

**MÁS ALLÁ DE LA DUDA.  
EL CINE DE *FRITZ LANG***

**I M A T G E**

**AULA DE CINEMA - SERVEI D'EXTENSIÓ UNIVERSITÀRIA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

© Los autores.

EDITA: Universitat de València  
Servei d'Extensió Universitària  
Aula de Cinema

I.S.B.N.: 84-370-0954-5

DEPÓSITO LEGAL: V. 1.752-1992

IMPRIME: Gráficas Marí Montañana  
Santo Cáliz, 7. Tel. (96) 391 23 04°  
46001 Valencia (España)

*Con este libro "MÁS ALLÁ DE LA DUDA. EL CINE DE FRITZ LANG", se inicia un trabajo editorial que había obtenido sus primeros resultados en las publicaciones emprendidas por el Aula de Cine del Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Valencia en años anteriores. Por esta razón, el libro que el lector tiene entre sus manos es, a un mismo tiempo, un resultado y un origen: resultado de una labor organizativa, pedagógica e investigadora desarrollada durante algunos cursos académicos por el Aula de Cine; origen, puesto que constituye el número primero de una colección cuyo cometido es la investigación en torno a la imagen en todas sus dimensiones y alcances.*

**Albert Girona**

DIRECTOR SERVEI D'EXTENSIÓ UNIVERSITÀRIA



**El universo languiano:  
más allá de una duda razonable**

Vicente Sánchez-Biosca



Fritz Lang. He aquí un nombre repleto de ecos en la historia del cine. Las más de cuarenta películas que llegó a dirigir, los guiones que escribió y aquellas míticas palabras que Jean-Luc Godard le hacía pronunciar en *Le mépris* son sólo la parte más visible y plasmada en la pantalla de un larguísimo recorrido. Pero tal vez se encuentre dotado de mayor valor mítico su abandono de aquella tierra que le había reconocido como el más influyente y monumental de los realizadores (y, quede claro, en Alemania durante los años veinte, tal denominación significaba 'artistas' en un sentido pleno) para, como paladín de la democracia, huir con poco más que lo puesto a París y, más tarde, a la tierra prometida, Hollywood. Claro que en la célebre oferta del doctor Joseph Goebbels de dirigir la cinematografía del Reich, en la veneración que el mismísimo Adolf Hitler sentía por *Metropolis* y en su propia huida de la barbarie nazi hay —recientemente se ha arrojado considerable luz sobre el asunto— una buena dosis de leyenda que el mismo Lang se ha encargado de aumentar<sup>1</sup>. Y, a pesar de este envoltorio legendario, lo cierto es que la extraña situación de Lang entre dos universos de discurso y de producción tan diversos como el norteamericano clásico y el vanguardista (o pseudovanguardista) alemán no se ve por ello disminuida en absoluto.

En efecto, la trayectoria de Lang es sumamente dilatada y repleta de accidentes. Guionista de seriales para el cine, se convierte en uno de los clásicos más indiscutibles y tal vez mimados de la cinematografía germana en el curso de los años veinte. Sus superproducciones para la UFA, como *Die Nibelungen* o *Metropolis*, dan buena cuenta de hasta qué punto Lang era la más pura expresión del colosalismo de calidad y, por tanto, también

---

<sup>1</sup> Véase Gosta Werner: "Fritz Lang and Goebbels. Myth and Facts" in *Film Quarterly*, vol. 43, n. 3, primavera 1990, pp. 24-27.

el exponente privilegiado de aquello que la más potente empresa productora de imágenes estaba decidida a publicitar en el extranjero como el genuino cine alemán y, en consecuencia, también aquello que habría de competir con los grandes films norteamericanos. Pues, a diferencia de Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Leni, Georg Wilhelm Pabst, Wilhelm Dieterle, Lupu Pick y tantos otros, lo realmente sorprendente de Fritz Lang es su acomodación al modelo de producción hollywoodense, su pronta conversión en un director seguro y —esto es lo más relevante— el hecho de pasar relativamente desapercibido sin por ello convertirse en un director secundario o de estudio. Su —digámoslo así— discreta autoría o relativo anonimato (ninguna de estas calificaciones es exacta, pero el cruce de ambas se aproxima a los hechos) lo diferencia de los poderosísimos, aunque escasos, directores de renombre en Hollywood, aunque también de los directores de oficio.

En resumidas cuentas, después de una brillante carrera germana, en la que reunió géneros tan distintos como folletines y sagas legendarias, futurismos inciertos y películas de inspiración romántica, tras haber sufrido los traumas y experimentos de la revolución sonora en Alemania, con su rotundo *M*, Lang ingresa en un universo cinematográfico en el que todo era rigurosamente distinto, trabaja para buena cantidad de grandes y pequeños estudios y productores, como Walter Wanger Productions, 20th Century Fox, Paramount, R.K.O. y rara vez suscita recelos por sus tendencias estéticas, su formación humanística o su procedencia europea. Tal vez con la excepción de Lubitsch (quien se incorporó a la industria norteamericana muy tempranamente —1922-1923— acompañado de una serie de colaboradores de su misma procedencia), ningún otro cineasta procedente de los estudios alemanes cosecharía un éxito tan intachable, pero, al mismo tiempo tan neutral en Hollywood.

Pues bien, el trayecto por medio del cual la figura de Fritz Lang en América fue rescatada del olvido posee ya una considerable historia. Tal vez se deba a los míticos *Cahiers du cinéma* la primera tarea de reivindicación de éste como de otros 'autores' desde el interior de la producción hollywoodense. Loable tarea ésta que, sin embargo, instituyó a menudo el error de concebir autorías que, en el contexto real de la producción norteamericana, eran más que dudosas. En todo caso, el mérito de esta labor emprendida fue enorme, pues desde los años sesenta la figura de Fritz Lang ha ido cobrando más y más relevancia en los estudios de historia y análisis fílmicos. Ahora bien, sea como fuere, lo que encierra el nombre de Fritz Lang es, para la historia del cine, un enigma de considerable interés. Y, precisamente, la riqueza y belleza de este enigma corren el



riesgo de ser encubiertas por las actitudes temerosas que pretenden aún en la actualidad unificar un paisaje disperso. Así pues, unos buscan con ahínco, y acaban por encontrar o imaginar, una continuidad, una homogeneidad en la obra de Lang a través de las distintas épocas, independientemente de los guionistas con los que trabajó en cada momento, el equipo técnico que construía su arquitectura escénica, los productores que supervisaban la labor o el público que consumía sus films e, igualmente, con indiferencia hacia los métodos de producción dominantes. Otros, en cambio, se afanan en defender la riqueza de un Lang vanguardista en su etapa alemana en detrimento de su 'prescindible' carrera americana, donde fue cercenado por las exigencias del sistema. Unos, pues, construyen la ficción del autor todopoderoso, aun si ésta no existía en los universos de discurso donde Lang intervino; otros justifican su defensa ideológica de la vanguardia atacando con ímpetu todo signo de supuesta cesión ante el gigante hollywoodense. Es claro que existen multitud de otras posiciones y que, incluso, los dos extremos que citamos permiten un sinfín de gradaciones y matices. Así, unos se esforzaron por demostrar la deconstrucción que Lang opera en el interior del sistema hollywoodense, mientras otros unificaron su trayectoria desde el punto de vista temático (el consabido titular de 'cineasta del destino'), estilístico (el no menos archiconocido de 'expresionista') o sociológico (el legendario gesto antinazi), por no proseguir enumerando.

En la mayor parte de los casos, existe, a mi juicio, un presupuesto que jamás ha sido justificado, a saber: la presuposición de que la unidad debe imperar por encima de la disparidad, de que una supuesta impronta autorial debería acompañar a Lang desde los guiones escritos con su entonces esposa Thea von Harbou hasta sus *remakes* alemanes de finales de su carrera, desde sus demoníacos *Mabuses* hasta sus más radicales denuncias antinazis, desde sus más crudos e hirvientes *thrillers* hasta sus *westerns* heterodoxos. Es ésta una crítica de autor, no tanto porque su objetivo sea el estudio de la obra de Fritz Lang cuanto porque el presupuesto que la preside y nunca es interrogado es la unidad. Los textos que conforman este libro tan sólo tienen un punto en común: eliminar esta presuposición e interrogarla. O, más concretamente, interrogar algunas de las películas más representativas sin empecinarse en ver en ellas trazos forzosamente coincidentes con otras firmadas por el mismo director. En pocas palabras, lo que unifica los ensayos que siguen es la voluntad de considerar cada película langiana como un texto y enfrentarse a él para desgajar el tratamiento del signifiante en su interior. Fuera de esto, no deben buscarse otras coincidencias. Tal gesto de análisis se quiere, al

propio tiempo, una empresa modesta y sólo embrionaria en un momento en que la obra de Fritz Lang está comenzando a ver resultados notables en el campo de la restauración de documentos y films, muchas de las cuales se están realizando en la actualidad al calor del valiosísimo legado que Fritz Lang cedió a la Cinemateca Francesa<sup>2</sup> y que ya ha dado lugar a las publicaciones basadas en las fotos de rodaje de *Metropolis*<sup>3</sup>, *M*<sup>4</sup>, el guión de *The Big Heat*<sup>5</sup> y dará como resultado inmediato *Man Hunt*, así como un catálogo en cuya dirección figuran las prestigiosas figuras de Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto.

Por último, añadiré que los textos que aquí se presentan son, a su vez, testigos de una historia algo enrevesada y singular. Algunos de ellos constituyeron un volumen monográfico que, bajo mi coordinación, debería formar el número 43 de la revista *Contracampo*. Eran los textos de Vicente José Benet, Juan Miguel Company, Luis Martín Arias, Jesús González Requena y el mío propio, junto al texto del mismo Lang y la filmografía elaborada por Elena S. Soler. El azar, que a menudo como en las películas de Lang es aciago, quiso que la vida de dicha revista se detuviera precisamente en aquel punto, poco antes de que el volumen en cuestión, ya presto para la salida editorial, viera la luz. Esto ocurría en enero de 1988. Desde entonces, las opciones editoriales que se ofrecieron a los textos contenidos en el *dossier* en cuestión no cesaron de aparecer, siendo en último extremo siempre frustradas por circunstancias que no viene al caso detallar. En un contexto distinto y para otra publicación, el *dossier* se vio ampliado y cerrado en noviembre de 1990 con los artículos que figuran en la actualidad al tiempo que algunos de los antiguos eran reescritos por voluntad de sus autores. También en esta ocasión, el volumen debió esperar, sacudido por nuevos avatares, hasta que en noviembre de 1991 el Aula de cine de la Universidad de Valencia mostró interés por su contenido y se manifestó dispuesta a consumir su publicación en forma de libro. A este respecto, como guía de este tan sufrido periplo, debo agradecer la animosa actitud del Vicerrectorado de Extensión Universitaria como el impulso decisivo para que este libro vea por fin la luz. Igualmente, mis

---

<sup>2</sup> La primera obra importante en este sentido en la medida en que el propio Lang estuvo muy cerca de su documentación es la de Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Paris, Cinémathèque Française/L'étoile/Cahiers du cinéma, 1984.

<sup>3</sup> *Metropolis. Un film de Fritz Lang. Images d'un tournage*, La Cinémathèque Française, 1985, con textos de Claude-Jean Philippe, Alain Bergala, Luis Buñuel, Enno Patalas y Bernard Eisenschitz.

<sup>4</sup> *M. le Maudit*, Paris, Ed. Plume/La Cinémathèque Française, 1990, con textos de Noël Simsolo, Bernard Eisenschitz y Gérard Legrand.

<sup>5</sup> Gérard Leblanc, Brigitte Devismes, *Le double scénario chez Fritz Lang*, Paris, 1991.

agradecimientos van dirigidos a Rafael Rodríguez Tranche quien obtuvo las fotografías correspondientes a la versión última del *dossier*, así como a la gentileza de la Filmoteca de Andalucía que dio todas las facilidades para el uso de su material de videoimpresora. También los autores que pacientemente han aguardado la aparición de este libro deben ser agradecidos. Al lector le toca juzgar si el largo itinerario ha valido y en qué medida la pena y el esfuerzo.







## **1. La posesión del paisaje.**

En el inicio del film *Der müde Tod* se produce una situación enigmática, particularmente difícil de explicar. Sobre un paisaje acotado figurativamente, desbordado hasta la abstracción por un fuerte contraluz que le dota de una impenetrable opacidad, se superpone una figura que, a pesar de sus formas antropomórficas, nos resulta igualmente irreconocible. Es particularmente curioso observar cómo esta figura es tratada por la iluminación con la misma violencia con que había sido tratado el paisaje pocos instantes antes. También sus amplios ropajes y la iconografía que despliega sirven para apoyar esa indefinición de la figura humana ante un fondo trabajado con una densidad fotográfica poco habitual, un tipo de elaboración de la imagen que hace (y ahora interviene un segundo factor tan determinante como la calidad lumínica de la que hablábamos, nos estamos refiriendo a la composición) que dicha figura no sólo se funda miméticamente con la naturaleza animada que nos presenta el primer plano, sino también que la presida. A través de la uniformidad fotográfica, de los efectos que hacen reconocibles el nivel humano con el nivel de lo telúrico y natural, algo nos informa de que nos encontramos ante dos elementos identificados, algo condensado en un plano inaugural que resulta determinante para la elaboración posterior de un discurso narrativo: la Naturaleza y la Muerte son equiparadas y se presentan como espacios impenetrables, inaccesibles a la luz del conocimiento.

Esta identificación resulta aún más interesante porque la narración todavía no nos ha informado sobre esa inquietante aparición. Nos encontramos en un momento (el inicio) en que carecemos de las mínimas claves que nos permitan ubicar, reconocer y leer esa figura y su misterio. Eso es

fundamental, pues la particular densidad de la construcción de dicho plano acaba trascendiéndolo, contamina inevitablemente el desarrollo posterior de la narración como una pervivencia de algo que no pudo ser elaborado narrativamente. Y esto se produce porque pertenece a otra lógica discursiva diferente de la narrativa, se sitúa en el espacio de lo metafórico<sup>1</sup>.

Paradójicamente, sin embargo, es precisamente en ese punto del bosque impenetrable (una encrucijada de caminos), ajeno a la dimensión lógica y temporal, donde se dispararán las claves narrativas, como veremos posteriormente. No debemos dejar pasar por alto, de todos modos, un aspecto interesante: la narración abandonará inmediatamente ese espacio maravilloso donde se encuentra bloqueada para desarrollarse en un marco diferente, dotado del reconocimiento de lo cultural, susceptible de ser reconducido según premisas informativas: esa pequeña ciudad perdida en el pasado de la que nos informa el primer cartel del film. Realmente, no volveremos a encontrarnos con ese régimen natural hasta el último plano de la película: un prado cubierto de flores por el que se encaminan los amantes más allá de la muerte. Mientras el primer plano del film condensaba en su interior todos los enigmas posibles, tantos que lo hacían absolutamente ilegible, el último se nos presenta como el resultado de un trayecto narrativo, la resolución de esos enigmas que en el inicio del film parecían incomprensibles. Mientras el primer plano nos daba a entrever un universo esculpido con trazos violentos por la luz, ásperamente contrastada, el último nos aparece bañado por una luz armoniosa, primaveral. Entre uno y otro paisaje un viaje, un aprendizaje que no ha excluido formas de conocimiento esotéricas y mágicas, ha servido para que finalmente se opere esa transformación lumínica.

