



Rancho Notorius (*Encubridora*, Fritz Lang, 1952). Fragmento del storyboard original de Wiard B. Ihnen, depositado en la Cinémathèque Française y actualmente conservado en la Bibliothèque du Film -BIFI- de París.



VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Los comienzos de ficción: cuerpos extraños

Las películas de Lang arrancan como si carecieran de principio, como si algo hubiese sido decidido y puesto en marcha de manera inexorable tiempo atrás y asistiéramos a la explosión final. La expresión tan cara a la teoría narrativa de *in medias res* resulta de todo punto insuficiente para dar cuenta de la sensación que nos invade al acceder de ese modo a estas ficciones. Quizá el término "inminencia" sea más apropiado. Los comienzos expositivos, sería sugerente utilizar el término pacíficos, que introducen la atmósfera, presentan los personajes y anuncian sus conflictos son radicalmente ignorados en la obra de Lang o, cuando menos, éstos no coinciden con los arranques. Por el contrario, la brutalidad de los comienzos parece dotar del hálito necesario al resto del filme para darle un empuje imparabile que no decaerá en todo su metraje. Diríase que estos arranques aparecen como cuerpos extraños en el interior del filme, desestabilizando la narración y, sin embargo, una percepción apresurada no deja de percibir la estrecha relación que mantienen, pese a todo, con el relato en su conjunto, es decir, con la estructura de las acciones, sobre todo por la forma particular en que convocan el azar.

Con seguridad algunos ejemplos darían cuenta, si no de la sistematicidad de nuestra impresión, sí al menos de la abundancia de estos rasgos en los comienzos de filme de Lang. Limitándonos por el momento al período hollywoodense, enumeramos, casi como nos viene al recuerdo, algunos de ellos. *Rancho Notorious* (*Encubridora*, 1952)². Un beso en primer plano promete un fin inminente que se habrá de revelar imposible, ya que el cuerpo femenino que el protagonista Vern Haskell (Arthur Kennedy) abraza con tanta pasión, promesa de un futuro hogareño y tranquilo, será en apenas un momento destruido, violado, profanado y asesinado, tornando imposibles los deseos. La rabia incontenible por la impotencia de dar la vuelta a lo fatalmente acontecido, la imposibilidad de escapar al azar que ha resquebrajado todas las esperanzas, estará en el origen de la pulsión desencadena-

La dimensión trágica del azar en los arranques narrativos de Lang en EE. UU¹

1. El autor agradece al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Valencia la concesión de una ayuda a estancias en centros de investigación extranjeros que le permitió trabajar entre marzo y abril de 1993 con los

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



da de este héroe para someter el relato al plan demoníaco de su venganza sin dejar una sola figura, un solo espacio para el sentimiento ni para la debilidad. Arranque traumático, pues, que convoca el azar para mejor evacuarlo después.

While the City Sleeps (*Mientras Nueva York duerme*, 1956) se abre a la noche neoyorkina, incluso antes del genérico. Junto al puerto, un hombre penetra en un edificio, sube las escaleras y llama a una puerta dejando un paquete a un anciano. Su rostro parece reaccionar de forma inquietante a una voz femenina que se escucha desde el fondo, más allá del alcance de la mirada. A la salida del anciano, el individuo reaparece tras el descansillo de la escalera, donde ha estado espionando. Llama de nuevo a la puerta y mientras la joven busca el paquete, desbloquea la puerta. Después de su partida, la muchacha se dirige a la ducha. La cámara la sigue mientras el ojo de la cámara se detiene pudorosamente reencuadrando a la chica. Un ruido fuera de campo y un rapidísimo *travelling* se desliza hacia su rostro mientras grita aterrorizada. Entonces la pantalla se ve invadida por unas letras de noticia de prensa: el genérico. *In medias res*, sí, pero con la particularidad de un plan criminal a punto de llevarse a cabo y que no tarda en estallar.

The Woman in the Window (*La mujer del cuadro*, 1944), por su parte, se abre sobre un cartel que anuncia la conferencia de un tal Dr. Richard Wanley (Edward G. Robinson) "Some Psychological Aspects of Homicide". Un plano general nos presenta al conferenciante mientras expone los diferentes grados de responsabilidad en el asesinato, desde el precepto bíblico hasta que un *travelling* se aproxima hasta fundir en blanco dejando su discurso incorporado. La elipsis posterior será muy marcada.

documentos (guiones, bocetos, referencias) que constituyen el legado de Fritz Lang a la Cinémathèque Française. En dicho centro de investigación fue acogido con gran amabilidad por Dominique Brun y Thomas Doustali.

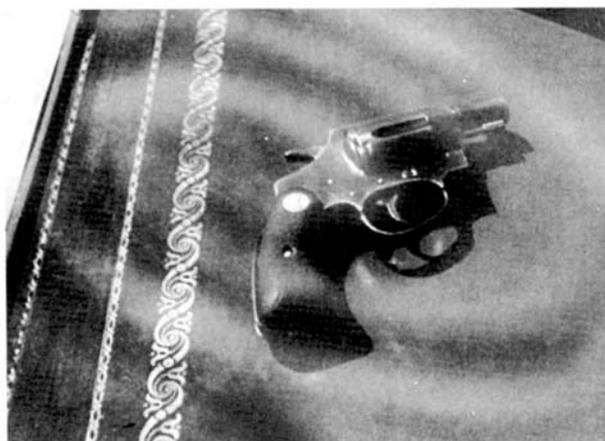
2. El carácter de ilustración de los ejemplos siguientes nos exime de entrar en un estudio detallado (sin duda necesario) de la iconografía de los géneros langianos.

Interrupción sobrecargada de incertidumbres en los que reside la clave del filme: en efecto ¿qué grado de responsabilidad tendrá un crimen soñado por un sujeto?

