70](#), [71](#), [72](#), [74](#), [78](#), [82](#), [83](#)

Mujer en la luna, La: [56](#)

Nibelungen, Die (véase **Nibeluugos, Los**)

Nibelungos, Los: [5](#), [16](#), [29](#), [48](#), [71](#), [75](#)

Once Upon a Honeymoon: [49](#)
Paisà: [49](#)
Paparazzi: [16](#)
Parti des choses - Témoignage sur Bardot-Godard, Le: [16](#)
Patagonia rebelde, La: [50](#)
Perversidad: [5](#), [6](#), [13](#), [23](#), [24](#), [25](#), [29](#), [30](#), [31](#), [32](#), [34](#), [35](#), [37](#), [41](#), [45](#), [48](#), [70](#), [72](#), [73](#),
[74](#), [78](#), [83](#), [87](#)
Pesadilla: [80](#)
Pianist, The (véase **Pianista, El**)
Pianista, El: [46](#)
Político, El: [13](#)
Prisionero de Zenda, El: [57](#)
Prisoner of Zenda, The (véase **Prisionero de Zenda, El**)
Psicosis: [15](#)
Psycho (véase **Psicosis**)
Public Enemy (véase **Enemigo público, El**)

Quintin Durward (véase **Aventuras de Quintin Durward**)

Rancho Nntorius (véase **Encubridora**)
Rebeca: [10](#), [14](#), [38](#)
Rebecca (véase **Rebeca**)
Recuerda: [14](#), [38](#)
Reina virgen, La: [57](#)
Return of Frank James. The (véase **Venganza de Frank James, La**)
Rivales: [72](#)
Roma città aperta (véase **Roma, ciudad abierta**)
Roma, ciudad abierta: [45](#)

Sacco e Vanzetti (véase **Sacco y Vanzetti**)
Sacco y Vanzetti: [50](#)
Scaramouche: [57](#)
Scarface (véase **Scarface, el terror del hampa**)
Scarface, el terror del hampa: [35](#)
Scarlet Street (véase **Perversidad**)
Secret Beyond the Door (véase **Secreto tras la puerta**)
Secreto tras la puerta: [6](#), [14](#), [23](#), [24](#), [29](#), [30](#), [31](#), [33](#), [38](#), [39](#), [52](#), [72](#), [76](#), [77](#), [78](#)
Séptimo sello, El: [30](#)
Ser o no ser: [49](#)
Seventh Cross, The: [49](#)
Siempre hay un mañana: [80](#)

Sjunde inseglet, Det (véase **Séptimo sello, El**)

Sobornados, Los: [5](#), [13](#), [23](#), [24](#), [25](#), [27](#), [33](#), [34](#), [37](#), [54](#), [66](#), [67](#), [83](#), [84](#), [83](#), [88](#), [90](#)

Sólo el cielo lo sabe: [40](#)

Sólo se vive una vez: [4](#), [5](#), [11](#), [13](#), [17](#), [18](#), [23](#), [25](#), [26](#), [27](#), [29](#), [30](#), [31](#), [37](#), [41](#), [58](#), [59](#), [62](#), [63](#), [78](#), [81](#), [84](#), [86](#), [88](#), [89](#)

Spellbound (véase **Recuerda**)

Spinnen, Die: [8](#), [56](#)

Spione: [5](#), [9](#), [45](#), [69](#), [71](#), [80](#)

Strange Affair of Uncle Harry, The (véase **Pesadilla**)

Sun Shines Bright, The: [6](#)

T-Men (véase **Brigada suicida, La**)

Tausend Augen des Dr. Mabuse. Die (véase **Crímenes del doctor Mabuse, Los**)

Tempestad sobre Washington: [80](#)

Testament des Dr. Mabuse. Das (véase **Testamento del doctor Mabuse, El**)

Testamento del doctor Mabuse, El: [7](#), [8](#), [9](#), [42](#), [45](#), [50](#), [83](#), [84](#), [87](#)

Texas Chainsaw Massacre, The (véase **Matanza de Texas, La**)

There's Always Tomorrow (véase **Siempre hay un mañana**)

They Live by Night: [28](#)

This Gun for Hire (véase **Siempre hay un mañana**)

This Land is Mine: [49](#)

Three Musketeers, The (véase **Tres mosqueteros, Los**)

Tierra de audaces: [14](#), [18](#)

Tiger von Eschnapur, Der (véase **Tigre de Esnapur, El**)

Tigre de Esnapur, El: [5](#), [39](#), [56](#), [75](#)

To Re or Not To Re (véase **Ser o no ser**)

Torn Curtain (véase **Cortina rasgada**)

Tres luces, Las: [5](#), [9](#), [29](#), [52](#), [56](#)

Tres mosqueteros, Los: [57](#)

Tumba india, La: [5](#), [39](#), [56](#), [57](#), [75](#)

Union Pacific (véase **Unión Pacífico**)

Unión Pacífico: [18](#)

Venganza de Frank Jantes, La: [5](#), [13](#), [14](#), [17](#), [18](#), [19](#), [29](#), [37](#), [57](#), [74](#), [81](#)

Verdugos también mueren, Los: [5](#), [8](#), [13](#), [37](#), [38](#), [43](#), [44](#), [45](#), [49](#), [76](#), [83](#), [88](#)

Vertigo (véase **De entre los muertos**)

Wagon Master: [6](#)

Western Union (véase **Espíritu de conquista**)

While the City Sleeps (véase **Mientras Nueva York duerme**)

Winchester 73: [13](#), [19](#)

Roman in the Window, The (véase **Mujer del cuadro, La**)