Y no deja de resultar curiosa esa transformación en la concepción del paisaje a lo largo del film. Si nos remitimos a la tradición que mejor nos puede hablar de este aspecto, la pintura, observaremos cómo pocos temas (quizá habría que considerar la excepción de la investigación del cuerpo humano en todas sus dimensiones: motrices, psicológicas, plásticas...) han sido desde el Renacimiento objeto de un trabajo de observación más detallista como el paisaje. Desarrollado en todas sus posibilidades como fondo o núcleo temático (incluso como representación de la plenitud contemplativa a la que aspiraba un sujeto seguro de su consciencia y cuya máxima manifestación sería el género inspirado por el lema "ut pictura

---

<sup>1</sup> Cfr. Henry, Michel: *Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?* Montpellier, Fribourg, Editions du Signe, 1971, pag 52; y también el texto de Vicente Sánchez Biosca, *Del otro lado la metáfora*, Valencia, Hiperión, 1985.



poesis”) dos fueron, en muy grandes rasgos, los ejes básicos en los que encontró una perfecta articulación: por un lado su disponibilidad y transparencia que le hacían susceptible de servir como marco de cualquier tema narrativo o incluso de ser él mismo, genéricamente, capaz de ser interpretado narrativamente. Por otro lado, la elaboración de un sistema representativo que duplicaba en el espacio del lienzo el dispositivo escénico y las leyes de la perspectiva que servían para su absoluto dominio y su articulación con respecto a una mirada centrada. Podemos afirmar que desde Piero della Francesca hasta Poussin (o también desde Petrarca hasta Rousseau) hay una identificación y reconocimiento del hombre con el paisaje, algo que empezará a resquebrajarse con el Romanticismo. Ocuparse de los aspectos filosóficos e incluso antropológicos que condujeron a ese proceso nos excede, como resulta obvio. No obstante, manteniéndonos en el registro de la pintura, esa crisis es perfectamente rastreable en el desplazamiento que, dentro del orden representativo, sufre una mirada escindida ya de esa seguridad y reconocimiento, de esa identificación con el marco. Y esto, como resulta lógico suponer, tiene relación directa con la crisis de los dispositivos representativos que la habían sostenido. Efectivamente, en un conocido artículo, Jean-Pierre Oudart<sup>2</sup> nos habla del espectador situado, desde la formalización del espacio de la representación en el Quattrocento, en un lugar privilegiado, porque esta misma representación: “dispose à ses regards un jeu de caches qui le *signifiant* comme spectateur privilégié”. Partiendo de este punto, el sujeto ocuparía una doble vertiente en el proceso: por un lado se presentaría excluido de la representación por lo que tiene de privilegiado ante el dispositivo escénico, que siempre está marcando su exterioridad, pero por otro, y debido al progresivo enmascaramiento de ese dispositivo desde el Quattrocento y a su posterior disolución en el Romanticismo, pasaría a estar implicado en ella bajo unos “efectos de real” (de orden óptico, de organización del encuadre, de distorsiones perspectivas...) que le harían reconocerse, pero fantomáticamente, es decir, bajo la forma de una crisis expresada en una falta, no bajo efectos vinculados más o menos a la experiencia visual objetiva. En suma, el proceso se consumaría en la introspección del espectador en la representación, su fascinación y anulación absoluta dentro de un espacio envolvente que requeriría esa implicación fantasmática, perdiendo por lo tanto el equilibrio de lo centrado para situarse en el vértigo de un reconocimiento homólogo al de la narración asertiva: el de un sujeto que busca desesperadamente (e infructuosamente) las marcas que le dotan de entidad.

---

<sup>2</sup> Oudart, J.-P., “L’effet de réel”, en *Cahiers du Cinéma*, 288, Paris, 1971, p. 21.

En cierto modo, a lo largo de *Der müde Tod* se puede rastrear esa presencia, a través de una crisis, de la tradición romántica. La elaboración de estos paisajes, como gran parte del dispositivo escénico del cine de Weimar, tiene mucho que ver con un tipo de formación del espacio de orden psíquico, como ha demostrado con brillantez Vicente Sánchez-Biosca en un reciente y fundamental libro.<sup>3</sup> Nuestro interés en el presente estudio es recorrer ese trayecto en el sugestivo film de Lang y observar las estrategias que para su consecución se movilizan.

## 2. Del cuadro a la narración.

1. Comienzo del film. Como hemos descrito anteriormente, el viento mueve las ramas de unos árboles a contraluz mientras dos imponentes cruces, casi simétricas, remarcan el encuadre. Por un suave encadenado y simulando que no hay alteración en el eje, pasamos a una visión más cercana de los árboles (Fotograma 1).<sup>4</sup> Sobre este paisaje inquietante se superpone, después de una ligera humareda que acentúa su carácter sobrenatural, la misteriosa figura del Extraño.

2. La Muerte detiene el avance de la diligencia. Primero la vemos en P.M.L., de espaldas, a la izquierda del cuadro, mientras por ese mismo lado entra en campo la diligencia (Fotograma 2). A la derecha del encuadre destaca la cruz que limitaba por el lado derecho al plano 1 del film. Por corte directo pasamos a un nuevo P.M.L. de la Muerte, pero ahora nos es presentada de perfil, con un salto de eje de 90 grados (Fotograma 3). Nuevo corte y paso a un plano frontal de la figura de la Muerte, ahora escorada hacia la izquierda del cuadro y levantando el báculo que la caracteriza iconográficamente (está rematado por la figura de un esqueleto) mientras un acentuado contraluz (el plano está en ligero contrapicado) la abstrae del paisaje y le confiere una presencia fantasmagórica (Fotograma 4). La variación de ángulo supone, una vez más, un salto de 90 grados con respecto al inmediatamente anterior y de 180 respecto al primero de la secuencia. Por último volvemos a la posición inicial que sirve para cerrar

---

<sup>3</sup> Sánchez-Biosca, Vicente: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid, ed. Verdoux, 1990.

<sup>4</sup> En realidad se produce un salto de eje aunque éste no resulte fácilmente apreciable. Se logra mediante la combinación de un efecto de *cache* en la propia disposición de espacios libres en el paisaje, dando la sensación de mantener la unidad compositiva respecto al plano anterior. La orientación del lugar que ocupa la figura de la Muerte se dará más tarde, al situarla entre las dos cruces del plano 1.

el círculo trazado por los cambios de angulación. La figura aparece algo más cercana y escorada hacia la derecha; la cruz parece imponerse sobre ella como prolongación de su brazo levantado. Mientras tanto, la diligencia detiene su avance (Fotograma 5).

3. La primera ocasión en que aparece un P.P. de la muerte: en un ligero contrapicado aparece el sombrío rostro del actor Bernard Goetzke. Sobre él, siempre dominante, la presencia de la cruz (Fotograma 6).

4. La Muerte ha edificado en torno a su jardín un enorme muro y un P.G. nos muestra su lejana figura empequeñecida por la inmensa e impenetrable pared. Con un cambio de escala sobre el eje llegamos a un P.M. de la Muerte y observamos que está realizando con su báculo unos trazos sobre el suelo. Pasamos a ver, por corte, el dibujo que realiza la Muerte: el alfa y el omega a cada lado de la cruz<sup>5</sup> (Fotograma 7). Volvemos a un Plano de Conjunto sobre el eje de los anteriores en el que observamos cómo se acercan los prohombres de la villa a la misteriosa figura. Sigue un P.P. de la muerte mirando a izquierda y derecha. A continuación la escena se desarrolla del siguiente modo:

- Cartel: (“Sólo yo conozco el camino de entrada”).
- P.M.C. frontal de la Muerte mirando directamente a la cámara.
- P.M.L. de los burgueses que, atemorizados, retroceden hacia la izquierda del encuadre.
- P.M.L. de los otros dos burgueses retrocediendo hacia la derecha del cuadro.
- P.C. de los burgueses que se alejan en las dos direcciones mientras la Muerte permanece en el centro como eje de un plano espacialmente compuesto incluso en el ritmo de los movimientos de estos personajes.

Como referencia de partida, cuatro secuencias en las cuales se dibuja el espacio que ocupa la Muerte. No es difícil resaltar, a partir de ellas, el carácter autosuficiente que parecen presentar. Hacia el centro que invariablemente ocupa parecen fugarse todas las líneas compositivas y toda movilidad: en la primera de las secuencias, esos árboles a contraluz, con sus ramas agitadas por el viento, parecen oponer su dinamismo a la solidez de los dos grandes crucifijos. Estos subrayan, por su parte, un marco, un espacio acotado en el que irrumpirá la figura de la Muerte como reclamada para ocupar ese centro. Igualmente, en la secuencia segunda se nos da una visión más definitiva de ese ámbito cerrado que caracteriza al espacio de

---

<sup>5</sup> Las referencias bíblicas al alfa y omega como principio y fin se encuentran en el *Apocalipsis*, 1,8; 21,6 y 22,13.

la Muerte: en la sucesión de los cuatro planos, acudimos a un recorrido circular y simétrico en torno a su figura. Por esa cuidadosa operación de la sucesión de los *raccords* la figura de la muerte sufrirá un pequeño desplazamiento y una ligera variación de escala tras el dibujo completo del círculo (aunque, por esas pequeñas alteraciones, quizá sería mejor hablar de espiral). Pero, sobre todo, el recorrido de los cuatro planos nos sitúa en un espacio que se impone como clausurado, referido únicamente a la figura de la Muerte y, a la vez, envolvente e integrador. Igualmente, en el Primer Plano de su rostro que hemos descrito anteriormente y sobre todo en la secuencia del muro, en la que la simetría que define la segmentación espacial se ajusta a las coordenadas del alfa y del omega, el principio y el fin en los que la Muerte dibuja su espacio, se muestra esa cuidadosa clausura que parte de la imposición dominante del crucifijo.

Simetrías discursivas que nos invierten el plano inaugural y el plano final de la película, como hemos explicado en el punto 1. Pero también simetrías llevadas por la elaboración del montaje en el encuadre a la dimensión del plano, planteando metafóricamente el enigma desde su dimensión constitutiva. El plano, o la unidad espacial que éste define perfectamente, designan con una insistencia demasiado evidente a partir de las secuencias que hemos tomado como ejemplares, *la presencia de un centro* al que remite todo su andamiaje. El espacio se ajusta al plano y su centro es ocupado por la Muerte quien, a su vez, conforma la periferia de algo todavía más poderoso que ella: el crucifijo alusivo al poder de la divinidad y la Resurrección, el destino al que ésta también se halla sometida. La fuerza demiúrgica que, desplegada y enmascarada tras una imagería cristiana de inmediato reconocimiento, está detrás de la elaboración narrativa del film.

### **3. El trayecto de la mirada.**

Planteando el tema desde una perspectiva general, sólo hay un personaje en *Der müde Tod* que sea capaz de penetrar en ese espacio tan minuciosamente elaborado en torno a la Muerte: nos referimos a la mujer. La de ella es una mirada radicalmente humana, periférica, que tendrá que superar un trágico aprendizaje para comprender el enigma que estaba expresado en ese plano inicial. Es por ello, sin embargo, una mirada privilegiada. Observemos cómo se plasma esto en la puesta en escena sin ser demasiado exhaustivos:

1. La muchacha y su amante se besan. Súbitamente se detiene la diligencia en la que viajan. Sorprendida, la mujer asoma la cabeza por la

ventanilla y lanza una mirada sobre la figura del Extraño. Este aparece encerrado por un *cache* circular y abstraído del paisaje. El punto de vista de la joven se formaliza a partir de ese instante y su mirada quedará prendida por el espacio de la Muerte. Es éste el punto crítico donde se dispara la narración, donde se nos empieza a conducir a lo largo de un trayecto que todavía, al igual que la muchacha, no alcanzamos a comprender. Es, finalmente, una mirada exterior, pero movida por la inquietud de precipitarse en el enigma, como respuesta de una búsqueda que no encontrará su satisfacción hasta la entrada definitiva en aquel espacio.

2. Una vez en la taberna, la joven tiene una visión de carácter premonitorio. Tras beber de la copa del amor con su amado, mira hacia la mesa y, espantada, observa una de las imágenes simbólicas más poderosas del film: en la mesa se refleja el esqueleto que remata el báculo de la Muerte mientras su vaso se transforma en un reloj de arena que casi ha agotado su tiempo. La Muerte corresponde a su mirada. El joven amante, por su parte, observa la acción extrañado, pues su mirada no ha sido la escogida para comprender. Como más tarde se confirmará con la visión de los espectros, esta facultad sólo le ha sido otorgada a la muchacha.

3. Finalmente, la revelación del enigma que servirá de punto de partida al viaje iniciático: “El amor es tan poderoso como la Muerte”,<sup>6</sup> es a la vez el punto de partida del trayecto y lo que debe ser comprendido una vez recorrido. El texto bíblico, al igual que *El libro de los vampiros en Nosferatu*, se revelará como detentador de la clave. A partir de ese momento deja de estar vedada la entrada al ámbito de la Muerte y la muchacha encontrará la puerta imaginaria que conduce a su reino.

Frente a la mirada periférica, más que fascinada por la visión de la Muerte que actúa como pulsión de su travesía, aparece otra centrada y estática, la de la propia Muerte, quien acentúa su carácter axial mediante su constante mirada directa a la cámara, tal como se puede constatar, por ejemplo (pues esto se repite en otras ocasiones) en la cuarta de las secuencias descritas en el punto 2. Podemos decir que estas apelaciones directas de la mirada centrada de la Muerte al espectador, más allá de lo que acontece en la diégesis, le revelan a éste su situación igualmente marginal y constituyen, por otra parte, los momentos cruciales en los que se marca el desdoblamiento narcisista del sujeto de la enunciación en el sujeto del enunciado.<sup>7</sup> La Muerte también manifiesta así atributos discursivos que

---

<sup>6</sup> El motivo parte de nuevo de una fuente bíblica: “Ponme como sello sobre tu corazón,/ como sello sobre tu brazo;/ porque fuerte es el amor/ como la muerte”, *Cantar de los Cantares* 8,6.

<sup>7</sup> Cfr. El libro de Henry, Michel ya citado.

organizan el devenir del relato. Mientras tanto, nuestra mirada ha quedado prendida en la fascinación que el espectáculo de la Muerte genera, al igual que le ocurre a la muchacha. El centro que ocupa este espectáculo no es otro que el centro del vértigo, la irresistible atracción del abismo.