The Big Heat (*Los sobornados*, 1953) quizá sea el ejemplo perfecto para ilustrar nuestra perspectiva. Un revólver en primer plano. Imposible de ubicar en el espacio y, por tanto, desprovisto de nexos y de sentido. Una mano entra en campo por la izquierda, se apodera de él mientras la cámara retrocede mostrando un escritorio. Justo cuando puede transmitirse algún sentido que oriente al espectador, un estruendo en el umbral del campo lo deja aterrado. El humo inunda la imagen, la cámara se detiene y un cuerpo se desploma sobre la mesa. Plano general: en primer plano, el cadáver del suicidado; al fondo, una escalera por la que desciende gélidamente una mujer. Un reloj de pared señala una alta hora de la madrugada. El rostro de la mujer no permite advertir ningún sentimiento. Un *travelling*, aparentemente subjetivo, avanza hacia el cadáver al tiempo que una silueta negra entra en campo obscureciendo completamente el cuerpo inerte como si de un velo se tratara. Plano medio de la mujer: mira hacia abajo. Plano de detalle: la mano del muerto, el revólver y un sobre³. Lo abre y recorre sus frases; luego, dirigiéndose hacia el teléfono, corre las cortinas y habla por vez primera presentándose como la "viuda de Tom Duncan". Arranque sorprendente, donde una mirada superior parece haber dispuesto todo, decidiendo incluso ese pequeño hueco de la cerradura por el cual penetramos en una ficción terminal. Más bien podría decirse que nos vemos expulsados de la historia antes incluso de que ésta comience: incapaces de comprender, de identificar, pero sometidos a un momento final, resultado a su vez de muchas acciones que nos han sido ahorradas.

Moonfleet (*Los contrabandistas de Moonfleet*, 1955) ofrece en sus primeras imágenes una suerte de cuadro del que se destaca una figura infantil, como si de un bajo-relieve se tratara. El niño sigue su camino silbando despreocupado; de repente, se detiene a observar, petrificado por el terror, una estatua de Barbarroja con los ojos inyectados en sangre. Imagen de horror anclada en la imaginería infantil. Primer plano de una mano que parece avanzar cual una araña, contraplano del niño que corre desfavorido. El plano se interrumpe entonces bruscamente para que la imagen abra de nuevo sobre una composición estática y hermética: seis rostros adultos en éxtasis miran sin parpadear hacia la cámara. Sólo el contracampo revela que se trata de un plano subjetivo del infante. El relato parece haberse suspendido, haberse negado a mostrar el devenir de la acción emprendida y, poco después, haberse inmovilizado de modo inquietante antes incluso de haber arrancado. Extraño instante ciego robado a la mirada y a la historia sobre el que regresaremos más adelante.

The Big Heat (*Los sobornados*, 1953)



3. Vale la pena insistir en el cuidado teórico que Lang toma al disponer juntos todos los objetos provistos de función metonímica: la mano remite al cadáver, el revólver al suicidio, así como a la condición de policía del difunto, el sobre y la carta, por último, al relato, pues contiene una revelación en forma de soborno que atenaza a los personajes todavía inexistentes y no les permite conocer la verdad.

El comienzo de *Cloak and Dagger* (1946) nos sitúa en medio de una noche cerrada al borde de la frontera Sur de Francia hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Un desconocido espía bajo un puente el paso de un tren. Un hombre (¿se trata acaso del mismo?) penetra en un café oscuro, hace una señal al camarero y desaparece tras una portezuela. Percibimos entonces que dos hombres sentados en una mesa han captado la operación y se apresuran a seguirlo. El espectador se siente sin duda perdido en esta trama de acción tan compleja y rápida: una escena que debió a buen seguro haberse desencadenado tiempo atrás y que ahora se halla pronta a resolverse. Ningún conocimiento ni indicio sobre los personajes, sus objetivos y, sin embargo, tanta celeridad sostenida por un montaje seco y cortante. Demasiado tarde, diríamos, para comprender aquello que se teje y, en cambio, demasiado pronto para evaluar los resultados de la acción, puesto que la conclusión de ésta es hartamente incierta, amén de inminente. En el interior de una habitación situada en uno de los pisos, los fugitivos emiten un mensaje telegráfico clandestino justo en el instante en que un tiroteo impide la completa transmisión. Una frase inacabada, un enigma de signos fragmentarios e ininteligibles, suficientes quizá para desplegar un relato cuya tarea inmediata será la decodificación..., pero también la recuperación de la calma necesaria para allanar el camino de la comprensión. Retroceso, pues, a las convenciones expositivas del cine clásico.

Podríamos proseguir esta enumeración sin añadir nada sustancial a las sugerencias ya realizadas. Guiados por un espíritu de economía, consideramos más pertinente a estas alturas sistematizar algo nuestras hipótesis, formulándolas todavía en calidad de impresiones:

1) Por lo que se refiere al desenlace de la acción, llegamos demasiado tarde para obtener la información necesaria que nos permita implicarnos en el relato. Sin embargo, hemos llegado también y paradójicamente demasiado pronto, pues el final en sentido estricto todavía no se ha producido. Este final es —permítasenos la expresión que nos parece más exacta— inminente y el ritmo lo celebra de modo que nos sentimos brutalmente zambullidos en una impresión espectacular muy intensa.

2) Las acciones implicadas sugieren momentos que podríamos calificar de traumáticos y terminales (muerte, suicidio, asesinato, descubrimientos sorprendentes, etc) que no pueden carecer de relación con nuestra impresión de fin y principio. En términos algo más precisos, los acontecimientos narrados sugieren una relación con la forma narrativa: un final inminente y, a la postre, consumado, ubicado al inicio del filme y el cual representa momentos terminales.

3) Considerando su exactitud, las acciones representadas, vehiculadas por la precisión de un montaje inflexible, parecen haber evacuado el azar; pues se dirían controladas por una mano demiúrgica que ha calculado todo con la precisión matemática propia de una maquinaria infernal. Ninguna vacilación, elipsis descarnadas y voluntarias, suspensiones despiadadas... Todos los recursos retóricos nos hacen incapaces de entrar confortablemente en la ficción que desfila ante nuestros ojos.