You and Me: [11](#), [12](#), [17](#), [29](#), [37](#)

You Only Live Once (véase **Sólo se vive una vez**)

Young Ressa, The (véase **Reina virgen, La**)

Índice onomástico

Abel, Walter: [86](#)
Adorno, Theodor: [70](#), [73](#)
Aldrich, Robert: [32](#)
Allyson, June: [85](#)
Andes, Keith: [40](#)
Andrews, Dana: [12](#), [24](#), [34](#), [59](#), [62](#), [78](#), [88](#)
Angelopoulos, Theo: [15](#)
Aumont, Jacques: [45](#), [50](#)

Baker, “Ma”: [82](#)
Bardot, Brigitte: [4](#), [6](#), [7](#)
Barrow, Clyde: [82](#)
Barrymore Jr., John: [85](#)
Baxter, Anne: [12](#), [13](#), [85](#)
Bellour, Raymond: [62](#), [65](#), [67](#)
Benjamin, Walter: [73](#)
Bennett, Joan: [5](#), [13](#), [15](#), [24](#), [30](#), [38](#), [44](#), [45](#), [72](#)
Bergala, Alain: [71](#)
Bergman, Ingmar: [30](#)
Bernhard, Kurt: [75](#)
Bertetto, Paolo: [50](#), [67](#)
Biette, Jean-Claude: [65](#), [67](#)
Bloch, Robert: [15](#)
Boetlicher, Rudd: [12](#)
Bogdanovich, Peter: [5](#), [6](#), [16](#), [17](#), [19](#), [34](#), [35](#), [45](#), [50](#), [60](#), [67](#), [88](#)
Borzage, Frank: [8](#), [49](#)
Brahm, John: [14](#)
Brando, Jocelyn: [33](#)
Bravo-Villasante, Carmen: [70](#)
Brecht, Bertold: [7](#), [8](#), [37](#), [39](#), [45](#), [76](#)
Brennan, Walter: [45](#)
Brooks, Richard: [6](#)
Browning, Tod: [11](#)
Burr, Raymond: [88](#)
Burroughs, William S.: [84](#)

Capp, Al: [10](#)
Capra, Frank: [13](#)
Carey, Harry: [37](#)

Carson, Robert: 18
Cumuline, John: 18, 44, 50
Casas, Quint: 30, 34, 35, 47, 50, 67
Castells, Manuel: 80, 88
Chabrol, Claude: 16
Chaplin, Charles: 49
Ciment, Michel: 16
Coma, Javier: 47, 50, 54, 57, 82, 84, 89
Cooper, Gary: 12, 48, 76, S3
Cooper, Jackie: 18
Craig, James: 87
Crawford, Broderick: 33, 41
Crawford, Joan: 21
Cromwell, John: 11
Cukor, George: 9, 11
Curtiz, Michael: 12, 17

Dalí, Salvador: 15
Dana, Jorge: 16
Darby, Ken: 20
Daves, Delinei: 12
De la Fourchadière, George: 35
De Mille, Cecil B.: 14, 18
Dieterle, William: 6, 38
Dietrich, Marlene: 4, 6, 12, 20, 66, 74, 79
Dillinger, John: 82
Dmylryk, Edward: 12, 49
Donlevy, Brian: 46
Donnell, Jeff: 85
Dormachi, Jean: 16
Douchet, Jean: 54, 57
Douglas, Paul: 33, 39, 40, 78
Duryea, Dan: 31, 48
Dwan, Allan: 14

Earp, Wyatt: 18
Eichberg, Richard: 57
Eisenhower, "Ike": 84
Eisenschitz, Bernard: 11, 50, 67
Eisner, Lotte: 5, 6, 11, 60, 63, 67
Elam, Jack: 80

Falkner, John Meade: [54](#), [57](#)
Ferrer, Mel: [4](#), [20](#)
Fleischer, Richard: [12](#), [14](#)
Fleming, Rhonda: [10](#), [88](#)
Fleming, Victor: [9](#)
Floyd, "Pretty Boy": [82](#)
Flynn, Errol: [6](#)
Foli, Goffredo: [16](#)
Fonda, Henry: [12](#), [18](#), [26](#), [62](#), [84](#)
Fontaine, Joan: [34](#), [62](#)
Ford, Glenn: [12](#), [13](#), [24](#), [27](#), [41](#), [88](#)
Ford, John: [6](#), [13](#), [14](#), [15](#), [46](#), [74](#)
Foster, Harold: [10](#)
Foucault, Henri: [59](#), [67](#)
Freud, Sigmund: [69](#), [70](#), [72](#)
Friedlob, Bert E.: [10](#), [13](#)
Fuller, Samuel: [14](#), [15](#)

Gabin, Jean: [15](#)
Gaines, Bill: [89](#)
Gang, Martin: [13](#)
Gargan, William: [29](#)
Garnett, Tay: [52](#)
Garrett, Oliver H. P.: [10](#)
Gatnik, Karold: [59](#)
Geduld, Harry M.: [89](#)
Gein, Ed: [89](#)
Gilmore, Virginia: [19](#)
Ginsberg, Allen: [84](#)
Godard, Jean-Luc: [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [15](#), [16](#), [21](#), [78](#)
Godina, Kapo: [59](#)
Goebbels, Joseph Paul: [7](#), [8](#), [9](#), [16](#), [75](#), [76](#), [77](#), [80](#)
Goethe, J. W.: [69](#), [75](#)
Gough, Lloyd: [20](#)
Gould, Chester: [10](#)
Grahame, Gloria: [5](#), [13](#), [24](#), [33](#), [34](#), [41](#)
Granach, Alexander: [45](#)
Granger, Bert: [47](#)
Granger, Stewart: [54](#), [57](#)
Greene, Graham: [12](#), [37](#), [47](#)