#### 4. Espacio y tiempo.

El espacio de la Muerte está ligado a una temporalidad fragmentada. En la segunda secuencia descrita en el punto 2 hay una rotación de 360 grados del eje y a la vez un perfecto ajuste entre los distintos planos y el *raccord* de movimiento. Esto puede comprobarse a lo largo de todo el film, siendo las discontinuidades generalmente inapreciables. Sin embargo, estructuralmente, el film presenta unas dislocaciones bastante significativas. Efectivamente, el prólogo al que hacíamos referencia nos sitúa, a pesar de su carácter enigmático, en un tiempo históricamente localizable: el siglo XIX centroeuropeo. Esto lo deducimos a partir de los ropajes de tipo Biedermeier o la diligencia en la que viajan los personajes. No obstante este punto de partida parece empezar a disolverse con la aparición del voluntariamente indefinido primer cartel (“Una pequeña villa perdida en el pasado”) y sufre su primera gran fractura con el inicio del *flash back* en el que se relatan las actividades del Extraño tras su llegada al pueblo, previas al encuentro con los enamorados del prólogo. Recuperado el curso lineal de la historia en la taberna, la joven tiene la visión del reloj de arena que describimos más arriba, lo cual supone además la incorporación de una imagen del tiempo al entramado figurativo de orden simbólico que recorre la película. A partir del comienzo de la desesperada búsqueda del amado y tras una breve elipsis que nos lleva al anochecer, la acción se va a condensar en el transcurso de dos horas. Este hecho se subraya por la recurrente aparición de un pregonero: desde las diez, momento en que salen de la taberna los prohombres, hasta las doce de la noche, hora mágica que marca el final de la ficción.

Apoyando aún más esta fragmentación temporal, un instante como el que ocupa llevarse un frasco a los labios servirá para que la muchacha viva la experiencia de enfrentarse a la Muerte dentro de un nuevo registro de tiempo que a su vez inaugura un nuevo marco: el de las tres historias que servirán a la joven de ejemplo de la irreversibilidad de los acontecimientos que ha vivido, historias que son ya absolutamente ajenas a la temporalidad de la diégesis.

Esta complicación del trabajo del tiempo en el film no hace más que desvelar la correspondencia entre el su tratamiento y la construcción del

espacio: un tiempo (podríamos decir un espacio) compartimentado, con límites precisos pero sujeto a una constante alteración en su progresión lineal, fragmentado hasta prácticamente su abstracción, hasta que se autonomiza y cobra un espesor suficiente para exceder la propia narración, para superar la horizontalidad.

Incluso iconográficamente, la propia figura central de la Muerte adquiere rasgos similares a los del Tiempo, lo cual no es nuevo dentro de la literatura simbólica. Así, los elementos que rodean al Extraño como sus atributos pueden tener una equivalencia con lo temporal (el reloj de arena, el fuego o, de manera más general —aunque no aparezca representado en esta película— la guadaña) en el sentido iconográfico, tal como ha señalado Erwin Panofsky.<sup>8</sup>

## 5. **Atmósfera y claroscuro.**

Según Lotte Eisner, la dependencia en el tratamiento plástico de la imagen del film con las experiencias llevadas a cabo en el teatro por Max Reinhardt es directa.<sup>9</sup> El hecho determinante para esta vinculación de Lang y otros cineastas de su tiempo con el director teatral se plasmaría en su insistencia por recrear unas atmósferas caracterizadas por la acentuación de los contornos de los elementos figurativos, el profundo tratamiento de contrastes y contraluces, la deformación compositiva a partir de líneas tortuosas y deslumbrantes, insólitas incluso, que subrayan el relieve de los decorados mediante un rebuscado trabajo de iluminación, creando esas características profundidades ficticias a las que hacía alusión Rudolf Kurz cuando se refería a ésta como “raumgestaltender Faktor”, es decir, como elemento de formación del espacio.

---

<sup>8</sup> Cfr. Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconografía*. Madrid: 1982, p. 93-137. La película, en su vertiente simbólica, está plagada de referencias animalísticas, iconológicas o fantásticas de las que sería demasiado prolijo ocuparse con detenimiento. Tampoco faltan algunas referencias de amplia tradición literaria; como el río comparado con la vida (en el primer plano después de la aparición de la Muerte, en el inicio del film, vemos como la diligencia en que viajan los amantes atraviesa un puente sobre un arroyuelo) o también la vida comparada con una llama que se extingue. Podemos recordar al respecto aquellos hermosos versos de Petrarca: “non comme fiamma che per forza e spenta,/ ma che per se medesima si consume,/ se n'ando in pace l'anima contenta/ a guisa d'un soave e chiaro lume/ cui nutrimento a poco a poco manca,/ tenendo al fine il suo caro costume”. *Triunfo de la muerte* (I, 160-5).

Para un análisis de esos temas en el film se puede recurrir a Oms, Marcel: “Voyage initiatique au pays de a Mort Lasse” en *Cahiers de la Cinémathèque*, Montpellier, 1981, p. 76 y ss.

<sup>9</sup> Vid. Eisner, Lotte H.: *L'écran démoniaque*, Paris, Eric Losfeld, 1965, p. 63 y ss.

En *Der müde Tod* predominan, sin duda, esos claroscuros. Los tonos muy blancos o muy negros, destacando sobre la gama intermedia de grises, suponen una pugna simbólica cuya máxima expresión es el contraste entre el fuego (la luz, la vida, el conocimiento) y la sombra, la oscuridad que envuelve al espacio de la Muerte. La conexión entre estos factores no nos aleja demasiado de la concepción lumínica de la pintura barroca.<sup>10</sup> Ejemplos válidos de ello se encontrarán más en las historias intermedias del film que en la propia historia marco, ya que en éstas los ambientes encuentran un trabajo más pictórico y decorativo mientras en aquélla es primordial la elaboración poética de un espacio vinculado al concepto de la *Stimmung*, resaltando, normalmente mediante el trabajo de la iluminación, esa centralidad a la que antes hemos hecho referencia y dejando para los bordes del cuadro sombras que establecen los límites y constriñen el espacio.

La construcción de estas atmósferas en las que queda suspendido un sentido ajeno a la economía narrativa (aunque también pueda participar de ella en parte) supone el punto de arranque pero también el límite de una materialidad imposible: la del espacio metafórico. Entre ambos registros: “la *Stimmung* garantit le passage des termes dans les autres, le contact intime de la négation et de la réalité, de la vie et de la mort”.<sup>11</sup>

En *Der müde Tod*, ese constante entrecruzamiento de diferentes figuras hace posible, sobre todo a partir de la rigidez discursiva que como hemos ido viendo preside todo el entramado narrativo, que en el mundo de la historia marco ambos niveles se complementen con particular eficacia.

De este modo, elementos como la puerta imaginaria del muro, puerta ojival (prefigurada también por la puerta del cementerio) que es literalmente un marco de sombra recortado por la luz proveniente de lo alto de una empinada escalera, pasa a convertirse en una alusión a un mundo gótico de extraña, si no inquietante, pervivencia. Igualmente lo es la habitación donde se consumen las velas o vidas de los hombres o la siniestra casa del boticario: . . . en todos estos lugares reconocemos la densidad que habíamos arrastrado en nuestra retina desde el primer plano del film. La iluminación y las sombras no se agotan en el mero aspecto plástico. La luz, fundadora de la narración, parece dirigirse hacia otro espacio sin renunciar precisamente a éste: hacia un lugar situado fuera de la imagen material, más allá de lo que fundamenta el propio espectáculo.

**FOTOS: Sofía García.**

---

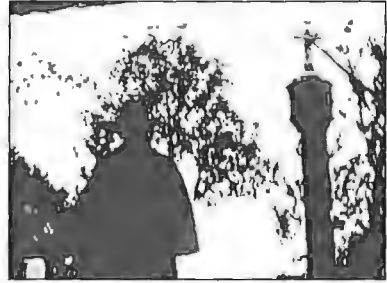
<sup>10</sup> Cfr. Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, UGE, 1977, p. 95.

<sup>11</sup> Bouvier, M., y Leutrat, J.-L.: *Nosferatu*, Paris: Cahiers du Cinema-Gallimard 1981, p. 76.





F-1



F-2



F-3



F-4



F-5



F-6



F-7



**Modos de recorrer el laberinto:  
Los films seriales de Fritz Lang**

Desamparados Soler Baeza



La imagen del laberinto no es nueva a la hora de hablar del relato y más concretamente, al hablar del relato serial. Omar Calabrese, en su estudio sobre la cultura contemporánea, dedica un capítulo a la figura del laberinto para analizar, entre otros, el fenómeno del relato serial televisivo. "El laberinto", dice, "es sólo una de las muchas figuras del caos, entendido como complejidad cuyo orden existe, pero es complicado u oculto"<sup>1</sup>. En el interior de ese macro-espacio que es la Televisión, el relato serial ha impuesto sobre otros su Discurso, configurando un modo de narración dominante. La constitución de este Modelo, sin embargo, se debe en gran medida a aquellos antecesores sobre los que, finalmente, ha terminado influyendo: la Literatura, la Radio, el Cinematógrafo. La línea que une el folletín literario con los últimos culebrones es compleja de trazar: atraviesa a lo largo de más de un siglo formas muy diversas. Dentro de ese largo proceso, el cine serial mudo de Fritz Lang es un momento clave: detenerse en él significa hacerlo en un momento de configuración de modelos

<sup>1</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 146. En la concepción figurativa del laberinto éste aparece tradicionalmente como metáfora de aquello que se opone al Orden clásico. La imagen del relato laberíntico se aplica a aquéllos que, como es el serial, adicionan y multiplican las acciones sin realizar una jerarquización que las articule dentro de una estructura causal tendente a la clausura del relato, oponiéndola por lo tanto al modelo clásico de escritura. Concebir el laberinto no como imagen del Caos sino de otro Orden nos parece altamente rentable a la hora de hablar de un cine como el de la República de Weimar, que con textos como *El gabinete del Doctor Caligari* muestra la necesidad de considerar otros modelos, en este caso el hermético-metafórico, donde la imagen del laberinto define, frente al modelo narrativo-transparente, un discurso delirante que mucho tiene que ver con los laberintos. Sobre dichos modelos del cine de Weimar, léase Vicente Sánchez-Biosca, en *Sombras de Weimar. Contribuciones a la historia del cine alemán. 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

fílmicos sobre los que se impondrá, históricamente, un modelo transparente, una escritura clásica.

El folletín literario, el serial cinematográfico, el *soap opera*, el relato electrónico poseen un denominador común: cautivar a un público popular. Ante estos textos el espectador se sitúa en una posición próxima al que inicia el recorrido del laberinto. Inicia un trayecto trazado de forma engañosa y que, posiblemente, le lleve a un eterno deambular por sus pasillos. Pero el laberinto oculta, escondido entre falsas ramificaciones y callejones sin salida, el único trazado correcto. Concluirlo depende, exclusivamente, de la pericia del que lo camina, o quizá como decía Guillermo Baskerville de "tener una buena Ariadna, que espere en la puerta con la punta del ovillo". Iniciarlo y concluirlo, o vagar eternamente por sus caminos, proyectando hasta el infinito recorridos que no llevan sino a un nuevo punto de partida: tales parecen ser las opciones del laberinto.

El recorrido del relato, como el del laberinto, es una cuestión de topografía. Algunos, zigzagueantes o circulares, retornan eternamente al punto de partida, o a otro, tanto da, sin hallar nunca un final de trayecto. Desde el inicio hasta la salida, si la hay, cabe la posibilidad de multiplicar hasta el infinito las acciones, propiciando el "placer del extravío". Otros relatos buscan su clausura sobre una estructura lineal, avanzan hacia la salida, pero sólo cuando el laberinto está recorrido por ciertas claves dejadas por su constructor para que seamos capaces, sin perdernos, de reconstruir su propio trazado. El primer modelo, propio del serial, basa su topografía en la no clausura, es decir, en la infinita prolongación del trayecto; el segundo, el modelo clásico de relato, ordena su trazado en base al desenlace. Ambos, sin ser únicos, corren parejos en las primeras décadas de la historia del cine, retomando tradiciones narrativas anteriores, la del folletín y la de la novela decimonónica, respectivamente.

Fritz Lang rueda en los primeros años de la década de los 20 los films seriales mudos *Die Spinnen* (*Der goldene See*, 1919, y *Das Brillantenschiff*, 1920) y *Doktor Mabuse, der Spieler* (*Ein Bild der Zeit* y *Inferno-Menschen der Zeit*, ambas en 1922): pasadizos secretos, ciudades subterráneas, intrincadas callejuelas, cuevas, garitos nocturnos, talleres clandestinos crean en ambas series un espacio imaginario atravesado por una trama que, sobre una trepidante acumulación de las acciones, muestra bien a las claras el origen literario de sus historias: el Folletín<sup>2</sup>. Entre las dos series, sin em-

---

<sup>2</sup> Para el modelo del folletín y su perduración a través del cine serial, el cómic y la telenovela, véase, Luis Fernández, "La influencia del folletín en la telenovela" y Luis Martín Arias, "De la cultura popular a la cultura de masas", ambos en *El relato electrónico*, Filmoteca de la Generalidad Valenciana, Valencia, 1989.

bargo, media una distancia que tienen que ver con la concepción fílmica del relato y que muestra la tendencia de cierto cine de la República de Weimar de construir sus textos sobre un modelo narrativo-transparente frente a otras estructuras, en este caso, la del folletín. Pero forzaríamos los textos si pretendiésemos trazar una clara evolución del primer cine de Lang desde estructuras populares hasta lo que con el tiempo ha venido a imponerse como el modelo clásico e escritura fílmica. Porque decir que *Spinnen* traza una estructura laberíntica propia del folletín serial, o que *Mabuse* se inscribe en un modelo transparente, sin más, sería olvidar el uso de mecanismos de escritura que chocan con un supuesto modelo donde inscribirlos. V. Sánchez-Biosca ha estudiado algunos de estos "numerosos elementos que le son extraños y aún se sitúan en franca contradicción" con una progresión lineal<sup>3</sup>. Por nuestra parte, estudiaremos esta a veces contradictoria evolución del serial mudo de Lang analizando comparativamente las estructuras narrativas, la relación intersecuencial y la relación serial de los cuatro films, para intentar explicar aquello que primero llamó nuestra atención: el continuo esfuerzo de *Spinnen* por puntuar externamente una estructura lógica dentro del desorden del folletín y por salvar las continuas incoherencias espaciales y temporales a través del uso del cartel; y la utilización de ciertas marcas enunciativas que contradicen la naturalización de la planificación fílmica en un discurso transparente como es *Mabuse*. En ambas series, estos elementos tienen que ver con el modo de establecer las relaciones de información y de saber del espectador respecto a los caminos trazados por el relato: modos de recorrer el laberinto que, quizá, responden a un mismo propósito. El cartel, en un caso, y la reflexión sobre la construcción fílmica del punto de vista a través del *raccord* de mirada que pueden ser otros tantos hilos de Ariadna dejados por el constructor para que no nos perdamos.