4) El único azar que sería legítimo invocar es la coincidencia (y ésta es sumamente sospechosa) de que hayamos caído en este momento preciso en medio de la escena. Ahora bien, si esta incorporación del espectador se produce de modo tan repentino, ¿se trata en realidad de un azar? Como se deduce de lo dicho, la noción misma de azar resulta altamente problemática.

5) En lo que se refiere a los destinos del relato, estos arranques obligan a efectuar un retroceso, ya que las secuencias que siguen inmediatamente deben colmar los vacíos del comienzo. Se precisará en adelante detenerse en la presentación de personajes, desplegar los conflictos, crear la atmosfera conveniente para que el ritmo vaya creciendo progresivamente, etc. En suma, los arranques a los que aludimos estarían en franca contradicción con las convenciones narrativas del filme hollywoodiense clásico a las cuales Lang se plegaría inmediatamente después.

Tal vez una comparación nos ayude a indagar con mayor precisión la distancia que separa estos comienzos de Lang de los estereotipos de la narración clásica. Consideremos, por ejemplo, el caso también atípico de Alfred Hitchcock. En la obra de este realizador, los comienzos se presentan a menudo bajo la forma de un golpe de azar: un malentendido, un encuentro inesperado, una mirada indiscreta vertida en el fatídico momento... El lector podrá por su cuenta ampliar estas situaciones recorriendo los móviles de muchas de las películas del realizador. Resumamos diciendo que con suma frecuencia son éstos los disparaderos de historias en lo que sigue imparables, estructuras sometidas a una estricta pero también paradójica causalidad. Estricta, ya que nada detendrá una serie de acciones ligadas por nexos metonímicos de causa a efecto; paradójica, porque la inverosimilitud deberá surgir a menudo, aunque el ritmo trepidante de las acciones y de la identificación del espectador haga imposible tomar conciencia de ello. Así, pues, el método de Hitchcock se caracteriza más bien por la distancia y el juego perverso y, por tanto, el enunciador no experimenta jamás ninguna piedad por sus criaturas. Y ello sucede de modo sorprendente, pues la implicación del espectador no tiene resquicios por donde escapar. Nadie más ajeno al espíritu cervantino que Hitchcock. En consecuencia, el azar puede encontrarse no sólo en el inicio del relato (donde el mismo cine clásico hollywoodense lo acepta de buen grado), sino también en muchos de los puntos intermedios de su trayecto. Ahora bien, cuanto mayor es la inverosimilitud⁴, mayor es la implicación del espectador por los acontecimientos traumáticos que tienen lugar o por la insoportable tensión que se respira. Por el contrario, la concepción langiana parece heredada, casi calcada, de ciertos rasgos de la tragedia: ningún juego, ningún ilusionismo perverso, carencia de toda distancia que no sea abismal (luego regresaremos sobre ello), ningún sentido del humor que no sea la ironía trágica. A fin de cuentas, si el destino trágico está en marcha, el azar como expresión de lo ominoso encontrará fácilmente en ello su lugar.

4. Pensemos, sin ir más lejos, el azar fatal que lleva a Marion Crane (Janet Leigh) a buscar refugio de la tormenta en el motel desviado de la carretera principal en *Psycho* (Psicosis, 1960).

Fury (Furia, 1936)

Lang: estilo y pensamiento

5. Véase VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **"Fury ou comment est né John Doe"** en BERNARD EISENSCHITZ & PAOLO BERTETTO, EDS.: **Fritz Lang. La mise en scène, Turin, Cinémathèque Française, Museo Nazionale del Cinema, FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, 1993.**

6. DAVID BODWELL en su contribución valiosísima incluida en el libro colectivo **The Cassical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960, New York, Columbia University Press, 1985**, subraya con pertinencia dicho rasgo en la narración clásica. El azar, dice Bordwell, puede efectivamente irumpir en el relato hollywoodense del período clásico, pero lo hace al comienzo del filme tomándose más raro a medida que avanza el metraje para hacerse prácticamente imposible hacia el final.

Cabe preguntarse qué tipo de películas siguen a estos cuerpos extraños que sirven de arranque. En su momento, investigamos esta relación a propósito de la primera película americana de Lang, *Fury (Furia, 1936)*, en la cual el linchamiento frustrado del protagonista genera una experiencia tan intensa que lleva al superviviente, con su cuerpo y rostro quemado, a desembarazarse de todo resto humano para convertirse en una alimaña capaz de retorcer el relato, utilizar sus personajes como peones a su servicio, crear pruebas falsas, poner en escena la maquinaria judicial con el fin de cumplir su deseada venganza y, por consiguiente, evitar cualquier nueva emergencia del azar⁵. No insistiremos en esta ocasión en este punto, si bien cabe retener un hecho algo más generalizable: después de la primera secuencia los filmes arrancan de nuevo bajo rasgos reconocibles: causalidad y motivación se imponen para articular el *mythos* o la trama hasta su conclusión final⁶. Los comienzos que analizamos en esta ocasión escapan, parece ser, a la lógica causal que rige el resto del filme renunciando, por consiguiente, a entrar en la relación de dependencia con el resto de la estructura.

La pretensión que nos anima en esta ocasión es analizar con detalle el proceso de elaboración de este rasgo narrativo tan sorprendente desde su génesis hasta su culminación en la película una vez montada y sonorizada. Es, pues, un trabajo de arqueología, en la medida en que se trata de desvelar las distintas fases de elaboración a partir de los documentos disponibles. En un segundo lugar, se trata de detectar y analizar ciertos rasgos estilísticos, aislándolos a través de distintas estructuras narrativas en apariencia distintas, géneros dispares y épocas poco uniformes. Ésto, que hubiera sido condenable hace tan sólo unos años por el inmanentismo textual de la semiótica, hoy

puede ser abordado, siempre y cuando no nos afanemos en una estilística fundada en la tradicional noción de sujeto plenipotenciario⁷. Por último, los rasgos estilísticos cuya génesis estudiamos están dotados de una dimensión mucho más amplia desde el punto de vista ideológico, pues pone en juego una relación entre el caos y el determinismo de raigambre trágica que nos parece contradictoria con el modelo hollywoodiense, no en rasgos superfluos, sino en los más nucleares y que abre una concepción del relato de vocación antropológica.