Grey, Zane: 18
Gros/, George: 70
Guerin, Anne Marie: 78
Gunning, Tom: 34, 35, 60, 64, 67

Hamilton, Margaret: 84
Harlow, Jean: 86
Hathaway, Henry: 14
Hawks, Howard: 12, 13, 23, 35
Hayward, Louis: 27
Hearst, William Randolph: 82
Heine, Heinrich: 88
Hellinger, Mark: 15
Herrimann, George: 10
Heydrich, Reindhard: 45, 46, 50
Hitchcock, Alfred: 6, 9, 10, 15, 17, 36, 38, 47, 50, 59, 65, 66, 69, 70, 72
Hitler, Adolf: 7, 8, 15, 45, 46, 50, 71, 75, 82
Hoffmann, E. T. A.: 70, 72
Hölderlin, Friedrich: 70, 75
Holliday, "Doc": 18
Hooper, Tobe: 50
Houseman, John: 54, 56
Howe, James Wong: 45
Hughes, Howard: 14, 19, 20
Hull, Henry: 18
Huston, John: 12
Ingels, Graham "Ghastly": 89

Jaffe, Sam: 13
Jagger, Dean: 19
James, Frank: 14, 18
James, Jesse: 14, 18
Johnson, Nunnally: 24

Kaufman. J. CL: 70
Kay, Roger: 15
Kefauver, Estes: 89
Kennedy, Arthur: 6, 20, 65, 79
Kerouac, Jack: 84
King, Henry: 14, 18
King, Rufus: 39
Kleist, Heinrich: 75

Klimov, Eleni: 50
Kracauer, Sigfrid: 70
Krasna, Norman: 11, 37

Langlois. Henri: 5
Lardner Jr., Ring: 48
Latorre, Jose Maria: 44, 45, 50, 82, 84, 89
Latte, Lily: 13
Lee, Anna: 45
Lee, Peggy: 21
Lee, William: 21
LeRov, Mervyn: 35
Lewton, Val: 13
Linfords, Viveca: 56
Litvnik, Anatole: 49
Lockhart, Gene: 45
Lorre, Peter: 69
Losey, Joseph: 15
Losilla, Carlos: 37
Lubitsch, Ernst: 6, 17, 49
Lumière, Auguste: 15
Lumière, Louis: 15
Lupino, Ida: 15, 40

Macgowait, Kenneth: 19
MacArlltur, Douglas: 52
MacLane, Barton: 19, 29
Maltz, Albert: 48
Mamoulian, Rouben: 6, 14
Mankiewicz, Joseph Leo: 14, 24
Mann, Anthony: 13, 19, 84
Mann, Thomas: 75
Marías, Miguel: 35
Marshall, George: 20
Marvin, Lee: 5, 34
May, Joe: 57
Mayer, Louis B.: 10, 11
Mayo, Archie L.: 14, 15
McCarey, Leo: 49
McCarthy, Joseph R.: 83
McGilligan, Patrick: 4, 8, 9, 13, 16, 75, 76

McLaglen, Victor: [46](#)
MacLane, Barton:
McManus, George: [10](#)
Méliès, Georges: [21](#)
Milestone, Lewis: [49](#)
Milland, Ray: [48](#)
Miller, Arthur: [44](#)
Miller, David: [15](#)
Miller, Seton I.: [12](#), [47](#), [50](#)
Minciotti, Silvio: [40](#)
Minnelli, Vincente: [12](#)
Mitchell, Thomas: [15](#), [87](#)
Molnar, Ferenc: [8](#), [72](#)
Monroe, Marilyn: [40](#)
Montaldo, Giuliano: [50](#)
Montherland, Henry de: [88](#)
Moravia, Alberto: [4](#)
Mouézy-Eon, André: [35](#)
Moulet, Luc: [16](#)
Mourlet, Michel: [56](#), [57](#)
Muntati, F. W.: [14](#)
Mussolini, Benito: [49](#), [82](#)
Musuraca, Nicholas: [31](#)

Naish, J. Carroll: [40](#)
Newman, Alfred: [44](#)
Nichols, Dudley: [13](#), [24](#), [43](#), [60](#)
Nietzsche, Friedrich: [75](#)
Nixon, Richard: [84](#)
Noames, Jean-Louis: [16](#), [57](#)
Novalis: [70](#)

Odets, Clifford: [13](#)
Olivera, Héctor: [50](#)
Orlando, Joe: [89](#)
Palmer, Lili: [49](#)
Panigel, Armand: [16](#)
Parker, Bonnie: [82](#)
Piccoli, Michel: [4](#), [6](#)
Pidgeon, Walter: [15](#), [43](#), [44](#)
Polanski, Roman: [46](#)

Pommer, Erich: 9
Pound, Ezra: 82
Power, Tyrone: 12, 53
Preminger, Otto: 14, 80
Presle, Micheline: 53
Pressburger, Arnold: 13
Price, Vincent: 86