## La trama del folletín y la estructura causal

Comencemos comparando el modo en que la trama queda ordenada en los cuatro films de Lang. Los dos que forman *Spinnen* trabajan sobre una estructura de acumulación: sobre una mínima linealidad basada en el motivo del viaje, los hechos se multiplican sin responder a una lógica causal<sup>4</sup>. Pero a pesar de la trepidante sucesión de descubrimientos de tesoros y ciudades, enfrentamientos, etc. aparece en ambos episodios una embrionaria búsqueda de puntuación externa en el orden de las acciones. El

<sup>3</sup> Op. cit. p. 265-281.

<sup>4</sup> Para un resumen argumental de ambos films, véase Sánchez-Biosca, op. cit. p. 267-268.

cine mudo utilizó sistemáticamente el cartel para marcar las relaciones temporales y espaciales entre secuencias, antes de que se consolidase una lógica interna. En *Spinnen* los carteles tienen, además, la función de marcar una puntuación externa que, creemos, responde a la necesidad de salvar la falta de causalidad. En *Der goldene See* hallamos seis carteles de este tipo, entre los cuales podemos definir una relación de continuidad causal:

- 1: "El mensaje en la botella" nombra el arranque de la trama definiendo el elemento que se convierte en el motor de las acciones de las dos esferas en conflicto, Lio Sha y Hoog;
- 2: "Preparativos en ambos lados" enuncia un núcleo en paralelo del viaje a tierras incas;
- 3: "En el lago de Oro" define el desarrollo central de la aventura junto con
- 4: "La fiesta del sol" que marca el momento climático de la aventura;
- 5: "Salvados" puntúa el viaje de vuelta y el final de la aventura.

Evidentemente, este intento de puntuar externamente una estructura causal entra en colisión con elementos como la serialidad del film (el motivo del barco de diamantes, que abre una línea sin desarrollo en la primera parte); con su falta de clausura (tras la vuelta, el asesinato de la princesa inca deja abierto el relato a su continuación); con su carácter folletinesco (los viajes y las acciones en su interior podrían multiplicarse hasta el infinito, pues no hay más jerarquización de las acciones que los éxitos parciales del héroe) y con ciertas ordenaciones del film, resueltas mediante textos escritos o *flashbacks* de los que hablaremos más adelante. A pesar de ello, en el seno de una estructura folletinesca y serial surge un intento de causalidad externa. También encontramos estos carteles en *Das Birlantenschiff* si bien entre ellos no se establece esa conexión. El esquema básico es prácticamente el mismo (aparición de un enigma, desarrollo de aventuras al rededor de él y resolución). Hallamos una mayor complejidad cuantitativa: tres viajes y aparición de nuevas esferas de acción.

Muchos de los motivos del folletín aparecen en las dos partes de *Mabuse*: mensajes en clave, pasadizos secretos, robos, asesinatos. Estos motivos, sin embargo, se pliegan a una estructura que poco tiene que ver con el laberíntico folletín, a pesar de la fuente del guión y de la supuesta serialidad entre las partes. Las primeras secuencias de *Ein Bild der Zeit* multiplican, sin causa aparente, los robos y las acciones del protagonista: un robo en un tren, la jugada de la Bolsa, la falsificación de billetes, el poder



hipnótico utilizado para ganar al *pocker*. Este arranque del film parece, pues, trabajar sobre la acumulación no causal del folletín, capaz de multiplicarse como los rostros del protagonista. El film, sin embargo, acabará ordenándose en pro de una relación causal: la aparición de la esfera del fiscal Von Wenk, el representante de la Ley, impone sobre el resto de la trama un orden que, sobre el motivo de la investigación policial, estructura el conflicto y ordena las secuencias en núcleos narrativos en pro de la clausura.

*Mabuse* no recurre nunca al cartel para ordenar los núcleos de desarrollo. Y sin embargo, el espectador está perfectamente orientado en su interior. Una lógica del relato diferente se ha impuesto sobre la multitud de avatares del folletín y caminar ahora por el laberinto resulta, a pesar de todo, más sencillo<sup>5</sup>.

### **La relación intersecuencial: el montaje alterno**

La orientación del espectador en el interior del relato viene definida, en gran medida, por las relaciones que mantienen entre sí los planos y las secuencias. *Spinnen* trabaja sobre una fragmentación escasa en el interior de la secuencia que coincide con un único espacio pero con un avanzado sistema de *raccords* entre planos. A pesar de las imperfecciones que en algún momento se puedan detectar, la orientación del espectador queda garantizada. Más difícil resulta la orientación entre secuencias: frente a *Mabuse* que utiliza como sistema externo de puntuación el iris y los fundidos para cubrir las elipsis temporales y los saltos espaciales *Spinnen* recurre de nuevo al cartel cuando de cambios de espacio y tiempo se trata (y son muchos y muy abruptos). Cuando la relación temporal es de simultaneidad, ambas series recurren al montaje alterno.

Es aquí donde hallamos una importante diferencia entre la primera y la segunda parte de *Spinnen*; en *Das Brillantenschiff* los carteles en función de relación de las coordenadas espacio-temporales entre secuencias son escasos. A pesar de que ambos films establecen estructuras de construcción semejantes, la falta de sujeción a un único punto de vista permite en la segunda parte una posición diferente del espectador, lo que a su vez propicia un cierto encadenamiento interno, imposible en la primera parte. Volveremos sobre este punto más adelante.

---

<sup>5</sup> Según señala Lotte H. Eisner, este tipo de carteles anunciando episodios aparecía también en la serie de *Mabuse* cuando el film fue exhibido en Francia en la época. Su desaparición y, a pesar de ello, la lectura ordenada y causal que el texto permite, parece constatar la falta de puntuación externa. Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Flammarion, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1984.

Por su parte, las relaciones espaciales y temporales entre secuencias en *Mabuse* se establecen externamente con iris y fundidos, por lo que el uso del cartel en dicho sentido también es prácticamente nulo.

Señalábamos también el uso del montaje alterno para establecer las relaciones de simultaneidad entre esferas de acción. Este tipo de montaje, muy abundante en las dos series, presenta una mayor complejidad que en *Spinnen* y frente a la alternancia de un máximo de dos esferas, hallamos ahora hasta cuatro en relación en el interior de la misma escena<sup>6</sup>. Junto a esa complejidad, encontramos en *Mabuse* una función del montaje alterno inexistente en *Spinnen* y que tiene que ver con la preocupación por el tiempo fílmico que muestra Lang en el film y, consecuentemente, con una concepción de la ordenación de las informaciones que busca una economía narrativa, no definible como folletinesca. Veámoslo en un ejemplo: el fiscal Wenk ha conocido a una misteriosa mujer apodada en los círculos de juego como "la Inactiva". Al día siguiente, se entrevista con ella. Se trata de la condesa Told. Ella habla de su hastío vital y de su pasividad ante las emociones de la vida. Wenk la invita entonces a participar en la aventura en la que se halla inmerso. Corte directo. Nos situamos en casa de Mabuse, donde éste discute con Cara Carozza y se pone en evidencia el deterioro de sus relaciones. Volvemos con Wenk y la condesa. La acción, suponemos, continúa en el punto dejado, dado el uso sistemático del montaje alterno para establecer la simultaneidad. Sin embargo, pronto comprendemos que entre las dos escenas no ha habido simultaneidad sino continuidad. Wenk, "mientras tanto", ha narrado a la condesa los datos que posee sobre el estafador. Se ha producido una elipsis en esa esfera, cubierta a través del montaje alterno con la escena de Mabuse. Esta elipsis temporal no supone, sin embargo, ninguna laguna de saber para el espectador. Comparemos este uso con el llevado a cabo en *Spinnen*: en montaje alterno, Lio Sha y Hoog se aproximan a la ciudad inca. Abandonamos la esfera de Lio. Hoog conoce a la princesa inca. Montaje alterno con la esfera del jefe inca y sus guerreros. Sin que sepamos cómo, éstos han hecho prisionero a Lio. La elipsis, en este caso, supone una laguna de saber. El film la resolverá mediante un forzado *flashback*: Hoog, escondido, escucha el relato de la captura de boca de uno de los guerreros, produciéndose un retroceso del tiempo fílmico. En *Mabuse* una ordenación diferente de las informaciones permitía el uso del montaje alterno con fines muy diferentes: lo que el fiscal contaba era ya

---

<sup>6</sup> La figura ha sido analizada por Noël Burch en las secuencias iniciales de la segunda parte de *Mabuse* y por V. Sánchez-Biosca en las secuencias iniciales e la segunda. Noël Burch, *Itinerarios. La educación de un soñador de cine*, Bilbao, Festival de cortometraje, 1985. p.60, y Sánchez-Biosca, op. cit. p. 275-276.

conocido por el espectador. Ningún *flashback* es necesario. Todo lo contrario: la linealidad es perfecta, el avance fácil y el montaje alterno sirve en esta ocasión para construir un relato sobre la economía narrativa. De nuevo nos encontramos con concepciones diferentes del modelo narrativo: el efecto sorpresa, efectista, del folletín desaparece en *Mabuse*. Las expectativas del espectador surgen ahora de las diferentes ubicaciones posibles de éste y de sus saberes en relación con los personajes<sup>7</sup>.

## La ubicuidad del espectador. Las voces del relato.

Ordenar un relato significa optar por una forma determinada de dosificar las informaciones. Retomando la metáfora del laberinto, la construcción del avance del espectador puede optar por el avance lineal o por trayectos más intrincados donde los retrocesos, los saltos y las elipsis terminen construyendo el camino hacia la salida. La orientación del espectador dentro del relato dependerá del modo en que se hayan ordenado las partes y de las claves de relación que a lo largo de él se hayan dejado. La dosificación, regida por uno o varios puntos de vista, su orden y sus tiempos dependen exclusivamente del tipo de discurso elegido.

Si observamos desde esta perspectiva la primera parte de *Spinnen* comprobamos que la información que recibe el espectador se pliega siempre al punto de vista de Hoog, su protagonista, presente en la casi totalidad de las secuencias, sea como actante, como espía o como poseedor de textos que aportan informaciones necesarias para la comprensión del relato. Son sistemáticamente su protagonismo, su presencia, su mirada o su lectura los que ordenan nuestro saber sobre el suyo, quedando el suspense constreñido a dichos momentos. La acumulación propia del folletín es entonces capaz de lograr una cierta emoción, un suspense, pero siempre a corto plazo: sólo hasta que el montaje alterno reúne en un mismo espacio a las dos esferas. El caso del cautiverio de Lio que vimos pone en evidencia otro de los efectos de este tipo de dosificación: la sorpresa. Y ya vimos cómo el *flashback* era el recurso para rellenar nuestra laguna, al mismo tiempo que la de Hoog.

<sup>7</sup> De hecho, el público de la época percibió de formas muy diferentes las dos series. Algunos testimonios de la crítica contemporánea que recoge Lotte H. Eisner pueden sernos útiles: sobre *Spinnen* se resalta siempre que el film cautivó por su suspense y por su acción: "Es el primer film alemán que pone en escena, deliberadamente, todos los medios para mantener al espectador impaciente ante el próximo episodio, al modo de los folletines" (Op. Cit. p. 39). La crítica de *Mabuse* gira, sin embargo, alrededor de dos temas: el film como reflejo de la época, y en relación con ello, el retrato de la figura de Mabuse, y los elementos de puesta en escena, especialmente el ritmo, el tiempo fílmico y la fotografía. (Ibidem. p. 68-80).

En la segunda parte de *Spinnen* el trayecto se puebla de voces. El saber del espectador queda en todo momento privilegiado. El protagonista sabe, generalmente, menos que nosotros, lo que permite la creación de expectativas de suspense de largo alcance. A pesar de que la trama está sujeta al folletín, el efecto sorpresa desaparece como mecanismo recurrente. Podemos afirmar, pues, que el discurso está cambiando: la ubicuidad del espectador en el interior del relato, gracias a la posibilidad de cambiar de punto de vista narrativo, permite el alejamiento de esos mecanismos del folletín. Si comparamos el arranque del film en ambos episodios, comprobamos que mientras en *Der goldene See* el enigma queda enunciado desde el primer momento a través de Hoog (y con Hoog avanzaremos el resto del relato), el arranque de *Das Brillantenschiff* nos sitúa en un lugar privilegiado: tras el robo en el banco, pasamos a casa de Lio donde un tasador chino examina el botín. El enigma se enuncia: las Arañas buscan el diamante "Cabeza de Buda". Hoog desconoce este dato hasta bien avanzado el film. La trama se complica cuando tras la redada, Hoog halla una extraña tablilla de marfil. En la siguiente secuencia, y a través de la mirada de Hoog, este objeto es puesto en relación con la carta en clave que sustrajo a las Arañas en la primera parte. El espectador posee por Lio la clave de la carta: habla del diamante y del barco que debe transportarlo. Algunas secuencias después, un espectacular salto nos sitúa en la India. Nada justifica internamente este cambio de espacio ni la aparición de una nueva esfera de acción si no es el privilegiar el saber del espectador que, poseyendo el don de la ubicuidad, podrá saber antes que Hoog y por boca del cerebro de la organización, el valor del diamante: la joya es el instrumento que la banda debe utilizar para adueñarse de Asia. Hoog, encerrado en una caja a muchos kilómetros de distancia, nada sabe. Más tarde, una carta de un viejo librero que le llega Dios sabe cómo, le da clave del enigma, que nosotros ya conocemos<sup>8</sup>.

Este sistema de ordenación va a ser desarrollado por Lang en las dos partes de *Mabuse*. El film se abre con un plano de detalle de las fotos de unos rostros. A modo de cartas, son barajadas por un hombre. Por azar, elige una de ellas y se disfraza. El motivo de los rostros, cuyo sentido no conocemos hasta más avanzado el film, es la clave de todo el relato y de la investigación policial que desarrolla. El mecanismo de puesta en escena alrededor de

---

<sup>8</sup> Noël Burch llama la atención sobre este tipo de incoherencias, presentes también en *Mabuse*. Estos fallos quedan naturalizados, imperceptibles, en el interior de un discurso transparente. Creemos que en la segunda parte de *Spinnen* dichas causalidades no son percibidas del mismo modo que en la primera, pues el juego de expectativas que producen sobre el espectador borran lo injustificado de su aparición.

este motivo es el de los fundidos encadenados, de un rostro sobre otro, convirtiéndose a lo largo del film en motivo recurrente. Su uso tiene que ver con las posiciones relativas de saber del espectador y de los personajes, y en concreto, del fiscal Von Wenk. El camino que traza el film es el de nombrar los rostros como único rostro, identificar el rostro entre los disfraces<sup>9</sup>. A ello nos lanzamos el fiscal Von Wenk y nosotros, pero no necesariamente juntos. Veamos uno de los primeros disfraces de Mabuse: estamos en la Bolsa; comprendemos que el robo del contrato comercial de las primeras secuencias era una jugada para hacer bajar determinadas acciones. El bolsista Sr. Sternberg compra las acciones a bajo precio y las vende al doble de su valor inicial. La secuencia se cierra con un plano de la Bolsa vacía tras el cierre de la sesión y, por sobreimpresión, el fundido encadenado de los rostros de Sternberg y de Mabuse. Información ciertamente privilegiada para el espectador: a partir de este momento, sabremos que detrás de los rostros está siempre el rostro de Mabuse. Poco después comienza Wenk su investigación, intentando avanzar a través de un laberinto de rostros cuya relación no sabe trazar. Sólo al final de la segunda parte será capaz de resolver el enigma. Su conocimiento se pondrá en escena a través del mismo mecanismo, el fundido encadenado. El espectador posee esta clave desde el arranque de la primera parte. Nos encontramos ante un sistema de escritura demiúrgica, donde el don de la ubicuidad no sólo es posible sino sistema recurrente sobre el que se construye toda la estructura del film: la lógica del relato y su avance se basan en la relación privilegiada de saber del espectador, saltando de forma naturalizada de un espacio a otro, de una a otra esfera, para recabar las claves del avance. De este modo, la expectativa del film, planteada desde las primeras secuencias, puede mantenerse durante las dos partes y alcanzar hasta el final de la segunda, construyéndose una lógica de la clausura. Lógica que, sin embargo, contradice aquello definitorio del serial: la posibilidad de no concluir nunca el relato.