Examinaremos en lo que sigue el proceso de formación de lo que podríamos denominar una imaginaria determinista del relato a partir del estudio de un filme: *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941), en el que estudiaremos dos versiones del guión de Dudley Nichols, considerando muy especialmente la intervención personal de Lang, para concluir analizando el filme una vez montado.

Man Hunt: el instante que escapó a la Historia

La secuencia que abre *Man Hunt* presenta un hecho insólito: la ocasión fallida de asesinar a Hitler. Resulta de todo punto escalofriante imaginar el efecto producido en el espectador de 1941, en el momento en que Hitler desplegaba su dominio por Europa arrasándola a su paso, tenerlo por un instante en el visor de un fusil telescópico a punto de ser disparado. Ocasión única de invertir el curso de la historia, este hecho revela sin la sombra de una duda la condición extrema de la que hablamos al referirnos a ciertos arranques narrativos de Lang. Un gesto de ficción dotado de poderes performativos capaces de saltar al terreno de la Historia, con mayúsculas, cambiando su devenir. Devenir, precisemos, de la historia presente cuyos efectos son padecidos por el mismo espectador de 1941. Pero también, no lo olvidemos, signo de un cambio imposible para todas las ocasiones en las que el filme se proyectaría en el futuro. Ahora bien, esto no es más que el aspecto temático que despierta esta apertura. Será necesario estudiar con detenimiento cómo se lleva a cabo el trabajo de figuración para alcanzar esa poderosa imagen, tanto en un sentido narrativo como imaginario.

Como establece Bernard Eisenschitz en un espléndido texto de arqueólogo⁸, los derechos de la novela por entregas *Rogue Male*, de Geoffrey Household, publicada en 1939, fueron comprados por Zanuck en 1940 y Jules Furthman realiza una primera versión de guión en junio de 1940. Sin embargo, será Dudley Nichols, quien en octubre de ese mismo año ya ofrece una *First Draft Continuity, Screenplay*, que será respetada en su conjunto hasta el final. El director previsto, John Ford, no aceptó dirigir la película según el *Temporary Script* concebido por Nichols el 19 de noviembre. Poco más tarde es contratado Lang. Así pues, entre noviembre de 1940 y marzo de 1941 tiene lugar un intenso trabajo de Nichols y Lang sobre el guión. Es necesario añadir, como oportunamente justifica Eisenschitz en la obra citada, que el 27 de enero de 1941 Nichols da por concluido su trabajo y regresa a Connecticut, con lo cual Lang labora desde este momento y hasta la *Shooting Final* de 7 de marzo, en solitario. Nuestro propósito en esta ocasión

7. En este sentido nos separamos de las tentativas de la, por otra parte, interesante obra de LOTTE H. EISNER, cuyos objetivos son la edificación de una historia progresiva del estilo Lang, primero vacilante, más tarde logrado. Ni que decir tiene que muchas de las ideas contenidas en su **Fritz Lang (Paris, Cahiers du cinéma, L'etoile/ Cinémathèque Française, 1984)** son aportaciones fundamentales para cualquier consideración del trabajo del guionista y director vienés y, por tanto, todo estudio posterior es de algún modo deudor de dicha obra.

8. BERNARD EISENSCHITZ: **Man Hunt. Fritz Lang, Crisnée, Yellow Now, 1992.**

es pasar revista a la secuencia inicial tal y como nos la ofrecen dos momentos terminales de este largo proceso de elaboración: el final de la intervención de Nichols, aunque ya con las indicaciones de Lang incorporadas, tal y como son ofrecidas en el *Script With Revision*, fechado el 20 enero de 1941 (*Revised for Final Typing* el 27 enero) y la *Shooting Final*, fechada el 7 de marzo, que contiene revisiones sucesivas hasta el día 26 de marzo⁹. La responsabilidad de Lang respecto a ciertos cambios no ofrece duda, como tampoco es discutible su autoría en las modificaciones introducidas en el rodaje del filme. Éste comienza el 14 de marzo de 1941 y dura 28 días, estrenándose el 13 de junio de 1941¹⁰. A la vista de estos documentos, resulta fascinante descubrir cómo entre las dos versiones se abre camino una mano de hierro imponiendo su imaginera despiadada. Sin embargo, en lo que se refiere a la primera secuencia, la que ahora nos ocupa, las dos versiones son bastante similares, casi idénticas, particularmente a partir de la sección 4 del guión '*With Revision*' que se transforma en 3 en la *Shooting Final*. En otras palabras, las diferencias fundamentales se hallan concentradas deliberadamente en el mismo instante de apertura de la escena, lo que refuerza nuestra hipótesis de que el trabajo más obsesivo de Lang consiste en dar forma, cueste lo que cueste, a estos momentos. Junto a ello, nos serviremos de los *blueprints* elaborados por uno de los dos *art directors* del filme, Wiard B. Ihnen, que trabajó estrechamente unido a Lang y que proveen a esta secuencia de su primera vocación visual¹¹.

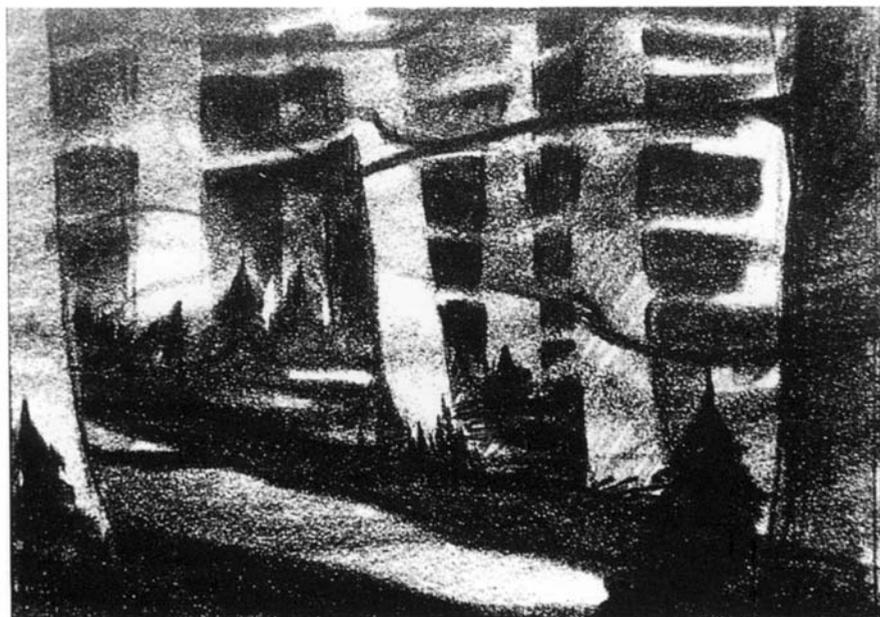
9. Este documento contiene numerosas indicaciones de *decoupage* y fue utilizado como uno de los materiales para el rodaje.