Raft, George: 12, 37
Rains, Claude: 15
Ray; Nicholas: 6, 9, 17, 21, 28, 66
Raymond, Alex: 10
Redgrave, Michael: 30, 38
Reeves, George: 80
Reinhardt, Gottfried: 75
Reinhardt, Max: 75
Renoir, Jean: 6, 13, 32, 35, 49
Reynolds, Marjorie: 48
Rhodes, Grandon: 33
Richards, Silvia: 19, 39
Richardson, Iliff D.: 57
Rilke, Rainer Maria: 69, 88
Rivette, Jacques: 16, 49, 67
Robinson, Edward G.: 5, 6, 12, 30, 72
Rohmer, Eric: 16
Roosevelt, Franklin Delano: 25, 81, 82
Rosenbaum, Jonathan: 74
Rosenberg, Aaron: 18
Rosenthal, Elisabeth: 76, 77
Rossellini, Roberto: 45, 49
Rossen, Robert: 6, 13
Rozier, Jacques: 16
Rozsa, Miklos: 38
Russell, John: 15
Ryan, Robert: 40, 78

Saada, Nicolas: 50
Sale, Charles "Chic": 84
Salome, Lou Andreas: 69
Sánchez-Biosca, Vicente: 27, 35, 65, 67
Sanders, George: 44, 76, 87

Schelling, Friedrich: [72](#), [76](#)
Scherer, Maurice (véase Rohmer, Eric)
Schnauber, Cornelius: [16](#)
Schöneman, Lili: [75](#)
Schünzel, Reinhold: [88](#)
Scott, Randolph: [19](#)
Scourby, Alexander: [34](#)
Segar, E. C.: [10](#)
Seguin, Louis: [16](#)
Seymour, Dan: [80](#)
Selznick, David O.: [9](#), [10](#), [14](#)
Selznick, Irina: [9](#)
Selznick, Myron: [9](#)
Sharp, Henry: [47](#)
Short, Elizabeth: [89](#)
Sidney, George: [54](#), [57](#)
Sidney, Sylvia: [11](#), [26](#), [37](#), [63](#), [84](#), [SS](#)
Siegel, Don: [12](#)
Silvey, Ben: [18](#)
Simsolo, Noël: [29](#), [35](#), [49](#), [50](#)
Siodmak, Robert: [80](#)
Sirk, Douglas: [12](#), [40](#), [49](#), [80](#)
Sokoloff, Vladimir: [49](#)
Stahl, John M.: [12](#)
Stanwyck, Barbara: [12](#), [33](#), [40](#), [78](#)
Stevenson, Robert Louis: [13](#)
Sturges, John: [12](#)
Sturges, Preston: [12](#)
Syberberg, Hans-Jürgen: [21](#)
Sydney, George: [54](#)

Tailleur, Roger: [16](#)
Tannen, Charles: [18](#)
Taradash, Daniel: [20](#)
Taylor, Robert: [15](#)
Thorpe, Richard: [54](#), [57](#)
Tierney, Gene: [18](#)
Toland, Gregg: [74](#)
Tourneur, Jacques: [6](#), [12](#)
Tracy, Spencer: [10](#), [11](#), [12](#), [26](#), [69](#), [86](#)
Trias, Eugenio: [70](#)

Trotti, Lamar: 52
Truffaut, François: 15
Tuttle, Frank: 84

Udet, Ernest: 13
Ulmer, Edgar G: 6, 11

Vidor, King: 6
Von Chamisso, Adelbert: 70
Von Harbou, Thea: 16, 56, 57, 75, 76, 77
Von Sternberg, Josef: 6, 9, 12, 20
Von Twardowski, Hans: 45

Wagner, Fritz Arno: 9
Wald, Jerry: 35
Wallace, Richard: 37
Walpole, Hugh: 9
Walsh, Raoul: 12, 14, 23
Wanger, Walter: 11, 13, 14, 24
Warner, Albert: 12
Warner, Harry: 12
Warner, Jack L.: 12, 83
Warner, Sam: 12
Warren, Robert Penn: 13
Weill, Kurt: 37
Welles, Orson: 9, 54, 74
Wellman, William A.: 19, 35
Wells, H. G.: 88, 89
Wenders, Wim: 70
Wertham, Fredric: 89
Wexley, John: 45
Wiene, Robert: 5, 70
Wilder, Billy: 17
Wilson, George M.: 67
Wise, Robert: 13
Wolfert, Ira: 52
Wood, Ed: 11
Wyler, William: 74

Young, Chic: 10
Young, Robert: 19
Young, Victor: 48

Zanuck, Darryl F.: [14](#), [18](#), [43](#)

Zinnemann, Fred: [17](#), [49](#)

Zola, Émile: [35](#), [37](#), [40](#), [41](#)

Zweig, Stefan: [75](#)



NOSFERATU. Director del PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU:** José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción:** Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Londres, Movie Magazine Limited, 1968. Edición española: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972. <<

[2] Lang a Bogdanovich, *Op. cit.*, pág. 93. <<

[3] Lang tuvo un notable ascendente entre casi todos los “cahieristas”. Destacamos y recomendamos las críticas de Maurice Schérer (Eric Rohmer) sobre **Gardenia azul** (n.º 36, junio de 1954), Jean Dormachi sobre **Mientras Nueva York duerme** (n.º 63, octubre de 1956), Luc Moullet sobre **Los contrabandistas de Moonfleet** (n.º 63, octubre de 1956) y Jacques Rivette en torno a **Más allá de la duda** (n.º 76, noviembre de 1957); el texto de Claude Chabrol incluido en el famoso diccionario de realizadores americanos contemporáneo (n.º 54, diciembre de 1955); y las clarificadoras entrevistas realizadas por Dormachi y Rivette (n.º 99, septiembre de 1959) y Jean-Louis Noames (n.º 156, junio de 1964). <<

[4] Lang a Bogdanovich, *Op. cit.*, pág. 65. <<

[5] Carta recogida por Cornelius Schnauber en su libro *Fritz Lang in Hollywood*, Viena, Europa Verlag, 1986, pág. 156. <<

