

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

UNA VISIÓN TRÁGICA

Las películas americanas de Fritz Lang arrancan como si carecieran de principio, como si algo hubiera sido decidido y puesto en marcha de manera inexorable en nuestra ausencia y asistiéramos atónitos a su explosión final. *In medias res*, la expresión que la teoría narrativa utiliza para describir la entrada del lector o espectador en ficciones en curso, resulta a todas luces insuficiente e inexacta, pues no se trata aquí de que las acciones se encuentren activadas, sino de que el final es *inminente*. De ahí, el ritmo trepidante, el clímax, la intensidad que las primeras escenas langianas poseen a menudo. Como si fuésemos a la par expulsados de la comprensión y zambullidos en el *maelstrom* de los acontecimientos. El contenido de estas acciones es, por añadidura, terminal; violentos asesinatos, muertes accidentales, traumas sin salida y, como consecuencia, su ritmo *staccato* poco recuerda los escalonados y apacibles introitos de los films americanos del período clásico. Algunos ejemplos al azar ilustran cuanto decimos.

Rancho Notorious (**Encubridora**, 1952) se abre como el armonioso final de un film clásico, con un beso de una pareja de enamorados; ilusión que apenas suspenderá un instante la fugacidad de la despedida entre esos dos jóvenes. La cadena

mortífera se desata en seguida: unos atracadores entran en la tienda que guarda la muchacha, la violan y la asesinan: “Nada le ha sido ahorrado”, dice pudorosamente el médico a su prematuro viudo. La incredulidad se convierte en rictus; una mueca de violencia atraviesa el rostro del amante desposeído y de ese gesto desgarrador surgirá el impulso de la venganza, suficiente para hilar con ira trágica todo el film. *While the City Sleeps* (**Mientras Nueva York duerme**, 1956) precipita su acción antes del genérico: un joven inquietante sube unas escaleras, entrega un paquete, desbloquea el cerrojo del apartamento en el que vive una hermosa mujer... y espera; la muchacha se dirige a la ducha, pero un ruido la sorprende y se gira en dirección a una cámara que avanza imperturbable en su dirección; el grito... y la muerte. De este hálito surge la narración.

La apertura de *The Big Heat* (**Los sobornados**, 1953) inquiere al público con un revólver sobre un escritorio, sugiriendo una catarata de preguntas y deducciones; no habrá tiempo para formularlas, pues repentinamente una mano entra en campo, se ajusta el arma y la dirige hacia arriba; un estruendo en las lindes del campo visual, una humareda y un cuerpo que se desploma sobre la mesa; al fondo —el plano ya se ha abierto— una mujer descende sigilosamente las escaleras y se encamina sin la menor inquietud hacia el cadáver ocultando por completo a su paso el cuerpo inerte; su mirada descubre una carta; la lee, descuelga el teléfono y se presenta como la “viuda de Tom Duncan”. ¡Cuántas incógnitas, cuánta incertidumbre, cuánta sed de conocimiento para entrar en la ficción! *Moonfleet* (**Los contrabandistas de Moonfleet**, 1955) sugiere un idílico paraje por el que evoluciona una figura infantil; súbitamente, el niño queda petrificado ante una estatua de Barbarroja, con sus ojos inyectados en sangre; poderosa imagen que desencadena un montaje traumático: un nano arrastrándose cual araña, la huida despavorida del niño, interrupción abrupta. La imagen se abre ahora en una composición hermética y congelada: seis rostros en estado de éxtasis, ojos abiertos poderosamente iluminados, miran hacia la cámara... ¡una pesadilla infantil! Esa suspensión abrirá el relato. *Cloak and Dagger* (1946) nos deposita una noche cerrada en la frontera Sur de Francia hacia el final de la Segunda Guerra Mundial; alguien, clandestinamente, espía bajo un puente; en un modesto café, misteriosos personajes se hacen señas en un código indescifrable; imposible reconocerse en ese laberinto de miradas y silencios expresivos; acto seguido, una persecución, un mensaje telegráfico cifrado que está a punto (infatigable término para aludir a los comienzos langianos) de emitirse, una frase inacabada, un tiroteo y una muerte. Ése es el motor del film.