10. Recuérdese el carácter muy modesto de la producción, como señala Eisenschitz, pues no se rueda un solo plano fuera del estudio. De hecho, el filme introducía un cambio de Hollywood respecto a la actitud norteamericana frente a la Alemania nazi que lo hacía comprometido.

11. Véase la reproducción de los mismos en el libro citado de Eisenschitz. Hemos podido consultarlos detalladamente también en nuestra estancia en la Cinémathèque Française.

12. En adelante, y dada la importancia de los términos utilizados por el guión, referimos entre corchetes los textos originales en inglés precedidos de su traducción española.

El *Script with Revision* se abre con una figura apenas perceptible que se perfila en medio del bosque: "Tenuemente, vemos una figurada aproximándose con sigilo hacia nosotros, de árbol en árbol, siguiendo el tortuoso camino repleto de sombras espesas. Aunque la tarde es soleada, tan sólo esporádicos rayos de luz penetran en el oscuro bosque. Incluso la figura que serpea parece una sombra"¹². ["Dimly we see a figure stealing towards us, from tree to tree, following the crooked path of heavy shadows. Though it is bright afternoon only sporadic shafts of sunlight slant down into this dark woodland. The zidzaguine figure seems almost a shadow itself"]. Desde luego no estamos ante un texto literario y sería vano analizarlo en su función estilística sin tener presente la vocación que el guión tiene de borrarse al dar paso a la figuración en imágenes. Precisamente por eso resulta tanto más significativo el conjunto de términos que subrayan la imprecisión visual, los contornos que se difuminan (*dimly, stealing, heavy shadows, sporadic shafts of sunlight, dark woodland*). A todo ello se añade el carácter fugitivo de la figura humana, todavía irreconocible. Y, sin embargo, las correcciones que Lang impone a este texto en la segunda versión se dirigen a asimilar la oscuridad de la escena a la idea de desorientación del espectador. Así, los movimientos de cámara están llamados a construir una mirada ordenada sobre un espacio en el que todo es inexpresable y caótico; una mirada, pues, perdida en medio del bosque y sin ningún apoyo para reconocer nada: "LA CÁMARA no muestra sino árboles solitarios, macizos de helechos y vides enredadas". [CAMERA SHOWS nothing but solitary



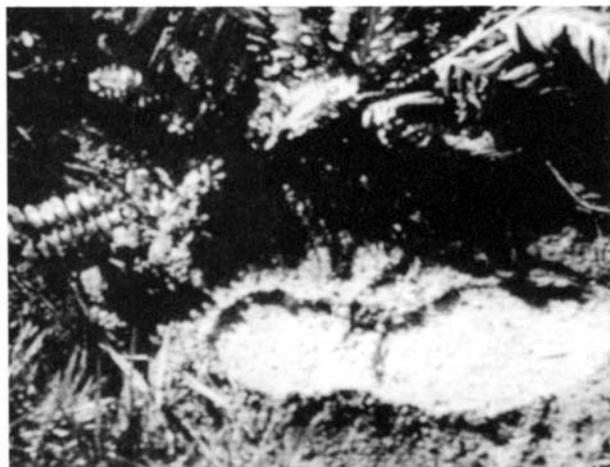
Man Hunt (*El hombre atrapado*, Fritz Lang, 1941). Fragmento del storyboard original de Wiard B. Ihnen, depositado en la Cinémathèque Française y actualmente conservado en la Bibliothèque du Film –BIFI– de París.

trees, clumps of juniper and tangled vines"]. Ahora bien, Lang intenta producir en el espectador un efecto bien preciso que no puede dejar de enunciar explícitamente: "Imagínense despertando en un bosque solitario sin ninguna pista sobre a qué lugar del mundo han sido transportados". ["Imagine yourself awakening in a lonely forest with no clue to what part of the world you have been transported"]. ¿Acaso no se propone esta indicación como una guía de lectura? Véase en este síntoma la concepción del guión langiano como documento de trabajo destinado a poner en atmósfera a los miembros del equipo técnico.

Rincón inextricable de la selva, pues, donde "un solitario tordo rompe el silencio" ["a single thrush breaks the stillness"]. La cámara se orienta en busca de unas huellas que encuentra a su paso: "LA CÁMARA PANORAMIZA SUAVEMENTE HACIA ABAJO —y en la tierra húmeda hay huellas de pisadas humanas. SIGANLAS decididamente, mirando hacia el suelo de manera que no sea posible ver lo que tenemos delante" ["SLOWLY CAMERA PANS DOWN —and in the damp earth are human footprints. FOLLOW them stealthily, looking down on the ground so that we cannot see what is just ahead"].