[6] Patrick McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beasts* Nueva York, St. Marlin's Press, 1997; y Londres, Faber and Faber, 1997,págs. 178 a 180 (de la edición inglesa). <<

[7] Al margen del encuentro con Goebbels y la “oficialidad” antinazi del segundo Mabuse, la biografía de Lang está repleta de lagunas y contradicciones que atañen a una primera huida novelesca —esta vez de París a Viena, con detención en la frontera belga incluida—, su participación real en la primera guerra mundial, sus declaraciones sobre el expresionismo, las responsabilidades ideológicas de **Los nibelungos** o la muerte de su primera esposa, una joven rusa de origen judío. No ha podido esclarecerse si se suicidó o, como algunos historiadores sugieren, fue el propio Lang quien disparó contra ella después de que lo descubriera en actitud comprometedor con Thea von Harbou en una fecha indeterminada entre 1919 y 1920. Lang y Von Harbou contrajeron matrimonio el veintidós de agosto de 1922. <<

[8] Declaraciones de Lang en la entrevista filmada “Je vais vous dire une chose”, realizada en 1972 en Hollywood por Armand Panigai, Incluida en la edición francesa en DVD del díptico indio; **Le Tigre du Bengale / Le Tombeau hindou** (Wild Side Video, 2004). <<

[9] Declaraciones de Lang pertenecientes al documental **Fritz Lang, el círculo del destino** (*Fritz Lang, le cercle du destin*, 1998), de Jorge Dana. <<

[10] “Preguntas al método, o duda razonable”, texto de presentación del libro colectivo *Fritz Lang*, Turin, París y Valencia, Museo Nazionale del Cinema, Cinémathèque Française y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. <<

[11] El lector interesado en profundizar en estos proyectos frustrados puede consultar los dos volúmenes en los que Cornelius Schnauber recopila los relatos, anotaciones y sinopsis de estas películas que nunca existieron: *Der Tod eines Barriere - Girls und andere Geschichten* (Viena, Europa Verlag, 1987) y *Des Berg des Aberglaubens und andere Geschichten* (Viena, Europa Verlag, 1988). Traducción al francés: *Mort d'une carriériste et autres histoires* y *La montagne des superstitions et autres histoires* (París, Belfond, 1991). <<

[12] Patrick McGilligan, *Op. cit.* pág. 316. <<

[13] Entrevista realizada por Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin y Roger Tailleur en *Positif* n.º 94, abril de 1968, pág. 14. <<

[14] Texto de Godard recogido en el libro de Luc Moullet, *Fritz Lang*, Paris, Seghers, 1963, pág. 133. <<

[1] Nos referimos a títulos como **Hampa dorada** (*Little Caesar*; Mervyn LeRoy, 1930), **El enemigo público** (*Public Enemy*; William A. Wellman, 1931), **The Criminal Code** (Howard Hawks, 1931) o **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface*; Howard Hawks, 1932). <<

[2] Fritz Lang ha relatado, en relación con la inclusión de esta prueba testifical en el film, que “*no sabía gran cosa sobre cómo se procedía en un juicio americano, así que M. G. M. me dio unos cuantos expertos, y todos ellos se opusieron a la proyección de películas ante el tribunal y, luego, la foto-fija como prueba. Me tomé la libertad de hacerlo y, después, en muchos casos reales, fue permitido en los tribunales. Nunca me lo criticaron en los periódicos*”. Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Londres, Movie Magazine Limited, 1968 —citamos por la trad. esp. de Miguel Marías, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1991 (3.ª ed.), pág. 30.

<<

[3] Vicente Sánchez-Biosca, “Abismos de pasión. A propósito de *Fury* (Fritz Lang, 1936)”, en Vicente Sánchez-Biosca (coord.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Valencia, Universitat de València, 1992, pág. 104. <<

[4] Vicente Sánchez-Biosca, *Op. cit.*, págs. 111-113. <<

[5] Noël Simsolo, *Fritz Lang*, Paris, Edilig, 1982, pág. 75. <<

[6] El primer *remake* —con participación de Lang en la decisión de la productora de adaptar la obra de Georges de la Fourchadière y Mouézy-Eon— tuvo lugar con **Perversidad**, que Jean Renoir había llevado a la pantalla, en 1931, con el título de **La golfa** (*La Chienne*); y la segunda, ésta a la que nos referimos, en la que por decisión, en este caso, del productor Jerry Wald y de la Columbia, Lang llevaría a la pantalla la novela de Zola, que el director francés había adaptado ya en 1938 con el mismo título de la obra original: **La Bête humaine**. <<

[7] Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 37. <<

[8] Ampliando esta idea, afirma Quim Casas que en la película “*hay una primera realidad, la muerte de una corista; una segunda, la esforzada representación que efectúan Garrett y Spencer de ese asesinato; una tercera, la que conocen los dos hombres (y nosotros), la supuesta inocencia de Garrett; una cuarta, su culpabilidad real; y una quinta, la no menos maquiavélica puesta en escena de todo ello por parte de Lang, que no duda en introducir el lenguaje televisivo, imagen fílmica de la realidad in situ a modo de sexta representación*”, Op. cit., pág. 220. <<

[9] Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londres, British Film Institute, 2000. <<