Man Hunt (**El hombre atrapado**, 1941) debuta en Alemania poco antes del estallido de la guerra: en el silencio inextricable de los espesos bosques apenas penetran unos rayos de luz; la cámara sigue las pisadas de alguien que, sigilosamente, porta un sofisticado fusil; ni una palabra. Se aposta en el suelo, prepara la mira telescópica, escruta a su través y, de súbito, en medio de una terraza lejana, pero aumentada por el cristal aparece... Adolf Hitler. El hombre oprime el gatillo. Chasquido. Nada. Saluda irónicamente. De repente, queda pensativo y su cuerpo se automatiza: saca una bala real, la coloca en la recámara y apunta de nuevo, decidido, ahora sí, a transformar la historia, a invertir su curso, como si la ficción de Lang tuviera poderes performativos sobre la dramática Historia del Occidente en guerra. Algo se interpone: lo que había sido posible unos segundos antes, quedará diferido para siempre. De esa suspensión tratará el film. La casuística podría proseguir, acaso sin más límites que la filmografía de Lang.

Trepidantes, voraces, laberínticos comienzos. Es como si el espectador se viera exiliado de la ficción antes de penetrar en ella, como si el realizador o el imaginero le negaran esa mano paternal que a menudo sirve de guía en las ficciones hollywoodienses. Es harto extraño, pues todos esos films fueron concebidos y realizados en el entorno de Hollywood y a nadie sorprendieron en demasía. Sin embargo, Lang no tuvo que esperar a su carrera estadounidense para mostrarse tan inclemente: los dos episodios de *Die Spinnen* (**Las arañas**, 1919-1920), las dos partes de *Doktor Mabuse* (1921), *Spione* (1927-1928), *M* (1931), *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932-33) arrancaban de forma muy semejante: entre collage de acciones vertiginosas, crímenes violentos al límite de la verosimilitud, caos inconcebibles, esperas ansiosas resueltas en muertes.... No hay tiempo para reposar entre tanto ejemplo. Baste decir que el Lang casi plenipotenciario que había reinado en la Alemania de Weimar transporta en su maleta a América el frasco de su esencia; una esencia cuya apariencia ha podido empequeñecer o disimular en estructuras narrativas distintas, en otros géneros o costumbres espectaculares. Pero dista mucho de desaparecer. Es una visión del mundo, reiterativa, opresiva, persistente y, en sus trazos maestros, casi inamovible.

II

La sensación que nos domina ante estos arranques narrativos es que se encuentran segados de cuajo respecto a los relatos que les siguen. No es exacto. Antes bien, los comienzos nos sumergen de golpe en un clima alucinatorio que

genera emociones fuertes, apela a pasiones elementales en sus personajes y, por extensión, en el espectador; pasiones destructivas, desmesuradas. Éstas arraigarán en protagonistas ficcionales dotados de una potencia hiperbólica. No son seres humanos, sino más bien demiurgos que nacen precisamente del *shock*, de la convulsión.