## Las relaciones seriales

Lo que nos ha inducido a un análisis comparativo de los cuatro films de Lang es la relación serial que establecen entre ellos: *Spinnen* estaba pensada inicialmente para formar un bloque de cuatro films, aunque finalmente sólo se rodaron las dos que hoy conocemos. Tras filmar *Der Müde Tod*, Lang vuelve de nuevo a la trama del folletín serial y rueda, con

---

<sup>9</sup> *Spieler* significa en alemán "jugador" pero también "fingidor, el que se disfraza y está en escena". Su relación con el que construye el escenario, con el que rige la mirada del espectador, nos parece evidente.

guión de Thea Von Harbou, las dos partes de *Mabuse* (que, con el sonoro, tendrán su continuación en *Das Testamente der Doktor Mabuse*, 1932/33 y, mucho tiempo después, tras la etapa americana, con *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse*, 1960). La proximidad de fechas entre los cuatro films mudos y la elección de tramas folletinescas hacía pensar inicialmente en concepciones filmicas semejantes. Hemos visto cómo, sin embargo, se produce un progresivo alejamiento de la estructura del folletín hacia una lógica del discurso causal y un desarrollo basado en la clausura del texto. Será preciso establecer si los modos de relación serial entre las partes mantienen o no los mismos mecanismos de enlace. Veamos cómo la primera de las partes establece la necesidad de continuidad, y cómo la segunda recuerda, en su arranque, su carácter de continuación respecto a la primera.

*Dar goldene See* finalizaba cerrando la aventura inca, y dejando sin clausura el conjunto del texto a través de dos motivos sin desarrollo: el enigma del barco de brillantes, enunciado a través de la carta cifrada, y el asesinato de la princesa inca. Se propicia de este modo la continuidad. *Das Brillantenschiff* retomará ambos motivos en su arranque: la venganza de Hoog será el motor de su esfera de acción; el enigma de los brillantes lo será de Lio. Los dos motivos se enuncian en paralelo, al mismo tiempo que se presentan a los protagonistas. El motivo de Lio queda testimoniado a través de un cartel de estilo directo. En el caso de Hoog se recurre a un *flashback*: preguntado por un policía sobre su interés por las Arañas vemos, repetidas, las imágenes que cerraron la primera parte. De este modo, queda garantizada la serialidad en ambos sentidos, con mecanismos de continuidad y de resumen, definiéndose un bloque episódico en cada una de las dos partes (la aventura que se abre y se cierra en cada film) y un bloque serial (el conflicto general en desarrollo entre héroe y banda de malhechores, que queda en suspensión).

No parece ésa la relación que establecen entre sí las dos partes de *Mabuse*: nos encontramos con un único episodio que se nos da en dos partes, al modo de las novelas por entregas. Se anula así la relación serial, pero también el bloque episódico: ningún conflicto queda cerrado en la primera parte. *Mabuse* traza una única trama que atraviesa dos films desde un núcleo de arranque hasta su clausura.

Tampoco coincide *Mabuse* en el modo de establecer la relación recordatoria de la segunda parte. Aunque el recurso utilizado, el *flashback*, es el mismo, su uso en esta ocasión es muy diferente: el conde Told acude al fiscal para contarle que en una partida de cartas celebrada en su casa, sin saber cómo (y esto es necesario subrayarlo) ha sido descubierto haciendo

trampas. Este relato, que abre *Inferno*, es ilustrado por imágenes que, a modo de *flashback*, resumen el final de la primera parte, como veíamos en *Spinnen*. Pero entre la secuencia final de *Ein Bild der Zeit* y el relato de Tod en *Inferno* el trabajo de planificación utiliza emplazamientos de cámara y fragmenta el espacio de forma diferente. Si la primera parte se planificaba desde el punto de vista de Mabuse, ahora es otro el punto de vista que rige el relato de los mismos hechos. En la primera parte, Mabuse intenta seducir a la condesa. Haciendo una exhibición de su poder, logra apoderarse de la voluntad del conde, para que haga trampas. La planificación nos muestra en un plano con gran profundidad de campo a los jugadores en primer término, Told afectando el hipnotismo, y en el último término, a Mabuse, ejerciendo su poder. Un plano de detalle, tras varios planos medios, nos muestran finalmente la trampa. Aquello que es evidente para el espectador —el poder de Mabuse— o para el resto de los jugadores —la trampa— no lo es para el conde. Desde su voz, el relato que abre la segunda parte resume de nuevo la partida, pero aquello que el personaje ignora no se pondrá en escena: la planificación plegándose en el *flashback* rigurosamente a este punto de vista, no mostrará ningún plano de detalle de la trampa y Mabuse nunca aparecerá en campo. La serialidad recurre externamente al mismo recurso, pero el mecanismo se pliega de nuevo a un discurso donde el juego con las relaciones de saber es fundamental.

## Primeras conclusiones

Es el momento de enunciar unas primeras conclusiones sobre la evolución del serial mudo de Lang:

- La serie *Spinnen* desarrolla una estructura de folletín sobre un esquema laberíntico. A pesar de ello, muestra la necesidad de orientar al espectador en la lógica de un trayecto de desarrollo a través del uso del cartel. Se configura así un modo externo de puntuación de una embrionaria casualidad, que imponga un orden sobre la adición de acciones. Este tipo de cartel desaparece a medida que el relato deja de estar sujeto al trazado marcado por el héroe, y se desarrolla en paralelo la ubicuidad del espectador, como es el caso de la segunda parte.

- Dicha ubicuidad se desarrolla plenamente en *Mabuse*. Consecuentemente, el film abandona la estructura laberíntica del folletín para tender a un discurso ordenado causalmente, que privilegia en todo momento el saber del espectador y orienta su trayecto sobre expectativas de suspense hacia la clausura

- Los lazos seriales entre las partes varían, abandonándose la trama episódica propiamente serial y construyéndose un texto con unidad de conjunto entregado en dos partes.
- El texto de *Mabuse*, finalmente, tiende a su inscripción en un modelo clásico que significa la naturalización de su escritura.

## Mabuse, en su laberinto

Sin embargo, la escritura transparente de *Mabuse* choca en algunas ocasiones con mecanismos dicursivos que no le son propios, como tampoco lo son del folletín. En algunas secuencias del film, ciertas marcas enunciativas entran en colisión con un discurso especialmente preocupado por el trabajo de punto de vista y el juego de miradas con el fin de lograr la naturalización. Estas secuencias son aquellas que relatan el suicidio del conde Told. Mabuse desea poseer la voluntad de la condesa, pero el conde se interpone. Mabuse decide entonces deshacerse de él. Aprovechando su situación de sicoanalista y el estado depresivo de su paciente, logra convencerle de que la única solución está en el suicidio. Esta secuencia de *Inferno* está puntuada por un iris que la abre y la cierra. La escena se produce inmediatamente después de que hayamos visto a Told la noche anterior delirando: su sentimiento de culpa produce sobre la pantalla la aparición de sus fantasmas, sobreimpresionados. A pesar de lo sicoanalítico del motivo del delirio, la planificación nada tiene de delirante. La siguiente secuencia, sin embargo, nos habla de otro delirio pero esta vez desde una extraña posición. Se trata de un plano secuencia en la alcoba de Told. El espacio, planificado sin ningún tipo de fragmentación y apenas sin movimiento, recuerda otro anterior, la primera visita de Mabuse a Told como sicoanalista. Allí Mabuse comenzó a ejercer su demoníaco poder sobre el conde, volcando su voluntad hacia el deseo de aislamiento. Apenas ninguna mirada mediaba entre ellos. La iluminación destacaba la figura del hipnotizador sobre un fondo donde se desdibujaba una escultura primitiva tan del gusto expresionista, sobre un espacio en sombras. De nuevo ahora encontramos ese espacio hermético, cerrado sobre sí mismo. Un espacio que recuerda la puesta en escena de otros films de Weimar, muy diferentes. En plano medio, Mabuse pronuncia su sentencia: quizá fuera mejor dejar de vivir. El relato proseguirá con perfecta *raccordación* temporal y de movimiento (Mabuse saliendo de casa y el suicidio de Told, fuera de campo). Sin embargo, la secuencia ha quedado puntuada por un iris que cierra en negro, marcando más ese momento denso que, que nos sitúa en otro universo narrativo. Hemos escogido este ejemplo porque muestra una asiste-



maticidad dentro de los numerosos momentos en los que se pone en escena el poder hipnótico de Mabuse: cuando Mabuse hipnotiza a Hull en la mesa de juego, a la jugadora rusa o a Wenk con las gafas chinas la fragmentación recurre al juego del plano-contraplano. Se marca así aquello que, finalmente, la puesta en escena convierte en metáfora de toda la construcción del film: la mirada de Mabuse a través del plano de detalle de sus ojos. Si dijimos que el orden causal del relato se imponía sobre la trama del folletín a través de la esfera de Wenk y el motivo de la investigación, aquello que rige el discurso no es sino una mirada omnisciente, un trabajo demiúrgico que rige y ordena los puntos de vista en el avance. La figura de Mabuse y la planificación que se establece alrededor de su cuerpo acaban convirtiéndose en metáfora de este trabajo de puesta en escena. Un trabajo donde lo esencial es guiar la mirada del espectador, marcar naturalizadamente las claves del laberinto que, quizá, ya no lo es tanto. En ese sentido, destaca la figura del *raccord* de mirada que aparece, entre nosotros, en el momento en que Mabuse desea hacer suya a la condesa Told. Situados en el salón expresionista de los condes, un plano largo encuadra a Mabuse junto a una extraña figura de un demonio de cuyos ojos emergen rayos de luz; plano medio de Mabuse que mira fuera de campo; respondiendo a esa mirada, un plano de Told, cuya figura queda centrada en iris; volvemos a Mabuse en plano más corto, que mira de nuevo fuera de campo en otra dirección: plano de la condesa también centrada en iris: Mabuse parece sonreír. Estos seis planos demuestran un virtuosismo de la planificación de Lang. La relación entre los personajes se establece en ese juego de la mirada. El espectador puede guiarse sin problemas en el triángulo enunciado. Desde esta secuencia hasta el suicidio del conde Told caminamos, sin embargo, hacia un callejón sin salida. Mabuse, convertido en metáfora del trabajo de ordenación de la mirada, no podrá regir el discurso. Mabuse es la clave de lectura de la construcción del film, de aquello que sin ser visto rige la enunciación. Como dice Cara Carozza a propósito de su amado, "Nadie le conoce, pero ahí está", frase que define perfectamente el estatuto de la enunciación demiúrgica. Caminar con Mabuse, sin embargo, significaría perderse en el laberinto. Allí donde su discurso, el del loco, parece querer imponerse, la planificación nos sitúa en un punto de difícil salida. El plano-secuencia de Told y Mabuse nos habla de la Muerte. Porque el suicidio de Told se ha consumado en realidad en ese espacio y en ese momento denso y hermético, allí donde el poder delirante de Mabuse ha impuesto sobre la lógica del relato su voz. Por eso, tras él, debemos volver a otro espacio y a otro tiempo. Tras el iris, se presentará de nuevo el suicidio de Told, esta vez diegetizado, y fuera de campo, y podremos seguir avanzando.

Del trabajo sobre la mirada donde el discurso regía nuestra orientación hasta este plano donde una mirada extraña se impone, se muestra la diferencia abismal entre dos modelos de relato: el delirio de Mabuse hubiese impuesto la detención o un volver eternamente para no llegar nunca a la salida. Allí donde finalmente el relato podría ser laberíntico, se impone salir y retomar el avance hacia la clausura. La última secuencia nos muestra a Mabuse perdido en su laberinto: durante el film, la puesta en escena del poder de Mabuse ha trabajado, aunque la figura no está muy elaborada, sobre el Círculo: los jugadores alrededor de la mesa, la sesión de espiritismo donde la Condesa Told va a entrar en el dominio del psicoanalista, la escenografía del Petit Casino momentos antes de la muerte de Hull, primero de la cadena de asesinatos que Mabuse ordena, la habitación donde la condesa es confinada, todas estas situaciones crean espacios circulares donde el que posee el poder atrapa a sus víctimas. Estos círculos, síntoma del poder de Mabuse, comparten con el laberinto su característica principal: ser figuras donde es posible negar un principio y un fin, figuras por lo tanto del Caos, entendido como otro Orden. La secuencia final nos muestra el asedio de la policía y el ejército a la casa de Mabuse y su huida al taller de falsificación donde, sin salida, se volverá loco. Las escenas que nos muestran el asedio alternan imágenes de dentro de la casa, donde la banda opone una fuerte resistencia e imágenes de las calles. La policía y el ejército cercan literalmente la casa. La puesta en escena muestra calles que, en dirección radial, convergen hacia un centro, el lugar de la cámara, imaginariamente emplazado en el interior de la casa de Mabuse. Atrapado en un círculo que fue símbolo de su poder, la única escapatoria posible es el descenso al mundo subterráneo de las cloacas. El camino por ellas le lleva a otro espacio cerrado, del que ya no podrá huir. Rodeado por sus fantasmas y por los ciegos, únicos seres sobre los que no puede imponer su poder pues carecen de mirada, finalmente vemos su delirio, el brazo de una prensa convertido en monstruo que gira sobre sí mismo, y los movimientos mecánicos de otras máquinas que le cierran lateralmente la salida. Lo vemos situado en el centro de su laberinto, pero desde una mirada muy diferente a la suya.