[1] Sin ánimo de ser exhaustivo podrían mencionarse los films **Confessions of a Nazi Spy** (Anatole Litvak, 1939), **The Mortal Storm** (Frank Borzage, 1940), **El gran dictador** (*The Great Dictator*; Charles Chaplin, 1940), **Ser o no ser** (*To Be or Not To Be*; Ernst Lubitsch, 1942), **Once Upon a Honeymoon** (Leo McCarey, 1942), **This Land is Mine** (Jean Renoir, 1943), **Hitler's Children** (Edward Dmytryk, 1943), **Edge of Darkness** (Lewis Milestone, 1943), **Hitler's Madman** (Douglas Sirk, 1943) o **The Seventh Cross** (Fred Zinnemann, 1944)... <<

[2] Si se me permite la comparación, hay algo en la cruda y admirable película rusa **Masacre. Ven y mira** (*Idi i smotri*, 1985), del ya desaparecido realizador Elem Klimov, que me recuerda a **El hombre atrapado**. Al comienzo del film, un joven de mirada alegre desentierra un fusil en una zona de Bielorrusia durante 1941. Punto de partida para un vía crucis que le lleva a sufrir las experiencias más degradantes que pueda imponer un entorno de guerra y destrucción, todo ello en un estilo a años luz del de Lang (es otra época, otra mirada, otro país), más cerca, salvando las distancias, de **La matanza de Texas** (*The Texas Chainsaw Massacre*; Tobe Hooper, 1974), en cuanto al aterrador empleo del sonido y de los rostros, que de Steven Spielberg, lo que proporciona una sensación de pesadilla pocas veces vista. Al final del relato el semblante del niño es una mueca de espanto y terror que termina topándose con un retrato de Hitler tendido en un hediondo charco. Ayudado por el fusil que desenterró al principio, dispara repetidamente contra el retrato, con la mirada fija y el rostro desencajado. A medida que el chico efectúa los disparos, el director intercala imágenes de noticiarios de la época sobre la guerra y la ascensión del nazismo, proyectándolas hacia atrás, como si la Historia retrocediese y cambiara su curso insólitamente (lo mismo que habría logrado Thorndike si hubiese disparado contra Hitler). Finalmente deja de disparar cuando aparece una fotografía de la niñez de Hitler, y acaba uniéndose al destacamento de bolcheviques: el chico no concibe el asesinato de un niño, pero él ya ha dejado de serlo para siempre. <<

[3] José María Latorre, *En la oscuridad. Breve antología crítica*, “Re-Bross”, 1998, pág. 127. <<

[4] Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1984 (2.^a edición), pág. 50. <<

[5] Jacques Aumont, “*El ojo estaba en la tumba...*”, en Bernard Hisenschitz y Paolo Bertetto (eds.) *Fritz Lang*, Turin, París y Valencia, Museo Nazionale del Cinema, Cinémathèque Française y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, págs. 169-175. <<

[6] Repárese, por ejemplo, en el abismo ético y estético que media entre los films políticos de Lang y otras muestras surgidas durante los años setenta, todo lo bienintencionadas que se quiera, pero decididamente mediocres en lo formal, de un simplismo ideológico sólo apto para militantes nostálgicos: por ejemplo, **Sacco y Vanzetti** (*Sacco e Vanzetti*; Giuliano Montaldo, 1971) o **La Patagonia rebelde** (Héctor Olivera, 1974). <<

[7] José María Latorre, “Última sesión”, en *Dirigido por* n.º 333, abril de 2004, pág. 92. <<

[8] La película de Lang fue concebida como una ficción a partir de un hecho verídico. Por tanto, la masacre perpetrada en el Lídice después del atentado de Heydrich no tuvo cabida entre sus imágenes. De describir el exterminio se ocupó el citado **Hitler's Madman**, donde curiosamente el papel de Heydrich recayó en el actor John Carradine (Mr. Jones en **El hombre atrapado**). <<

[9] A este respecto recomendamos la reveladora lectura del artículo de Nicolas Saada a propósito de la reescritura (en cuanto a fidelidad al libro, tratamiento de la luz, ambientación, estilo y banda sonora) a la que fue sometido el guión de Miller por parte de Lang, en Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (ed.), *Op. cit.*, págs. 189-195.

<<

[10] Momento que el espectador asociará con otras emocionantes *set-pièces* de la filmografía de Lang, alemana o americana, puros ejemplos de exasperación temporal: la lucha contrarreloj de la pareja protagonista de **El testamento del doctor Mabuse**, encerrados en una sala donde también va a detonar un bomba; la mencionada escena de **El hombre atrapado**, en la que Thorndike, cercado por el oficial alemán, improvisa un arco y una flecha dentro de su claustrofobia madriguera... <<

[11] Javier Coma, *Aquella guerra desde aquel Hollywood*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 100. <<

[12] Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 161. <<

[13] La perversión de lo cotidiano a veces genera que el tono adquiera tintes más humorísticos que pavorosos: véase al incrédulo inspector, presentado bajo la visión distorsionada del protagonista, mofándose de las argumentaciones de Neale; o bien la delirante visita a la espiritista Bellane; igualmente, en el film existe un tal doctor Forrester que ha escrito un *best-seller* titulado *Psicoanálisis del nazismo*. Después nos enteramos de que los participantes en la sesión de espiritismo han sido recomendados por aquél. Las puyas de Lang no acaban aquí; cuando en un determinado momento la pareja pregunta por el doctor, el bibliotecario les espeta: “*El doctor está en su clínica. Tiene una colección de maniáticos que van a hacerse el psicoanálisis*”. <<