Indicaciones sumamente sutiles para el dispositivo de la cámara que construyen el trayecto de una mirada que se esfuerza desesperadamente en orientarse. Efecto subrayado, por demás, por el recurso a la segunda perso-

Man Hunt (*El hombre atrapado*, 1941)



na del plural que constriñe al cámara e indirectamente fija con primor el lugar del espectador colocándose en su lugar tanto física como psicológicamente: "vemos una alambrada cerrándonos el paso. Vemos que los hilos del alambre han sido separados cuidadosamente y sin ruido alguno por dos manos". ["we see a barbed-wire fence blocking our path. We see the strands of the fence being forced apart carefully and noiselessly by two hands"]. El '*mysterious stranger*' que habíamos rebasado poco antes deja, pues, huellas en el paisaje, tornándolo algo más humano. Y, pese a todo, se nos escapa muy pronto: "Inmediatamente, el misterioso desconocido se desliza cuidadosamente a través de la alambrada. Sólo percibimos su espalda". ["Immediately, the mysterious stranger carefully eases himself through the stretched wire. We see only his back"]. Perfecta progresión donde la naturaleza, descrita en un primer momento como inextricable, va albergando lo humano hasta que éste se transforma en algo perceptible, aunque todavía no identificable como personaje.

Esta actitud de la segunda versión estudiada precede la descripción naturalista del personaje que la versión '*With Revision*' anticipa: "Un joven inglés bien parecido, sin duda un cazador que sigue a su presa, lleva un rifle ligero de precisión telescópica. Viste un elegante traje, sombrero de fieltro y una mochila cruzada en el hombro, unos lentes en una pequeña correa alrededor del cuello. Casi el equipo para caza de precisión". ["A good-looking young Englishman, evidently a hunter stalking game, carries a lightly-built high-power rifle. Wears a well-cut tweed suit, felt hat, a knapsack slung across his shoulder, binoculars on a short strap about his collar. Hardly the costume for big game hunting"]. Dicha descripción es retenida en la segunda versión, mas situada más allá de la aparición de la persona, además de integrada en la acción: el ca-

Man Hunt (El hombre atrapado, 1941)

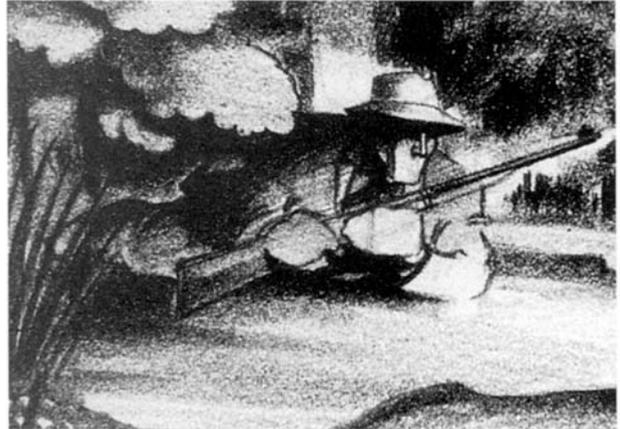


zador *motionless* (inmóvil) muestra con una mueca su satisfacción por el hecho de que sus movimientos no han sido detectados por nadie.

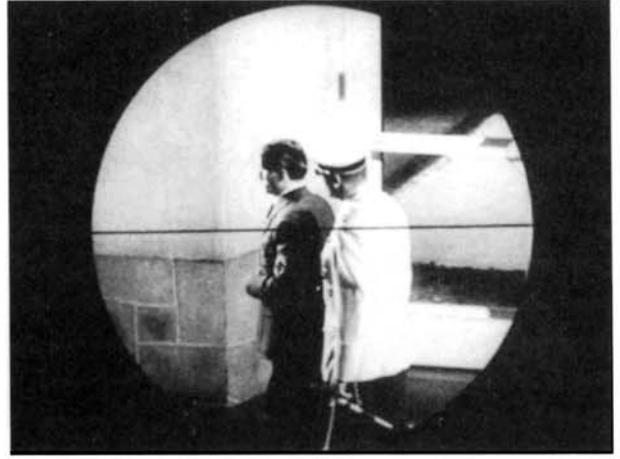
¿Qué queda de todo esto en el filme una vez rodado y montado? Un intertítulo pone de manifiesto la localización de la escena, si bien lo hace de modo altamente impreciso, tanto desde el punto de vista espacial como temporal: "en algún lugar de Alemania poco antes del estallido de la guerra". ["Somewhere in Germany shortly before the war"]. La niebla es espesa y la cámara avanza entre los arbustos del frondoso bosque. Se deja oír un ruido ambiental, mientras que el aparato desciende a tierra con el fin de señalar la presencia de una huella humana y, más tarde, otra. Cortinilla: siguiendo la misma dirección, un personaje se desplaza ríandando con el *travelling* precedente para, acto seguido, agazaparse. Breve fragmento que representa a un guardia nazi vigilando mientras el individuo permanece camuflado. La puesta en escena, por consiguiente, ha simplificado considerablemente lo expuesto en el guión. Pero reflexionemos un instante.

Esta presentación nos introduce de golpe en una acción que parece obedecer a un plan meticuloso cuyo propósito ignoramos. ¿Acaso sería descabellado conjeturar la existencia de un vínculo entre nuestro acceso *in medias res* a la acción y el rigor de un plan cuyo eje reside en la mente del extraño personaje? En efecto, sólo él ha conseguido orientarse por ese extraño paraje indescifrable que es el bosque, donde ni siquiera la luz parece penetrar. Reformulemos entonces nuestra hipótesis: algo permite la convergencia entre la desorientación inicial (tan recalada, repitamos, por el mismo Lang) y la precisión del plan, entre la minuciosidad con que la mirada es construida y la inminencia de su cumplimiento. Paradoja que prepara el paso abrupto de la ignorancia al saber, como si este salto fuera la razón última de la secuencia. El mismo guión es explícito al respecto cuando el personaje observa a través de la mira telescópica y nosotros debemos hacerlo también a través de ella: "MIRANDO A TRAVÉS DE LA MIRA TELESCÓPICA (con sus ojos). Vemos algo borroso que se convierte en la imagen borrosa de una terraza delante de una mansión blanca, que se transforma en dos figuras borrosas en la terraza. Entonces, cuando el foco corrige repentinamente, vemos a Adolf Hitler...". ["LOOKING THROUGH TELESCOPE (with his eyes). We see a blur of nothing, which becomes a blur of terrace against a white house, which

Man Hunt (El hombre atrapado, Fritz Lang, 1941). Fragmento del storyboard original de Wiard B. Ihnen.