# **Lang y la incierta telaraña**

Carmen Torregrosa



"It upset Einstein very much, you know, all that damned quantum jumping, it spoiled his idea of God (...) He believed in the same God as Newton, causality, nothing without a reason, but now one thing led to another until causality was dead. Quantum mechanics made everything finally random, things can go this way or that way, the mathematics deny certainty, they reveal only probability and chance, and Einstein could'nt believe in a God who threw dice."

TOM STOPPARD, *Hapgood*.

## I

¿Alguna vez se ha parado el lector a pensar que, de la misma forma que el aparato cinematográfico hizo perdurar unos modos de representación desfasados, el relato fílmico clásico entronizó una forma de percibir la realidad ya periclitada? ¿Que el cine ha contribuido como ninguna otra arte a la preservación de la lógica cartesiana, de la física newtoniana cuando ya la mecánica cuántica había deslegitimado estas cosmovisiones?

En efecto, la noción de causalidad, que fue el pilar del relato clásico, había sido ya desmantelada en 1920 por el principio de incertidumbre de Heisenberg que demostraba que el Universo está gobernado por el azar: en el cine, un universo gobernado por el azar sólo podía ser indulgentemente tolerado como primitivo o cultamente anatemizado como "folletín".

Lang realizó un folletín en 1919: y el éxito fue tal que hubo de abandonar el proyecto del *Gabinete del Doctor Caligari* para embarcarse en el rodaje de la segunda parte del mismo.

## II

Cuatro eran los episodios que, bajo el título genérico de *Die Spinnen* (*Las Arañas*), Erich Pommer debía producir para la Decla: *Der Goldene See*, *Das Brillantenshiff*, *Das Geheimnis der Sphinx* y *Um Asiens Kaiserkrone*. Aunque Lang escribió el guión de los cuatro, sólo dos de ellos fueron finalmente rodados. *Die Spinnen* estaba concebida, pues, como un serial; y, así, sus técnicas narrativas se alejaban del modelo que había nacido como formalización cinematográfica de la novela decimonónica (Dickens, Balzac...) para adscribirse a un modelo distinto: el de la "otra" novela del diecinueve: la novela por entregas que hizo tan populares las rocambolescas aventuras de Ponson de Terrail y los misterios del París de Eugène Sue; e incluso, no lo olvidemos, muchos episodios de Dumas y del propio Hugo.

No debemos olvidar que este sistema folletinesco cosechó gran fortuna cuando emigró a las tierras del celuloide, en un tiempo en el que varios modelos convivían aún sin que ninguna jerarquía se hubiera establecido. Puede decirse, en efecto, que el serial tuvo mucho éxito durante el segundo decenio del siglo, aunque acabó por perecer (en los 30 ya no era posible encontrarlos) a manos de la perfecta lógica de la novela burguesa, que poco a poco fue monopolizando, vía Griffith, los modos de narrar cinematográficos.

Pero antes de ello, el público se encandilaba con los innumerables *Peligros* de Pauline, o las treinta y seis *Proezas* de Elaine, protagonizadas por la "reina de los seriales", Pearl White; o con los surrealistas folletines de Feuillade, con cuyos *Vampiros* presentan *Las Arañas* bastantes concomitancias<sup>1</sup>.

Hacer un resumen de *Las Arañas* no es tarea fácil, pues parece que todo en él es igualmente prescindible e imprescindible. Pero no dejaremos de intentarlo:

---

<sup>1</sup> *Los vampiros*, como *Las arañas*, son una banda organizada de delincuentes, instigados también por una mujer hermosa y amoral, interpretada por Musidora, que ofrece muchos puntos de contacto con Lio Sha, el cerebro de *Las arañas*. Incluso la iconografía utilizada es, muchas veces, similar (las malas con uqe se visten los personajes, por ejemplo). Sin embargo, como cuenta Lotte H. Eisner (en *Fritz Lang*, París, Cahiers du Cinéma, L'Étoile, 1986), Lang no recordaba haber visto los oníricos episodios de Feuillade antes de rodar su filme. "Me acuerdo de que los nombres que dí a los héroes venían de revistas americanas: es gracioso porque, entonces, yo no hablaba inglés", (en *Fritz Lang en Amérique. Entretien par Peter Bogdanovich, París, Ed. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 140*).

La primera parte (*El lago de oro*) presenta a los dos protagonistas en el curso de una fiesta aristocrática en San Francisco. Kay Hoog (Carl de Vogt) y Lio Sha<sup>2</sup> (Ressel Orla) son guapos, jóvenes y deportistas; pero ella, por si esto fuera poco, dirige una organizada y poderosísima banda de criminales en su tiempo libre. Ambos se convertirán en enemigos y rivales en la búsqueda de un fabuloso tesoro incaico, de cuya ubicación sabe Hoog por haber hallado en una botella el último mensaje de un profesor que pereció en la Ciudad del Sol. A ella llegarán los dos<sup>3</sup> tras mil peripecias (que incluyen trenes, persecuciones a caballo, globos, paracaídas...) y allí salvará nuestro intrépido vaquero<sup>4</sup> a la hermosa Princesa del Sol (Lil Dagover) de una serpiente, y se enamorará de ella. Lio Sha, por su parte, caerá en manos de los sacrificadores de hombres, pero será salvada por su banda en el último momento, después de todo lo cual encontrarán el tesoro, aunque sólo ella saldrá viva de una inesperada erupción volcánica con inundación incluida. Kay y la princesa se salvarán y llegarán a San Francisco, donde vivirán felices hasta que la malvada Lio Sha asesine a la joven sin causa muy definida.

El tema de la venganza desencadenará la segunda parte<sup>5</sup>, en la que *Las Arañas* irán a la búsqueda del diamante "La Cabeza de Buda". Hoog colabora con la policía para atrapar a la banda y vengarse de Lio Sha, pero todo resulta inútil. Tras incontables peripecias, un *Yogui* indio les pone sobre la pista de Terry London, un millonario coleccionista de diamantes. *Las Arañas* raptan a su hija y exigen el diamante como rescate; pero él no lo tiene, aunque, gracias a un diario de navegación, Hoog descubre que un antepasado suyo lo escondió en las Islas Malvinas. Parte a por él seguido por *Las Arañas*, y lo encuentra en una cueva, pero es apresado por la banda, que decide dejarlo morir de sed. Una misteriosa explosión de gas acaba con todos excepto con nuestro valiente amigo, que rompe sus ligaduras y encuentra la salida. En China, Hoog y London logran rescatar a la hija de éste, que estaba bajo los efectos de la hipnosis.

---

<sup>2</sup> Los decorados fueron construidos en el parque zoológico Hagenbeck de Hamburgo, y la fidelidad histórica supervisada por un reputado etnógrafo, Heinrich Umlauff.

<sup>3</sup> Pues, en efecto, va vestido y se comporta como tal: de hecho, su imagen global recuerda intensamente a la de William S. Hart. Para Lotte Eisner (op.cit.), *Las Arañas* constituyó un intento nacional de captar parte del mercado que cubría la industria americana y especialmente los *westerns*.

<sup>4</sup> Lo que es muy frecuente en la obra de Lang: piénsese en *Die Nibelungen*, *M*, *Fury*, *The Scarlett Street*, *Rancho Notorius* o *The Big Heat*.

<sup>5</sup> En *Sombras de Weimar*. (*Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*). Madrid, Verdoux, 1990: espléndido libro del que el presente artículo es claramente deudor.

### III

Die Spinnen constituye, a nuestro juicio, una suerte de novela bizantina invertida. En efecto, en la novela bizantina, una pareja de amantes ve separarse constante e inexorablemente sus destinos a causa de una adversa sucesión de increíbles peripecias (viajes a países remotos, naufragios, persecuciones...) que no logran, sin embargo, quebrantar su mutua fidelidad, sellada y exaltada al final de la novela.

En nuestro filme, es el odio lo que une a la pareja, pero los lazos son igualmente indisolubles. Los dos periplos eternamente divergentes se convierten, por su parte, en una indeseada y constante convergencia: el *fatum* que inexorablemente separaba a los amantes, une aquí con la misma furia a los adversarios, ya sea en San Francisco, México, Perú o China; ya en alta mar o en ciudades subterráneas.

La forma de esta novela bizantina es, lógicamente, la de la omnisciencia ubícua, que muestra constantemente a las dos partes en conflicto, mediante la utilización omnipresente y calculadísima del montaje alterno. Podemos afirmar que no hay nada en el filme que no se presente bajo esta forma: si una escena muestra a Kay Hoog, la siguiente narrará, inexorablemente, lo que en ese momento está haciendo Lio Sha o sus secuaces. Simplificándolo mucho, podríamos decir que el vínculo que liga las escenas entre sí es el de la simultaneidad, y el que liga las secuencias, el de la sucesión cronológica.

Mientras los miembros de *Las Arañas* mueren en una inundación en la cueva del tesoro, Hoog y la princesa se salvan a bordo de un ingenio flotante construido por éste. Mientras el millonario Terry London habla a Hoog del rapto de su hija, las *Arañas* la mantienen secuestrada en un barco a muchos kilómetros de allí. Y el espectador goza del bizantino privilegio de la ubicuidad todopoderosa.

Ahora bien, en la mayoría de los casos, la simultaneidad está mucho más explotada dramáticamente, especialmente para la creación de suspense.

Ya desde el principio aparece esta técnica de montaje que predominará sobre cualquier otra en el filme: un hombre viejo y asustado intenta lanzar una botella al mar desde un acantilado. Sin embargo, él no sabe (nosotros sí) que, en los planos que alternan con los suyos, un inca muy emplumado está centrando en él su blanco. El desenlace es siempre la fusión de ambas series de planos en un encuadre único: en este caso, la que muestra al hombre cayendo abatido por la flecha. O bien: nuestro héroe ha quedado en ir de México a Perú en globo; el dueño del mismo le insiste en que sea



puntual. Sin embargo, pocos minutos antes de la hora convenida, *Las Arañas* están a punto de apresarlo, y se inicia una persecución a caballo. Los planos de la persecución (ya de por sí dos series) se alternarán a su vez con los del globo, donde quienes esperan desesperan y acaban por partir sin Hoog, ante la impotente mirada del espectador, que sabe a su héroe a punto de llegar al final de su carrera. O también: London y Hoog leen el diario de los antepasados del primero y, al otro lado de la puerta, espía el criado de turno. Ambas series confluyen en el descubrimiento y desenmascaramiento del que resulta ser en realidad un miembro de *Las Arañas*.

Lang puede llegar a manejar hasta cuatro líneas de acción convergente en montaje alternado para crear suspense: Lio Sha (1) subasta a la concurrencia los diamantes robados, ajena al hecho de que Kay Hoog (2) sobrevuela la casa desde una avioneta. Un fiero japonés con cimitarra (3) hace las veces de cancerbero en la puerta de la misma, mientras la policía (4) se prepara para hacer allí una redada. Todas convergerán en una descomunal batalla llena de trampas y trampillas por donde los malos desaparecerán y los buenos estarán a punto de ser emparedados.

Otras veces, sin embargo, el montaje alternado tiene como función provocar la distensión y no la tensión: en la primera fiesta en San Francisco, mientras asistimos al primer combate —dialéctico— entre los futuros rivales, se nos muestra en montaje alternado a los camareros que, ajenos a la trascendencia del tema y regocijados por el desinterés general, se beben a escondidas la mejor cosecha del anfitrión. En el tren que lleva a México a los contendientes se recibe un telegrama: el montaje alterna los planos de la recepción del mismo con los del botones que habrá de llevarlo, un negrito que se come un plátano con visible delectación.

Todavía hay un uso diferente del montaje alternado, que se revela magistralmente refinado y económico: se trata de una especie de montaje paralelo que cumple función de sutura con la secuencia anterior, pues provoca la emergencia en la secuencia de planos tomados de la anterior. Por ejemplo: K. Hoog despierta y se da cuenta de que alguien le ha robado el plano del tesoro de los incas. Misteriosamente, ese alguien ha dejado sobre su cuerpo una araña disecada, y él no sabe qué pueda significar. En la secuencia siguiente se nos presenta, por primera vez, a las *Arañas*, mediante un montaje alternado, al que, de pronto, se suma un plano en el que Hoog, como si estuviera viendo lo que nosotros vemos, cae en la cuenta del significado de la araña.

En otro momento, Lio Sha está vendiendo diamantes a un chino. La secuencia anterior relataba un robo en la inexpugnable "Casa de acero". Pues bien, en montaje paralelo se nos muestra la caja fuerte destripada y

vacía, mientras Lio Sha y su compinche hacen cuentas con los diamantes. Vicente Sánchez-Biosca habla en estos casos de "raccord simbólico de motivación intersecuencial": y estos ejemplos nos van a servir para subrayar la pericia (no olvidemos la fecha del filme) de Lang, lo que hará difícil acusarlo de impericia en otros aspectos que ahora vamos a tratar.

## IV

Al intentar resumir el filme, hemos empezado situando la acción en un club de San Francisco. El lector perdonará este falseamiento que nos ha llevado a adoptar la forma lógica de la narración para nuestro discurso, siendo así que no es ésta la utilizada por Lang. El principio del filme podría resumirse de este modo:

1. Un hombre lanza un mensaje al mar y es aseteado por un inca.
2. En una fiesta en San Francisco, un joven expone su decisión de ir hasta Perú.
3. Su relato, en flash-back, nos lo muestra encontrando el mensaje de la primera secuencia.

La buena lógica nos dice que hay dos formas de contar este principio, y ninguna de ellas es la empleada. Se podría utilizar la conjunción copulativa para unir las proposiciones en su orden temporal (1,3,2) "Un hombre lanza un mensaje (...) y un joven lo encuentra (...) y decide ir a buscarlo"; o bien se podría utilizar un relativo o una conjunción causal: "Un joven (que/porque ha encontrado un mensaje —que había sido lanzado— ...) decide ir a Perú." En este segundo caso, la idea de la causalidad está reforzada por la relativización o subordinación de una proposición/acontecimiento a otro.

El cine clásico, que basa gran parte de su fuerza en la noción de causalidad, no se limita a la presentación sucesiva, sino que suele reforzar esta idea mediante el empleo de la subordinación. Un método para formalizar como causa del relato (o de una secuencia) un acontecimiento cualquiera es el de comenzar la narración "*in medias res*" y traerlo a ella como pasado evocado, especialmente en forma de *flash-back*. La presentación de un hecho como presente o como pasado no es indistinta: el pasado (lo que ocurrió antes de que el relato —siempre presente— comenzara) define siempre una relación causal (o concesiva) con el presente; en tanto que la sucesión admite mayor flexibilidad de interpretación. Pues bien, lo

---

<sup>6</sup> En John Nelshon, *The Photo-play*, Los Angeles, Photoplay Publishing Co., 1913. (citado en Bordwell, Staiger & Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1988)

único que pretendemos mostrar es cómo Lang renuncia consciente y coherentemente a formalizar la idea de causalidad en un relato en el que ésta no tiene ninguna pertinencia.