He aquí una interesante cuestión. Los demiurgos que Lang ubicaba en el cine alemán, lo eran por derecho propio, es decir, por principio y de principio. No había génesis de Haggi como tampoco de Mabuse, menos aún de los míticos héroes de los *Nibelungos* o de los dueños de *Metrópolis*: su origen es el propio del mito (incluso de ese mito invertido que es la ciencia-ficción) y ni la película ni relato alguno podrían narrarlo. En cambio, en Estados Unidos Lang comprendió algo decisivo para su mutación y para la persistencia de lo antiguo: la importancia vital que en la cultura norteamericana, investida de los valores de sus Padres Fundadores, su mitología de la naturaleza, la libertad y la democracia, tiene el hombre corriente, el que cantara, cada uno en su ámbito específico, Walt Whitman, Emerson, Thoreau. Ese "John Doe" al que apela casi de consuno el cine norteamericano, que Frank Capra formuló en épica más conservadora y Paul Strand y Leo Hurwitz (en su *Native Land*, 1942) dieron una acepción más revolucionaria. Las vacilaciones en torno al guión de la primera película norteamericana de Lang (*Fury*, *Furia*, 1936) así lo atestiguan. *Furia* era, acláremoslo, una película social concebida en el convulso momento de la Depresión y la radicalización política que a mediados de los treinta tuvo en Norteamérica el *Popular Front*. Por ello, no es vano reconocer en su voz ecos de personalidades, por demás tan dispares, como James Agee, Walker Evans, John Steinbeck, pero también Archibald MacLeish, John Dos Passos, Lillian Hellman, Dorothy Parker...,

Furia es rotundamente americana: habla de linchamiento, de las leyes y su legitimidad, de los derechos de presunción de inocencia, de la Constitución norteamericana, del populismo y corrupción de la clase política; no menos lo hace de la influencia de los medios de comunicación modernos, como la radio, la prensa, en la formación de la opinión pública. Pues bien, en las primeras versiones del guión, el protagonista (Joe Wilson) había sido concebido como un abogado. Ese hombre era confundido con un miembro de una banda de secuestradores y, en un turbio clima de rompedores de huelgas, populismo desalentado y asomo de fascismo, era linchado por una masa anónima de

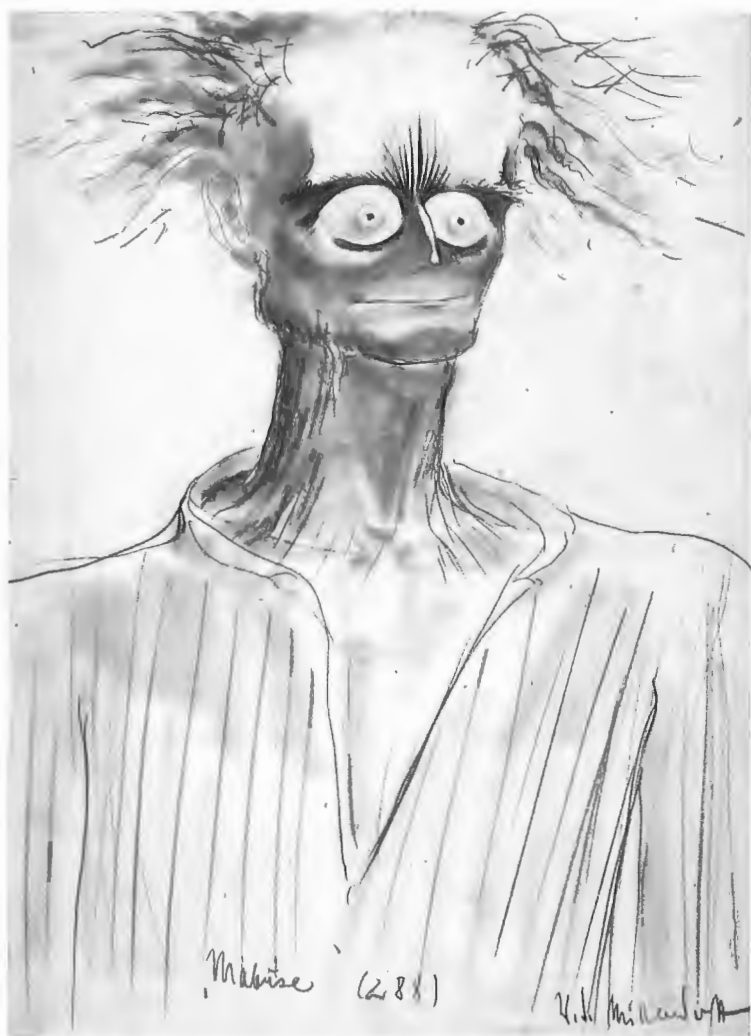
lugareños. La efectividad de la película radica en el giro que el director le impuso, como él mismo refirió en varias ocasiones: Wilson había de ser un trabajador, un hombre corriente, un John Doe, en lugar de un personaje conspicuo o socialmente relevante. La conexión con los mitos americanos sería, así, máxima.