Man Hunt (El hombre atrapado, 1941)



Man Hunt (El hombre atrapado, 1941)

becomes a blur of two figures on the terrace. Then as the focus sharpens suddenly, we see Adolph Hitler...”].

Ninguna variación entre las dos versiones examinadas del guión en este punto que adquiere toda la potencia de una revelación. Desde este lugar se procede a la transición entre lo totalmente indescifrable a la confusión del espacio, de aquí una casa blanca... Nada hasta que Nichols y Lang subrayan el efecto repentino: “as the focus sharpens suddenly”, el espectador se precipita en el presente histórico y la enunciación desborda con inusitada violencia la frontera ficcional. La luz se hace de repente en un resplandor que ciega la vista, las nubes se disipan, pero lo hacen reduciendo a cenizas un relato que todavía no había tomado el tiempo de despegar; pues lo desconocemos todo de él. El montaje del filme elimina el salto de la imagen borrosa a la nitidez de la imagen, sin modificar por otra parte la brusquedad de la aparición de Hitler.

Punto de incertidumbre, el asesinato se promete por un instante posible, casi inminente, aun cuando esta mera posibilidad contrasta con la frialdad del individuo que

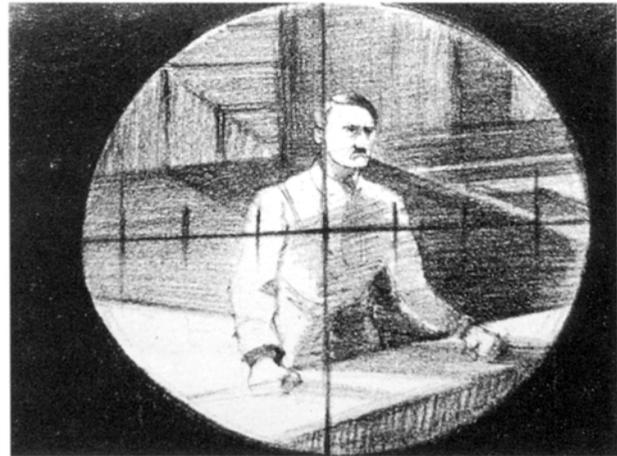
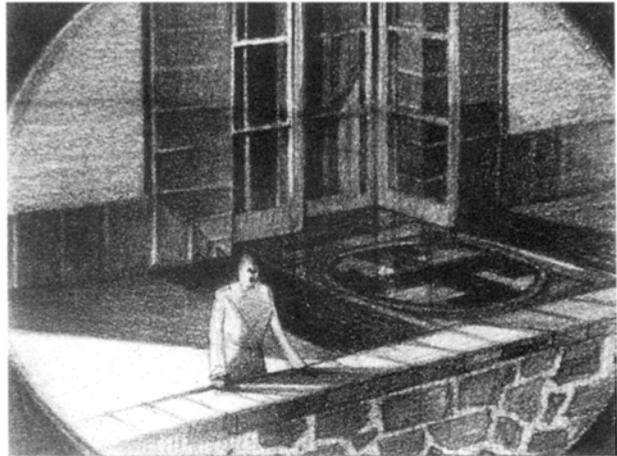


nos guía en la operación: "Con sorprendente frialdad, mira y dispara el gatillo. Sin embargo, por extrañados que quedemos por el chasquido del rifle vacío, nos damos cuenta en seguida que el cazador no está en absoluto sorprendido. Baja el arma con una expresión que nos deja pasmados —un regocijo, como si hubiera llevado a cabo una monstruosa broma". ["With amazing coolness he sights and then pulls the trigger. However startled we may be by the click of an empty rifle, we realize the next instant that the hunter is not surprised. He lowers the gun with an expression that puzzles us —an elation, as if he had achieved some monstrous joke"].

Tampoco aquí se aprecia diferencia ninguna entre las dos versiones del guión. Todo parece decidido de antemano y, sin embargo, nos hallamos sumidos más que nunca en la incompreensión. Lang introduce una vacilación: el juego ha sido jugado y, en cambio, el espíritu que lo anima parece grotesco. Suspensión del propósito o incertidumbre del final. Momento ciego, en todo caso, tras el cual el cuerpo del personaje se mecaniza siguiendo una extraña compulsión: "La expresión risueña desaparece de sus ojos. Mira abajo, hacia su arma con incertidumbre. Entonces, comienza a actuar como si se encontrara bajo una compulsión más allá de su conciencia o voluntad. Su expresión se tensa, extraña, insatisfecha. Coloca el rifle hacia delante del precipicio y se echa al suelo de nuevo. Extrae de su bolsillo un cartucho brillante de acero y lo desliza en la recámara del rifle". ["The laughing expression goes from his eyes. Looks down at his gun uncertainly. And then he begins to act as if under some compulsion beyond his consciousness or will. His expression grows tense, curious, unsatisfied. Draws the rifle forward to the ledge and flattens himself again. Pulls from his pocket a shiny steel-jacketed cartridge clip and slips it into the rifle chamber"].

He aquí la clave, lo que el mismo Lang definió como 'ese instante que nos escapa':

Ese instante que nos escapa, he aquí mi obsesión. Para cada uno de nosotros este instante existe, instante de debilidad durante el cual puede errar. Es una ley inevitable de la vida (...) ¿Usted ve? Por esto dedico con tanta frecuencia mis filmes a asesinos. ¡Me interesan tanto! Es tan fácil, en uno de esos instantes, convertirse en criminal. Estoy convencido de que si damos el primer paso, los abismos se abren y el segundo se convierte en ineluctable¹³.



Man Hunt (El hombre atrapado, Fritz Lang, 1941). Fragmento del storyboard original de Wiard B. Ihnen.