Porque, en efecto, si el vínculo que ligaba las escenas era, como hemos visto, el de la simultaneidad del montaje alternado, el que liga las secuencias es el de la sucesión arbitraria y azarosa. *Las Arañas* van tejiendo una tela en la que la causalidad ha sido sustituida por la casualidad; una tela de la que toda certidumbre ha sido desterrada, y en la que sólo el azar decide el movimiento de los hilos.

Cada secuencia podría cambiar perfectamente de lugar sin que nada ocurriese, pues el hilo que las une es finísimo y, sobre todo, reversible. Cuando la transición no se da por simple cambio de espacio (cada secuencia explora una punta del mundo, horizontal y verticalmente: ciudades subterráneas, globos, avionetas...) se da por catástrofe natural, borrón y cuenta nueva: erupciones volcánicas, inundaciones, emanaciones de gases. Dios baja con su máquina, tira los dados y lo impredecible se instala en el relato. El concepto de verosimilitud no es pertinente: en una secuencia, Hoog es encerrado en una habitación inexpugnable, que lentamente va inundándose. Lo vemos ya totalmente cubierto de agua e intentando mantener la respiración: corte. En la secuencia siguiente aparecerá tan campante, y ninguna explicación nos será dada.

Comparemos esta desestructura con la estructura del relato ortodoxo:

"Each scene should be associated with its purpose, which is to say that the outline of a play should comprehend: first, "cause" or beginning; secondly, development; third, crisis; fourth, climax or effect; fifth, denouement, or sequence"<sup>7</sup>.

Esta estructura, en la que la causalidad provee al relato de continuidad, de modo que éste se convierte en una cadena de causas y efectos dirigida —con o sin carambola— a determinado final, en nada se parece a nuestras *Arañas*, estructura de suma y sigue, en la que las ocasiones de clímax son infinitas (cuantas más, mejor) y el resultado o consecuencia no es tal, sino mera excusa para una continuación.

En efecto, cada cinco minutos hay en el film un *last minute rescue*. La sorpresa y el golpe de efecto son constantemente buscados: Hoog, perseguido por los malos, pierde el globo. El que lo dirige mira hacia abajo,

---

<sup>7</sup> Una excusa como otra cualquiera, pues *Las Arañas* está exenta de cualquier veta melodramática. Thea aún no ha aparecido: así que entre la acción y la acción aún no media el corazón. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que Hoog, el bueno, recibe una nota de un profesor de Harvard, que va a ser sacrificado por los incas y en ningún momento se le pasa por la cabeza ir a rescatarlo, sino que se dirige directamente a apoderarse del tesoro.

donde se apalotan en el contracampo los persiguidores. ¿Dónde está él? El plano que muestra el globo hace un *travelling* vertical y nos lo muestra; ¡trepando por una cuerda enganchada al mismo!

Y, evidentemente, toda clausura es imposible, pues, para que la haya, el final debe estar presente en cada uno de los puntos del relato, que desde él se ordenan. Desde luego, la muerte de la princesa es todo menos una muerte anunciada: no es consecuencia del relato sino excusa para su continuación. El final de la segunda parte parece también un principio: la chica se salva y el diamante se recupera, pero Hoog lo retiene. Y en el filme se alude a una leyenda según la cual la joven que lo lleve liberará a Asia del yugo extranjero, lo que directamente nos hace pensar en el título del cuarto episodio: *Um Asiens Kaiserkrone*.

## V

Nada más lejos de nuestra intención que asimilar (ni remotamente) mecánica cuántica y folletín. Lo único que hemos pretendido ha sido describir en *Las Arañas* un universo distinto al que rigen las leyes de la causalidad, pero perfectamente coherente. Si el relato de las arañas está escrito con las leyes del azar, con las leyes del azar debe ser descifrado.

*Metrópolis:*  
**Un lugar en la metáfora**

Mar Busquets Mataix



En el presente artículo, vamos a llevar a cabo un análisis de dos secuencias de *Metrópolis*. Hemos elegido dos secuencias contrastadas en cuanto a la escala del plano. La primera secuencia es elegida por su magnitud y la elaboración de las formaciones humanas, que lleva a cabo la explicitación de la monumentalidad que caracterizó a Lang en el cine de este momento, y que trata de plasmar las consecuencias ideológicas más generales; es decir, la suscripción de lo humano a un papel de mero decorado formal dentro del encuadre, y por tanto, alienado, lejos de mostrarlo en interacción con el medio.

La segunda en cambio, que procede de aquélla, supone un contraste formal, y por supuesto otra manera de plasmar esa generalización de los temas humanos. En ésta, el elemento humano elevado a símbolo, es expresado de una manera más minuciosa.

Estas dos clases de figuraciones, tratadas de manera paralela en el film, dotan a éste de un gran relieve y facilitan la expresión plástica de los contenidos. Por un lado, la primera obedece al gusto por la creación de decorados característica del cine de la República de Weimar, por la necesidad de crear mundos distintos al real y plasmarlos mediante una codificación que bien podía llevar a una visión plana del espacio, o bien, mediante la adecuada utilización de la luz, a la ilusión de profundidad, pero que en cualquier caso, envuelve al personaje en un determinado contexto mágico o maravilloso. Lo que en la primera cobra importancia es la integración del individuo en dicho marco, mientras que en la segunda se lleva a cabo la figuración contraria; es el personaje el que recorta el

espacio en el que se inscribe, llevando a cabo la explicitación del símbolo de una manera evidente.<sup>1</sup>

Pensamos que estos elementos son los que hacen al film, especialmente rico y enigmático, representando en cierto modo la relativización de un determinado código representacional.

## La escena de Moloc

Lo que se pone en marcha en esta secuencia, es un proceso de subjetivización, mediante el cual, y de una manera progresiva y repentina se va a ir viendo todo el sistema de Metrópolis de una forma crítica. No hay mejor manera de plasmar qué sensación subjetiva tiene Freder, que la de dispararse su imaginación, aquello más incontrolable del hombre, hacia un símil de lo que observa.

Es así como se produce el desencadenamiento del psiquismo de Freder; en efecto, la visión de Moloc emana de la mirada fuera de campo de Freder, que crea esta visión. Emergencia del discurso subjetivo, de pronto, en un texto que ha parecido hasta el momento narrar desde una exclusiva objetividad; de pronto se comienza a verter un discurso subjetivo mediante la plasmación de ideas y sentimientos de un personaje concreto, de, por fin, un individuo. Aunque, naturalmente, no cualquier individuo, pues es evidente, como señala Paolo Bertetto su carácter de "nuevo Sigfrido".

"Freder diventa un Sigfrido, un Sigfrido que non deve morire, perché la sua perfezione a il risultato di un processo e non una qualità a priori"<sup>2</sup>

Un aspecto que nos llama la atención es la presencia de la verticalidad; se ha eliminado del encuadre el máximo de la superficie del suelo para presentarnos una gran proporción de altura, lo que dota a la composición de un carácter vertiginoso, y de cierto misterio; pues las líneas verticales denotan tensión, entendiéndose como apelación a algo; tensión y tender hacia algo... a diferencia de la preeminencia de las horizontales, que denotan placidez, tranquilidad, certidumbre, serenidad...

---

<sup>1</sup> A este respecto podemos observar un doble carácter representacional: por un lado, el recorte del propio estatuto de la representación, en la que el valor del cuadro cobra mayor densidad que la sucesión de éstos. Y por otro lado, el carácter de recorte que asimismo se realiza dentro del cuadro, realizando doblemente la coordenada de lo metafórico, de lo irreal y abstracto; en suma el carácter de representación. Roland Barthes, en "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona 1986.

<sup>2</sup> Paolo Bertetto. *Fritz Lang. Metrópolis*, Lindau, Torino, 1990, p. 94.



En cuanto a las coordenadas horizontales, aparecen acotadas por sendas columnas de vapor, procedentes de las chimeneas que enmarcan el espacio por ambos lados.

Hay pues una tendencia hacia arriba, hacia la verticalidad, hacia el enigma de lo desconocido y extraño al hombre. Sin duda, a la muerte de los esclavos antecede una ascensión, que es la actualización más evidente de ese tender hacia determinada potencialidad inexpressable, en este caso, Moloc, representación de las fuerzas del mal.

Pero fijémonos ahora en la distribución del espacio. Vemos cómo se establece una manifiesta simetría en la configuración del encuadre respecto al eje vertical, pero por otro lado se da una diferenciación en el eje horizontal. En este eje sí que se produce una jerarquización del espacio y una radical discriminación de los distintos elementos que entran en juego.

A ambos lados del encuadre, y acotándolo, se presentan unos vapores, que circunscriben la acción al terreno de lo mágico, prefigurando un espacio con carácter hermético (según la terminología utilizada por Vicente Sánchez-Biosca para caracterizar este tipo de encuadres<sup>3</sup> y difícilmente relacionable con un determinado referente del espectador. Por otro lado, la superficie inferior aparece más oscura que la superior, por lo que se puede discriminar una zona de luz separada de otra de sombra. Y es de ésta, indiferenciada, magmática, unitaria, de donde surgen, primero los esclavos, y más tarde los obreros de Metrópolis, en una extrapolación producto de la mente de Freder. Puede decirse que se ha llevado a cabo un proceso de metaforización; los obreros son los esclavos que son devorados por la fábrica —fábrica de no se sabe qué, por lo que concreta de manera más fehaciente la enajenación de éstos. Fábrica tal vez energética, como apunta Bertetto<sup>4</sup>, que supone el grado máximo de la pérdida de la materialidad, de la pérdida del contacto con lo concreto del mundo, con la Naturaleza en suma<sup>5</sup>.

Hay un elemento significativo en la secuencia de Moloc; los obreros que son devorados por el monstruo, no oponen resistencia alguna, y describen los mismos movimientos mecanizados que les caracterizan en las formaciones de entrada y salida de la fábrica. Es decir; asumiendo la contingencia de la fábrica, que en cierto modo es la muerte, de una manera mecánica, los obreros han perdido su especificidad como seres humanos,

---

<sup>3</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar*, Madrid, Verdoux, 1990. Capítulos cuarto y quinto.

<sup>4</sup> Paolo Bertetto, Ob. Cit., p. 117-120.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte" en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p.60-65.

y su posibilidad de resistirse —aunque posteriormente, en la revuelta, sí que se producirá la emergencia del elemento humano, tal y como señala Paolo Bertetto—:

"Le sequenze della rivolta operaia sono evidentemente caratterizzate da un prevalere dell'elemento naturale su quello architettonico, a differenza di quanto accade in altre consistenti settori del film."<sup>6</sup>

No en cambio los esclavos, tal vez en un grado menor de civilización y de ideologización, que sí esgrimen cierta libertad para luchar contra aquello que incide negativamente en sus vidas.

Al fin y al cabo esto está de acuerdo con la configuración de la ciudad de los obreros, en la que no se ve ningún ser vivo distinto de ellos mismos, y donde ni siquiera la luz perturba la quietud de los sometidos, ya que sólo les llega a través de escasas claraboyas en el techo de esta ciudad, que posee un "cielo" propio, construido, fruto de la industria. En el plano de la ciudad de los obreros, veremos cómo la luz apenas llega a la parte superior de los edificios, siendo lo natural la luz eléctrica, que emana de los interiores de las casas, (puertas y vParece como si el potencial energético que los obreros se encargan de propiciar en la fábrica, fuera la misma energía que mantiene viva la ciudad de los obreros, describiendo ésto el círculo cerrado de la tecnología del que es muy difícil escapar y al que no se presentan alternativas.

"E la prima sequenza che mette direttamente in relazione all'interno dello stesso quadro la macchina e il soggetto del lavoro, l'inorganico e l'organico, rappresentati in una dinamica rovesciata e perversa".<sup>7</sup>

De esa oscuridad, acuñada como símbolo en la ciudad de los obreros, es de donde emergen los obreros, con sus mismos monos, oscuros, y su acompasado caminar, que dota de cierto manierismo, cierta estilización característica del expresionismo (y por lo tanto de cierta tecnificación, de cierta sofisticación) a éstos. Y esta misma estilización de los movimientos nos recuerda la estilización que se ha llevado a cabo en sus espíritus, de la perversión, ideologización que ha operado sobre ellos.

Este universo que parece plasmar la pequeñez del hombre tiene uno de sus puntos máximos de expresión en la incapacidad del hombre para controlar la técnica en el picado del obrero que no puede luchar contra el termómetro, y que es lo que originará la explosión; plano en el que se revela la preeminencia de la máquina sobre el hombre, ya que el picado

<sup>6</sup> Paolo Bertetto, Ob. cit. p. 152.

<sup>7</sup> Paolo Bertetto, Ob. cit. p. 92.

se da desde la perspectiva del termómetro, que a un nivel de altura superior, domina la situación. Parece que continuamente se están manejando los papeles de la humanidad sumergida en la monumentalidad de la socialización (o civilización), y por otro lado la subjetividad del individuo, claro que también tratado de un modo genérico, pues en todo momento, Freder nos parece símbolo, individualidad genérica, abstracción, en tanto no parece pertenecer a una determinada clase, y al presentarse como puente entre las dos, pierde todo viso de concreción.

Como abstracta es la ubicación de las figuras oscuras de los obreros heridos que pasan en camillas por delante de él. Se ha operado el máximo de la abstracción; los hombres como sombras, simplemente unas manchas oscuras indiferenciadas, no importan en tanto determinados individuos.

Y de nuevo la confrontación de dos realidades, la luz, que se asombra de la oscuridad. Freder, en la pared blanca, con el traje blanco, parece la imagen misma de la inocencia, de la pureza.

Pasamos de un plano abigarrado y denso, cerrado, construido con cierta dosis de hermetismo, a otro en el que se realiza el movimiento de los personajes por los lados del encuadre, precisamente por aquel espacio que antes permanecía intransitado. En este plano, aún cuando los obreros se siguen moviendo con los movimientos mecánicos que parecen caracterizarlos, se alude a la transformación de éstos, al tránsito y a la posible salida de este espacio: la muerte.

Pasamos del lugar de la metaforización, de la construcción, a la directa plasmación de sus consecuencias, de una manera bastante más próxima, por cuanto utiliza una escala menor del plano, pero a la vez con la misma distanciación respecto al carácter humano de los personajes. Apenas sombras, los obreros caídos desfilan, ahora sí, violando la trayectoria que en la imaginación de Freder les estaba prohibida.

Por otro lado, la presencia de la pared blanca, el hombre solo contra el fondo, aprisionado por esta realidad que le desborda, así como cierta ilusión de profundidad. Se evidencia la toma de conciencia del individuo. Freder es el individuo que conoce.

"...Freder, che à certo il protagonista del film, il futuro Mediatore, ma à anche spesso (non sempre) colui che vede e quindi l'occhio che scopre e fa scoprire allo spettatore le realtà molteplici e differenziate di Metropolis."<sup>8</sup>

De ahí la importancia de la pared blanca sobre la que se inscribe, primero él mismo, sujeto conocedor, y luego, el objeto a conocer. De este

<sup>8</sup> Paolo Bertetto, Ob. cit. p. 71.

modo, el individuo, queda enmarcado en profundidad entre dos contingencias correlativas; el desconocimiento y la toma de conciencia.