[14] Atendiendo a la información de Noël Simsolo recogida en su artículo “**Cloak and Dagger**. El final cortado” (Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto [eds.], *Op. cit.*, págs. 219-227), en este final suprimido, sumamente incómodo para el momento, el doctor Polda moría de un ataque al corazón en el avión sin poder pronunciar el nombre de la última central nuclear. A partir de la pista proporcionada por una fotografía del doctor, identificaban el lugar y, días después, aterrizaban en una deshabitada central de Baviera. Allí descubrían cuarenta cadáveres (según Lang la cifra ascendía a 60 000 cuerpos en el final previsto) bajo el sótano de la fábrica, y ante la inminencia del terror nuclear, un agente exclamaba: “*¿Paz? ¡No habrá paz! Es el año uno de la era atómica, ¡que Dios tenga piedad de todos nosotros!*”, al tiempo que Jasper, entre arrepentido y escéptico, asumía el desastre. A título anecdótico señalar que, igualmente, se eliminó otra escena en que Jasper leía a un niño de ocho años un cómic donde se narraba la lucha del Capitán Billy contra el profesor Evil, momento que entroncaba con la estética de serial tan grata al director. <<

[15] La puesta en escena insistirá en este método estilístico: véase el *travelling* que se aproxima al agente Luigi, situado detrás de una ventana con mirada ceñuda, anticipando la relevancia del personaje en el desarrollo. En su caso, Luigi está disertado con vistas a perecer en ese momento de gloria escenográfica que constituye la extraordinaria pelea entre éste y Jasper al son de una tarantela. Años después inspiraría una magistral secuencia de **Cortina rasgada** (*Torn Curtain*; Alfred Hitchcock, 1966), ambos versando, como se ha señalado en numerosas ocasiones, sobre lo complicado que puede resultar asesinar a alguien. <<

[16] Noël Simsolo, artículo recogido en Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, pág. 226. <<

[1] “Nouvel entretien avec Fritz Lang”, realizada por Jean-Louis Noames, *Cahiers du Cinéma* n.º 156, junio de 1964, pág. 4. <<

[2] Lang había trabajado para la Fox en tres películas consecutivas a principios de los años cuarenta: **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941) y **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941). Tras **Guerrilleros en Filipinas** no volvería a verse vinculado a esta productora. <<

[3] La novela estaba basada en la vida de Iliff D. Richardson, que encabezó un movimiento guerrillero en la isla filipina de Leyte, al norte de Mindanao, donde acabaría por producirse en octubre de 1944 una de las decisivas derrotas navales japonesas durante la segunda guerra mundial. <<

[4] Jean Douchet, “Le cercle brisé”, crítica de la película aparecida en *Cahiers du Cinéma* n.º 107, mayo de 1960, págs. 44-45. <<

[5] Lang no había trabajado para esta compañía desde su primera película norteamericana, **Furia** (*Fury*, 1936). Tampoco volvería a colaborar después con la Metro. <<

[6] Sidney realizó **Los tres mosqueteros** (*The Three Musketeers*, 1948), **Scaramouche** (*Scaramouche*, 1952) y **La reina virgen** (*The Young Bess*, 1953). Por su parte, Thorpe fue el director de **Ivanhoe** (*Ivanhoe*, 1952), **El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, 1952), **Los caballeros del rey Arturo** (*Knights of the Round Table*, 1953) y **Aventuras de Quintin Durward** (*Quintin Durward*, 1955). Stewart Granger, especialista por excelencia de la casa para este tipo de películas, protagonizó **Scaramouche**, **La reina virgen** y **El prisionero de Zenda**, además de **Los contrabandistas de Moonfleet**. <<

[7] Javier Coma, *Los contrabandistas de Moonfleet / Cuerpo y alma*, Barcelona, Dirigido (Colección Programa Doble n.º 54), 2003, pág. 30. <<

[8] En la novela de Falkner el amor entre John y Grace es uno de los motores de la historia. La película de Lang, al concentrarse temporalmente, no puede conceder el tiempo necesario para que el amor entre ambos crezca, por lo que opta por dibujarlo vagamente. <<

[9] Michel Mourlet, “Trayectoire de Fritz Lang”, en *Cahiers du Cinéma* n.º 99, septembre de 1959, pág. 22. <<

[10] El guión de Lang y Von Harbou fue llevado a la pantalla en 1921 por Joe May (**Das Indische Grabmal**) y, posteriormente, ya en pleno período nazi, por Richard Eichberg en 1938. Éste utilizará la misma división en dos partes y los mismos títulos que luego retomaría Lang para realizar un díptico que, pese a estar lejos de la densidad de la versión de Lang, no deja de ser notable. <<

[1] Henri Foucault, “Fritz Lang sculpteur?”, en *Trafic* (Hitchcock/Lang) n.º 41, primavera de 2002, pág. 154. <<

[2] Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 16. <<

[3] Jacques Rivette, “La main”, en *Cahiers du Cinéma* n.º 76, noviembre de 1957. <<

[4] Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londres, British Film Institute, 2000, pág. 436. <<

[5] La recopilación e inventario de los materiales depositados por Lang en París marca la parte esencial del volumen: Bernard Eisensehitz y Paolo Bertetto (eds.), *Fritz Lang*, Turín, París y Valencia, Museo Nazionale del Cinema, Cinémathèque Française y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. <<

[6] Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972, pág. 47.