Sin embargo, esa "conversión" de los superhombres langianos a hombres corrientes, esa, si se quiere, ductilidad y aparente acomodación, sólo es la apariencia sobre la que se perpetúa la condición de lo extraordinario, resaltando por esta razón todavía más su desmesura. Pues, efectivamente, Wilson, el trabajador anodino, el hombre corriente, atraviesa el infierno, muy americano, del linchamiento injusto, ve cómo su carne se chamusca entre los ardientes barrotes de una prisión incendiada en la que ha sido encerrado, y se alza desde las cenizas de su muerte para orquestar, protegido por la sombra, una siniestra y fatal ordaña: una causa legal contra sus linchadores valiéndose de los intermediarios de su familia y de los entresijos de la justicia penal. Todos serán agentes de sus designios; en realidad, lo serán de su ira, de su sed de venganza. Wilson, hombre corriente, se habrá transformado así en el nuevo Mabuse: desde su oscura estancia, conectado por el sonido de su radio, desde la palabra que impone a sus hermanos, a su prometida y, en una fatal progresión, al fiscal, a los testigos y al mismo juez, trazará el simulacro de un proceso contra sus paradójicos asesinos.

Decimos bien, paradójicos asesinos, pues nadie lo es sin un muerto, un *corpus delicti*. Y Wilson no ha muerto; no falló la intención, sino la consumación. Pero la paradoja no se detiene ahí, sino que implica también una autoaniquilación: para consumir su venganza, Wilson ha de condenarse a perpetuarse en la ausencia, a no reaparecer jamás. Como el detentador de la sugerente carta robada que Edgar Poe imaginó en su famoso cuento, cuyo uso aniquila el poder, si Wilson realiza su venganza, se suicida también, pues ya nunca podría habitar entre los vivos. Círculo arrasador de las pasiones, puesta en escena de la justicia, el demiurgo no tiene otro remedio, a diferencia de Hagi o Mabuse, que entregar sus atributos de ficción a quien realmente los posee por derecho inalienable; o, en otros términos, a reintegrarse como simple personaje de ficción, en su calidad de John Doe, al mundo ficcional que lo vio erigirse a categorías indebidas. Sea como fuere, la travesía no habrá sido en balde.



Paul Scheurich, *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El Testamento del Dr. Mabuse*). Tinta, gouache, mina de grafito, 45'5 x 32'3 cm. Cinémathèque Française-Musée du Cinéma.



Walter Schulze-Mittendorf, *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El Testamento del Dr. Mabuse*). Mina de grafito, 45'7 x 33'3cm. Cinémathèque Française-Musée du Cinéma.

III

Furia y su corazón, Joe Wilson, ilustran el contradictorio destino de los demiurgos en el cine americano de Lang: su flexibilidad y su persistencia, el tesón y el mimetismo, ambos enzarzados en una dialéctica feroz, forzando los límites en lugar de cuidando las mediaciones. Es precisamente esto lo que nos señala una cosmovisión compleja: sutil por su minuciosa observación del entorno, por el reconocimiento de la particularidad ambiental a la que se transplanta, pero tenaz e imperturbable.