13. Entrevista de Mary Morris con Fritz Lang en 1946 y ahora incluido en ALFRED EIBEL (ED.): **Trois lumières, Paris, Flammarion, 1988, págs. 163-164.**



Man Hunt (El hombre atrapado, 1941)

Engranaje del azar, momento de suspensión en el que el juego puede convertirse en acción trágica, pero también —no lo olvidemos— destino trágico precisamente por haberse perdido esta ocasión de oro, ese único momento que, dada la situación ante la que nos encontramos y el tiempo histórico del filme (1941), hará para siempre imposible invertir el camino de la historia. No en vano Patrice Rollet en un memorable artículo titulado de ese modo (“Cet instant qui nous échappe”) pondrá en relación ese instante con el automatismo de repetición. Dice Rollet: “Todo el cine de Lang, todo ese cine que se dice del dominio está hecho, creo, para conjurar ese instante que le escapa, responder a esta obsesión de un suelo que podría hundirse bajo su peso”¹⁴.

En efecto, Thorndike no podrá responder jamás por las razones que le llevaron a esta salida de sí y, al ser interrogado por Quive-Smith (George Sanders), deberá acabar confesando esa verdad compulsiva que no le permitirá

ceder ante nada hasta que sea posible, en el más absurdo de los medios, la segunda oportunidad, aquella que, al final del filme, está sancionada por la voz de un narrador que afirma que esta vez no fallará. Solución imposible, fuera de campo narrativo, donde la Historia, la verdadera, es decir, aquella regida por las tropas triunfadoras de Adolf Hitler, no podrá jamás ser doblegada. He aquí el nacimiento de ese héroe desmesurado que es Thorndike, tan desmesurado como la mayor parte de los héroes langianos: aquello que les escapó la primera vez (baste traer a la memoria ahora algunos de los ejemplos de otros filmes aludidos al comienzo de este texto) será el móvil que los arrebate, que les impida una naturalidad. Furia incontenible, elevación por encima de los atributos estrictamente humanos, vemos aquí resurgir esos gigantes todopoderosos que nutrían las películas alemanas de Lang. Allí eran presu- puestos, actos de fe de partida, ya fuera por las exigencias de unas fuentes mitológicas, seriales o por las concesiones que una narrativa fantástica concedía al enunciador. En EE.UU., por contra, donde Lang descubrió la importancia del hombre medio, estos personajes nacen del interior de la ficción corriente para erigirse en grandes demiurgos. Rollet de nuevo lo formuló con acierto: el deseo de estos personajes surge de un azar, pero en adelante será imparable convirtiéndose en necesidad.

Y para hacerse posible, lo que había nacido como cuerpo extraño de un filme todavía no nacido generará una suerte de epílogo narrativo, igualmente desgajado de la ficción, donde el narrador, solicitando del espectador una fe al filo de lo inverosímil, se compromete al éxito de una misión: “Pasarán días, meses o tal vez años, pero ahora sabe que no fallará”. Pero retengamos la idea de necesidad que acabamos de formu-

14. PATRICE ROLLET: “Cet instant qui nous échappe” en *Traffic 12*, otoño 1994.

lar al hilo de la última idea de Rollet y recuperemos los distintos términos que han pasado por esta lectura nuestra.

Azar y necesidad, paso al acto, suspensión del sentido, punto ciego del relato y también del sujeto¹⁵... he aquí varios de los nombres que pueden servir de sinónimos para este instante que nos escapa enunciado por Lang en la entrevista citada. Quizá por esto Lang pueda situarse en pleno corazón de los mecanismos trágicos. En efecto, Thorndike, cazador sofisticado, portador de los atributos cínicos de un maestro de caza británico, se comportará de manera demasiado manierista para convertirse en un demiurgo, para consumir un acto que para él, al menos hasta el momento ciego que hemos descrito, sólo valía como juego, como autodemostación de su mera posibilidad. Incomprensible actitud para una mentalidad germánica, Quive-Smith le reprochará sin cesar su debilidad 'inglesa' oponiéndola a la maquinaria infernal, matemática, del nacionalsocialismo, como indicó Jacques Aumont¹⁶. Pero, cualquiera que sea la potencia de esta maquinaria, la demiurgia precede su adscripción al nazismo y, además, será desbordada por otra que no es sino la voz suprema de Fritz Lang o, si se prefiere, de ese enunciador que él coloca ante nuestros ojos.

No podría extrañar a tenor de lo expuesto que Lang recurriera más que a metáforas narrativas clásicas a la figura de una partida de ajedrez, en una entrevista concedida a Lotte Eisner¹⁷. Precisión, cálculo en lugar de causalidad narrativa. Bella metáfora que el propio Lang transportará (¿sería un azar?) a esta misma película desde la segunda secuencia, justo después de la descrita, en donde dos nazis juegan a este deporte. Demiurgia, precisión, asimilada por un tiempo transitorio, al poderío nazi. Pero no nos llamemos a engaño, el poder performativo de Lang es mayor y acabará derrumbando esa máquina poderosa. Si bien es cierto que no pudo lograr que su héroe británico consumara el hecho, sí al menos impuso su maquinaria al servicio de la destrucción ficcional y enunciativa del nacionalsocialismo ○

15. PATRICE ROLLET: *op. cit.*, que trae a colación algunos de ellos, hablará también de *philosophie du ravissement*.

16. JACQUES AUMONT: "L'oeil était dans le tombeau ou We did not see what Thorndike saw" en BERNARD EISENSCHITZ & PAOLO BERTETTO (EDS.): *Fritz Lang. La mise en scène*, ya cit., págs. 233-243.

17. Citado por LOTTE H. EISNER: *op. cit.*, pág. 193.

The Tragic Dimension of Coincidence in the Sudden Changes in Lang's US Narratives

abstract

This text analyzes, the beginnings of the narratives used in Fritz Lang's films within the context of the classic Hollywood style. A detailed study of the various corrections made by Lang in the phases between scriptwriting and production and editing reveals his unflagging effort to introduce sudden changes which are inconsistent with causality, suggesting an emerging element of coincidence, devised to shock viewer sensibilities without offering the insight required to follow the story line. Lang's conception is revealed as a form of tragedy. The article makes a specific case study of *Man Hunt*, produced in 1941.