<<

[7] Raymond Bellour, “Doble vision”, en Bernard Eisensehitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, págs. 308-309. <<

[8] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Paris, Cahiers du Cinéma y Cinémathèque Française, 1984, pág. 229. <<

[9] George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pág. 21. <<

[10] Tom Gunning, *Op. cit.*, pág. 243. <<

[11] *Ibidem*, pág. 242. <<

[12] Raymond Bellour, “Pourquoi Lang pourrait devenir préférable à Hitchcock”, en *Trafic* (Hilchcock/Lang) n.º 41, primavera de 2002, pág. 166. <<

[13] Jean-Claude Biette, “Histoire d’un duel”, en *Trafic* (Hitchcock/Lang) n.º 41, primavera de 2002, pág. 11. <<

[14] Vicente Sánchez-Biosca, “La dimensión trágica del azar en los arranques narrativos de Lang en EE. UU.”, en *Archivos de la Filmoteca* n.º 25-26, junio de 1997, pág. 22. <<

[15] Bernard Eisenhitz, “Preguntas al método o duda razonable”, en Bernard Eisenhitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, pág. 26. <<

[1] Por ejemplo, el poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856) escribió: *“Algunas veces pienso / zarpar hacia América, / esa pajarera de la libertad / habitada por brutos que viven en igualdad”*; el literato francés Henry de Montherlant (1895-1972) puso la siguiente declaración en boca de uno de sus personajes (un periodista): *“Una nación que logra bajar la inteligencia, la moral, la calidad humana en casi toda la superficie del planeta es algo nunca antes visto en la historia. Acuso a Estados Unidos de vivir en un permanente estado de crimen contra la humanidad”*; H. G. Wells (1866-1946), en el libro *¿Por qué no hay socialismo en EE. UU.?*, afirmó: *“En esencia, Estados Unidos es una clase media convertida en comunidad y, por ello, sus problemas esenciales son pura y llanamente los problemas de una sociedad individualista moderna”*: por su parte, el poeta alemán Rainer Maria Rilke (1875-1926) apuntaba: *“Ahora están surgiendo de Estados Unidos cosas puramente indiferenciadas, simples cosas de apariencia, artículos falsos... Una casa en el sentido americano, una manzana americana o una vid americana no tienen nada en común con la casa, con la fruta, o con la uva que habían sido adoptados en las esperanzas y pensamientos de nuestros antepasados”*. <<

[2] Manuel Castells, “Claves para entender Estados Unidos”, en “Estados Unidos. Imperio o poder hegemónico”, *La Vanguardia, Dossier* n.º 7, julio-septiembre de 2003, pág. 48. <<

[3] Curiosamente, **Metrópolis**, una de las obras más quiméricas y megalómanas de su autor, fue tachada por el propio H. G. Wells —una autoridad en la literatura de ciencia-ficción, gracias a novelas como *El hombre invisible* (1897), *Lo guerra de los mundos* (1898) o *El alimento de los dioses* (1904)— como una película repleta de “*ignorantes y anticuadas monsergas*”. Véase H. G. Wells, “La película más tonta: ¿Acabarán las máquinas por hacer del hombre un robot? Crítica sobre **Metrópolis**”, en Harry M. Geduld (ed.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, págs. 73-82. <<

[4] Javier Coma y José María Latorre, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981, págs. 52-53. <<

[5] *Ibidem*, pág. 10. <<

[6] Detalle muy revelador de la adherencia del periodismo sensacionalista y de la literatura *pulp* a la realidad sociológica y política de los Estados Unidos, que se inicia en los años veinte con la Prohibición y concluirá finalizada la segunda guerra mundial. De ahí la popularidad de publicaciones como *Double Detective*, *Detective Tales*, *Black Mask*, *Undercover Detective*, *Black Book Detective*, *Secret Agent Detective Mysteries* y *True Detective*. <<

[7] Los cómics de terror y crímenes, como los publicados por Bill Gaines (1922-1992) a través de su mítica editorial Educational Comics (EC), fueron tremendamente populares en Estados Unidos entre finales de los años cuarenta y primeros cincuenta. Series como “Tales From the Crypt”, “Vault of Fear” o “Crime Suspensestories” comportaron una revolución dentro del género debido al tremendo impacto visual de sus dibujos —gracias al trabajo de artistas como Joe Orlando o Graham “Ghastly” Ingels— y a sus historias macabras y cínicas. Pero “la caza de brujas”, instigada por el senador Estes Kefauver, inició una investigación que relacionaba la violencia juvenil con la lectura de cómics, lo que comportó, primero, la aplicación de un férreo código de censura, y, posteriormente, el cierre de varias editoriales, entre ellas EC. Su apoyo “científico” lo obtuvo del libro *The Seduction of the Innocent*, publicado por el psiquiatra Fredric Wertham (1895-1981) durante las sesiones inquisitoriales de Kefauver. <<

[8] La película de Lang se anticipa a la morbosa fascinación de la sociedad estadounidense hacia el incipiente fenómeno de los *serial killers* o hacia los asesinatos sexuales más truculentos. Por ejemplo, la aparición en 1947, en los alrededores de Hollywood, del cadáver mutilado de Elizabeth Short, apodada “la Dalia Negra” por su particular modo de vestir, convulsionó a la sociedad americana de la época por la brutalidad del crimen y porque su asesino jamás fue identificado y detenido. Por otra parte, el horror se apoderó de los Estados Unidos con el descubrimiento, el dieciséis de noviembre de 1957, de los asesinatos y prácticas necrófilas, acompañadas de canibalismo, *voyeurismo* y travestismo, de Ed Gein (1906-1984), un tímido solterón de cincuenta y un años, amable con los niños y poco amigo de bares y diversiones. La importancia de Ed Gein radica en el impacto que causó su figura en la sociedad burguesa de la época, en la sacudida brutal de los cimientos de la América profunda y en el camino que abrió, a golpes de cuchillo, en los senderos de la imaginación literaria y cinematográfica. <<