¿Cuál es esa visión del mundo? Una visión en la que los seres humanos, uno entre ellos, aparecen bajo el fulgor de un poder desmesurado y son a la postre devueltos a la realidad de su miseria o su inanidad; un cuadro en el que el azar se impone de forma ineluctable, cual sacudida alucinatoria, en forma de pesadilla, quebrando el equilibrio que suponíamos (pues jamás fue presentado), una pasión cuyo nervio tenso sostiene el relato hasta su muerte... No es difícil advertir en todo este panorama un universo trágico: ironía trágica (cuanto más cerca se imagina el demiurgo del fin de su desdicha más se aproxima a su caída definitiva), azar nefasto, radical negación de humor, determinismo encubierto bajo la apariencia de una libertad de juicio y decisión. ¿No arrancaba acaso *Edipo Rey*, de Sófocles, con la peste apoderándose de Tebas, aunque la falta trágica—la *hamartía*—datara de mucho tiempo atrás? ¿No fue acaso Séneca, al mismo tiempo, un tragediógrafo (escenógrafo de las pasiones) y un filósofo estoico (que las estudiaba para dominarlas como “sabio”) y sobre esta aparente dislocación se presumió durante siglos la existencia de dos identidades distintas?

Los films de Lang son, a mi juicio, la expresión más cercana a la tragedia que ha dado el cine. Si, en otros casos, el cine se ha aproximado a la tragedia griega por sus temas (es decir, teatralmente), como lo hizo Pasolini, o incluso abordando las formas de la tragedia contemporánea por otros autores, en Lang la tragedia es un limo que se transporta a las sociedades modernas a despecho de su tema y personajes. Ilusión humana, la tensión se despliega en una trama (ese *mythos* que Aristóteles definió tan ajustadamente), se puebla de pasiones elementales y, lo que es más importante, se otorga al ser humano el gobierno de su timón... por breve tiempo. La ilusión perdura, la pesadilla también. Jamás la *peripeteia* (el cambio de signo de la acción, el paso de la felicidad a la desdicha) y la *anagnórisis* (el reconocimiento trágico, de sí mismo, de la inanidad del poder sobre los demás) se incrustaron tan sólidamente en la pantalla.

La última película que Lang realizó en Estados Unidos (*Beyond a Reasonable Doubt*, *Más allá de la duda*, 1956) fue una nueva reflexión, casi en bucle con la primera, veinte años antes, *Furia*. Versaba igualmente sobre el sistema judicial, la culpa, el delito, la pasión, y su burla por un astuto criminal. Fue una película de ese género "de juicios" tan americano, cultivado a menudo por extranjeros. No fue en menor medida menos un film en torno a los medios de comunicación, en este caso la televisión, la prensa y su relevancia en la vida pública norteamericana. Las semejanzas con *Furia* inducen a pensar en un testimonio claustrofóbico sobre la sociedad americana, cerrado sobre sí mismo. Tal vez. Pero las diferencias no son menos significativas: el demiurgo —Tom Garrett— descubre un crimen, lo analiza, se hace inculpar, juzgar, sentenciar; dispone en paralelo las contrapruebas que demuestran cómo todas las pruebas inculpatorias, una a una, fueron fabricadas artificialmente y son, por ello, falsas. En el momento clave, en vísperas de su ejecución, el rosario de contrapruebas debe salir a la luz, mas el azar interviene fatalmente, matando accidentalmente a su compañero y quemando las fotografías que testificaban su inocencia. ¿Dónde se encuentra el sufriente espectador? Saltando de su butaca, como dijera Eisenstein al escribir la poética de su *cine-puño*, suplicando que el azar interceda de nuevo... para salvar a su demiurgo, a quien al fin y al cabo guiaba el legítimo anhelo de demostrar los errores irreversibles de la pena capital. Y encuentran —el espectador y el demiurgo— a alguien, un agente, dispuesto a batallar infatigablemente por él. Será su prometida, a la que tuvo que abandonar cuando la simulación del crimen dejó de ser una farsa para alcanzar cotas dramáticas y definitivas.

Y el demiurgo se salva. Lo hace una vez que ha atravesado el viacrucis de su retorno al universo humano, que ha pagado por la injusticia, que es pasto del devastador azar. Lo hace... o está a punto de hacerlo, pues apenas el fin de la pesadilla se anuncia en el horizonte (y, con él, el término de la ficción), advertimos (un *lapsus linguae* es suficiente) que Garrett es el verdadero criminal, que ha montado su teatro en la sombra para ser inculpado, condenado y perdonado y, así, no poder ser juzgado jamás por el mismo crimen, como dicta la ley penal americana. Sofisticadísima duplicación; más todavía, reproducción al infinito. Todo remite a otra escena: la prueba, sí; la contraprueba, también..., pero, en el fondo, el auténtico crimen, la escena primitiva, fuera de campo, de la visión y del conocimiento. Las correcciones que Lang hizo al guión revelan su interés por distribuir las cadenas del saber. Dos columnas separan "lo que el espectador sabe" y lo que en realidad ocurre. Y Garrett se condena porque el perdón no es firmado,

es decir, se condena a la poste por las mismas pruebas inculpatórias (falsificadas) que él fabricó y que evaluó el tribunal para llevarlo a la silla eléctrica. Ahora bien, si las pruebas son irónicamente falsas, el crimen es por contra real.

Esta demoníaca creación, gélida donde las haya, tiene una particularidad: el demiurgo está dentro (lo vemos actuar, lo vemos poner su escenografía) y fuera (su verdadera puesta en escena es invisible). Se desploma y no se integra a un mundo humano, porque su condición es la del criminal: no lo había sido la del profesor Wanley en *La mujer del cuadro*, ni la de Joe Wilson, ni la del amante de *Encubridora* ni tantos otros. Por eso, la escena inicial en la que un reo es conducido por el corredor de la muerte a la silla eléctrica y allí ajusticiado (escena que Lang dictó personalmente variando el guión en el último minuto) tiene algo de bucle: es la escena que falta al final, con Garrett en calidad de reo y no de observador. Algo ha cambiado y algo permanece incólume respecto a *Furia*.

Resuenan las palabras proféticas, aquéllas que viniendo del pasado amenazan a cada uno de los futuros que el hombre ha de vivir y que la sabiduría griega llevó a los escenarios trágicos: "Que nadie se diga feliz hasta haber llegado al último de sus días".



Der Müde Tod (Las tres luces o La Muerte cansada), 1921. Fotograma. Cinémathèque Française-Musée du Cinéma.

LA ESCULTURA EN FRITZ LANG


ORGANIZA

FUNDACIÓN  LUIS SEOANE

COLABORAN


Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña


XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA
E DEPORTES


XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE PRESIDENCIA,
ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS E
XUSTIZA


DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN


GOETHE-INSTITUT
MADRID


LA
CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE

 Embajada de la República Federal de Alemania
Madrid


kino

- 7 **Introducción**
FUNDACIÓN LUIS SEOANE
- 11 **LA ESCULTURA EN FRITZ LANG**
- 13 **El papel de la escultura en las películas del primer período alemán de Fritz Lang (1919-1933)**
JURE MIKUŽ
- 31 **Laberintos languianos. Arquitecturas de la mirada y sueños de control absoluto en el cine de Fritz Lang**
ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO
- 51 **Una visión trágica**
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
- 63 **Edades, espíritus. Los Nibelungos de Fritz Lang**
MIGUEL COPÓN
- 91 **Las ciudades subterráneas de Fritz Lang**
LUCIANO BERRIATÚA
- 109 **Fritz Lang retornando a Ítaca**
JAIME PENA
- 119 **LA ESCULTURA EN FRITZ LANG**
Imágenes de la exposición
- 177 **A ESCULTURA EN FRITZ LANG**
Traducións ao Galego
- 265 **THE SCULPTURE IN FRITZ LANG**
Translations into English