Se puede decir que Freder es materialmente bombardeado por la realidad. El contraste; el negro dibujado sobre el blanco es la metáfora de lo que a Freder le está pasando.

Y de la mano de Freder, vamos a ser llevados a las oficinas de su padre. Aquí es donde se va a llevar a cabo la segunda parte del conocimiento de Freder de la realidad circundante.

## La escena de la oficina

En esta escena, la mirada, así como la ausencia de ésta se van a constituir como unos elementos de capital importancia, sobre todo en cuanto a la figura del padre se refiere.

Así por ejemplo, no es gratuito, el hecho de que el primer plano subjetivo que tiene Freder de su padre, sea precisamente la espalda de éste; la espalda y el dedo alzado, símbolo de poder, de autoritarismo imperturbable que no permite ser influenciado por nada extraño a sí mismo y su capacidad de mando.

De este modo, un gesto con la mano, en señal de espera, y de espaldas, es el saludo del padre. Y sólo cuando él es atraído por sí mismo a la conversación, se dirigirá a su hijo. Esta escena expresa la autosuficiencia del poder que sólo mira a los objetos por propia iniciativa, y constata la imposibilidad de la interpelación por parte de otros mecanismos ajenos al propio poder. Poder en suma, que objetualiza y desoye la emergencia de cualquier otro discurso...

En estas secuencias consideramos muy importante el juego de las miradas, que son las que van a regir la significación. Así por ejemplo, la mirada de dureza del padre, signo de la represión, que dirige a su empleado, y asimismo la mirada temerosa de éste. Apenas hacen falta palabras que vertebren estos significantes. La mirada del padre, que de tan intensa parece querer atravesar al empleado, y éste, que dirige una mirada ligeramente hacia arriba, y con el ceño fruncido de la impotencia que se convertirá en ausencia; el empleado sólo puede responder Freder padre mediante el silencio; simplemente se va, incapacitado como está para expresar su defensa.

Y entonces sí se produce el encuentro esperado padre-hijo. Por fin, y siempre a través de un mecanismo complicado y artificioso, el hijo puede estar a solas con su padre.

En este nivel, se establece la lucha entre los dos frentes: por un lado la figura convulsa, flexible, que lucha hasta el último rasgo de su cuerpo por aquello que lo provoca, con unas ropas de formas dúctiles (bombachas y blusa vuelosa), frente al impasible gesto del padre. El padre es la ley, que contiene el gesto desbordante de su hijo. El hijo, en cambio, interpela y pretende entrar en el terreno del padre, claro que para modificarlo, pues no lo entiende... Se lleva a cabo una correcta plasmación del padre simbólico como la ley que somete al individuo. De otro lado las ropas del padre; el traje del ciudadano occidental, del señor, de líneas rectas, austero y rígido en su configuración.

El estado del hijo puede asimilarse al estado en que lo Simbólico aún no se ha establecido, y el Imaginario, en una absoluta convicción de la unidad, del amor universal, de indiferenciación que envuelve a las relaciones humanas, lucha por la implantación y pertinencia de éste en el mundo.

Una vez planteada la relación de ambos, hay dos miradas que codifican ésta. Por un lado la del padre, que comprende desde su perspectiva el *shock* de su hijo, y mira más allá de la oficina, atravesando el espacio real hacia sus pensamientos.

Por otro lado, también la mirada de Freder, pero esta vez parece ser hacia el interior de sí mismo que es sin duda donde se ha formulado el problema.

Sin duda la batalla está perdida; es evidente la separación del Simbólico respecto del Imaginario; y tan sólo cabe preguntarse por la capacidad del pacto.

Después de esto, es difícil juzgar cual de los dos personajes delira más. Sin duda que el mensaje de Freder hijo, a los ojos del padre, suena como el discurso de un loco, extremadamente delirante: "Quería conocer a mis hermanos".

Pero del mismo modo es delirante a los ojos de Freder hijo este mundo que parece haber construido Freder-Padre, de individuos que son máquinas, que viven en las entrañas de la tierra y que apenas conocen la luz.

Porque aquí concurren dos visiones delirantes, vistas desde uno u otro punto de vista. Se lleva a cabo una extremosa relativización de los hechos, sin entrar en implicaciones morales de cual de los dos mundos es el realmente bueno.

Una vez más luchará el cuerpo expresivo de Freder hijo por conquistarse la espalda de su padre, pero será en vano. De nuevo volverá a ser testigo del rigor de su padre para con los asuntos humanos.

Por último, el padre, está dotado del poder de ocultar aquellas contingencias más evidentes, como la existencia de la ciudad, mediante

las cortinas, lo que zanja la conversación de ambos, ya que sin duda el padre se niega a aceptar la injusticia de la precaria existencia de los otros.

En general, pues podemos concluir que se lleva a cabo una minuciosa plasmación de las fuerzas que entran en conflicto, y de una manera especial, en los aspectos de carácter plástico.

Sin duda, *Metrópolis* es paradigmática del cine alemán de la República de Weimar, por una serie de características típicas de los productos UFA. Pero más allá de esto, nos damos cuenta de cómo se produce una minuciosa plasmación de presente y pasado (cultural e ideológica), de cómo la metáfora futurista no se agota en la representación de la contingencia de un espacio opresor, sino que se consigue un grado de expresividad plástica tal, mediante la cuidadosa puesta en escena, que hace del producto una de las máximas cotas del cine mudo, pues mediante el cuidadoso trabajo de los distintos significantes en dos planos distintos (uno macro y otro micro), se logra una curiosa confrontación entre el discurso de la acción (*la histoire*) y aquello que ayuda a explicar ésta pero que escapa a la capacidad expresiva habitual.

Utilización pues de la puesta en escena para dar concreción a una serie de mitos difícilmente expresables de otro modo, o más bien por el lenguaje.<sup>9</sup>

De modo que puede entenderse la película como paso más en la expresión de la metáfora, en la indagación de las fuerzas inconscientes y subconscientes que tanto obsesionaron al cine alemán de esta época. En este sentido cobra relevancia la aserción de que el cine de Weimar, en general, es un cine de lo inorgánico.

"Lo que el expresionismo invoca (...) es una oscura vida cena-gosa en la que se hunden todas las cosas, bien sea desmenuzadas por las sombras, bien sumergidas en las brumas. La vida no orgánica de las cosas, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es el primer principio del expresionismo, válido para la Naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas, luz ahora opaca, *lumen opacatum*<sup>10</sup>"

---

<sup>9</sup> Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Siglo XXI, Madrid, 1978, p. 479-480.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Comunicación, Barcelona, 1984, p. 79.

**El demonio en el laberinto.**  
**Una lectura de *M.***

José Antonio Palao





*"Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "¡Oh rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mfo, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso."*

JORGE LUIS BORGES

Ya es sabido: Lang quería realizar una película sobre un asesino de niñas. La dificultad fue su título: *Mörder unter uns*<sup>1</sup>. Al parecer, el incipiente nacionalismo alemán creyó ver en él una alusión a sus líderes. *M*, entonces no era en sí molesto, pero "entre nosotros...". Mención de un cierto malestar, no del asesino, sino nuestra, del medio social, del espectador: nada sabemos de él, excepto que mata (aspecto bien trivial en sí mismo) y que está entre nosotros.

El film va a narrar desde su principio una caza literal y simbólica, de un cuerpo y de lo que éste representa; de un asesino y también de un rostro. Psicosis<sup>2</sup> es palabra siempre utilizada por la crítica para denotar el movimiento frenético que activa en lo social la misteriosa presencia del ser sin identidad que hace desaparecer a las niñas de la ciudad. Delirio común<sup>3</sup> que estructura todo un movimiento colectivo bajo la ley férrea de un deseo,

<sup>1</sup> El sucinto relato de esta anécdota que nos refiere Lotte H. Eisner: *Fritz Lang*, Paris, Editions de l'Etoile-Cinémathèque Française, 1984, p.135.

<sup>2</sup> El uso de este término se da tanto en Burch como en Eisner, y en el libro más reciente de Vicente Sánchez-Biosca.

<sup>3</sup> El uso de esta expresión está autorizado tanto por Freud (Vid "El malestar en la cultura", Barcelona, Ed. Orbis, 1988, Vol. 17, p. 3028) como por los seguidores de Lacan (Jacques Alain Miller, *Recorrido de Lacan*, Buenos Aires, Manantial, 1989, p. 113).

cuyo objeto, y he aquí el rasgo propiamente psicótico, es arrancado del registro simbólico para ser incrustado en lo real; por medio del deseo, la letra se incardina en el objeto: *M* es la presa, su efigie en el caos del mundo. Lacan en su seminario sobre *Las formaciones de Inconsciente* caracterizaba así a la psicosis: "El Otro, como sede de la palabra y garante de la verdad, es suplantado aquí por el otro; la supresión de la dualidad entre el Otro simbólico y el otro compañero imaginario, es lo que suscita en el psicótico tantas dificultades para mantenerse en un real humano, es decir simbólico"<sup>4</sup>. Y a nuestro parecer, ese podría ser el destino que el film recorre, la conversión del Otro, en el otro, la búsqueda de una razón y el hallazgo de un cuerpo, de la encarnadura real (in-significante) de un sujeto. El demonio del laberinto convertido en un demonio en el laberinto.

## 1. *El espacio y su sujeto*

*"Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es".*

J. L. BORGES

El laberinto es la esencia misma del terror, de lo perverso. La víctima debe hallar la lógica de ese significante puro que adelgaza el plano hasta la línea y, que se supone, como tal espacio, proferido por un sujeto, por otro. El triunfo conlleva el exceso de la mirada, la salvaguarda del cuerpo: yo seré como tú que, habiendo pensado este laberinto, te hallas fuera de él. La dialéctica del laberinto supone exceder o ser excedido, colocarme, como el otro, en el umbral de la muerte o morir. Y lo más terrible es que todo laberinto implica soledad. Como en Borges un laberinto es siempre también desierto, puesto que el otro está a la salida y el sujeto dentro, solo con el trazo de su letra. El laberinto es, así, la antítesis del poblado, no hay pluralidad que pueda construir un espacio proferido: el plano, el mapa que se superpone al real de la tierra, es siempre producto de uno y a ese uno hay que encontrar y construir puesto que en él está el sentido, él es la cifra del destino.

Todo ello es lo que parece estar en juego en el planteamiento diegético de *M*, que comprende las tres primeras secuencias del film, según la división realizada por Noël Burch<sup>5</sup>. El comienzo es ya particularmente

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Las Formaciones del Inconsciente*, Buenos Aires. Eds. Nueva Ilusión, 1972, p.68.

<sup>5</sup> Burch divide *M* en 9 secuencias: 1) El asesinato de Elsie Beckman, 2) La psicosis del asesino de niños se extiende por la ciudad, 3) Diligencia e impotencia de la policía, 4) El hampa y la policía se conciertan...cada uno por su lado, 5) Las dos pesquisas comienzan, 6) Las pesquisas llegan a un término, 7) *M* acorralado, 8) La policía encuentra la pista de *M*, 9) Los dos procesos. (Para un mejor entendimiento mantenemos esta secuencialización). Vid. *Educación de un Soñador del Cine*, Bilbao, Festival de cortometraje, 1985, p.74.

sinistro: un grupo de niñas, tomadas en un picado muy acusado cantan a la terrible figura del hombre negro que las hará picadillo. Este corro, que circunda una ausencia, constituye en la denominación inocente del terror, "uno de los nombres de lo perverso"<sup>6</sup>. Por *travelling*, pasamos a uno de los balcones desde el que una mujer les recrimina este horrible canto. Y así se ponen en marcha dos isotopías visuales que van a regir todo el film:

- A) La de lo imaginario: planos medios o americanos con angulaciones poco estridentes, combinados con estructuras de plano-contraplano.
- B) La de lo simbólico: planos de conjunto en picado o con un punto de vista elevado, quedando, en este segundo caso, la figura humana cortada sobre el borde inferior del encuadre.

En toda esta secuencia se alternan planos de la preocupación de una mujer (madre de Elsie Beckman, la niña que va a ser asesinada) con los de Elsie, que se encuentra ya con *M* a la puerta de la escuela. La aparición de éste es tétrica: una sombra sobre el pasquín que ofrece recompensa por su captura<sup>7</sup>. Elsie, seducida por este espectro que silba una melodía obsesiva y que nos niega su rostro, va a ser, se nos sugiere, brutalmente asesinada tras ser obsequiada con un globo comprado a un ciego, a aquél que, más que no ver, sabremos, más tarde, que escucha. Y he aquí una secuencia clave: la madre desesperada mira el reloj, mira por la ventana y ante la tardanza de su hija clama por su nombre: pero de Elsie sólo queda ya la ausencia, su lugar vacío en la mesa, un nombre cuyo cuerpo ha sido escamoteado. Esta llamada es particularmente densa desde su asunción enunciativa. La voz de la madre, perdida en lejanía, nos devuelve a la doble isotopía ya anunciada:

- Un plano frontal nos muestra una terraza, con ropa tendida, espacio de lo plural, del poblado, pues las huellas de varios sujetos aparecen yuxtapuestas formando la red familiar del nosotros.
- Pero, en una contraposición metafórica preñada de sentido, la siguiente llamada se inserta, sobre un plano en picado de vertical en el hueco desierto de una escalera, imagen laberíntica donde las haya. Este grito lanzado a un espacio donde ya no quedan las huellas de sus pobladores (espacio signifiante, construido y proyectado por el Uno) es el emblema más claro de una demanda dirigida al Gran Otro.

---

<sup>6</sup> Vid. Vicente Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, p.435.

<sup>7</sup> Idem, p.436.

Pero la demanda no es atendida: en un despoblado vemos los atributos de Elsie desperdigados (la pelota, el globo antropomorfo desarticulado), metonimias de la gran amenaza imaginaria: el cuerpo de la niña despedazado.

Y como lógico corolario la psicosis se extiende: El Otro amenazante es el otro. Todos son sospechosos. La segunda secuencia es una alternancia constante de las dos isotopías mencionadas. Acusaciones cruzadas, enfrentamientos en el más puro registro imaginario (recuérdense la escena de los "pacíficos" burgueses leyendo el periódico, o el enfrentamiento del pobre mequetrefe con el gigante acusador), junto a planos desde lo alto que nos muestran a la masa enloquecida a la busca del culpable. Así, podríamos aducir que nos encontramos ante un sujeto de la enunciación no delirante, mostrándonos el delirio de un ente social ante la amenaza colectiva. Por si ello fuera poco, el asesino, en un rasgo perverso<sup>8</sup>, envía una carta (que sin poder ver su rostro le vemos escribir) incitando a la policía a su persecución. Y esta carta es precisamente el significante de una falta. Por la trama de su letra sabemos de su ser, por la huella de su palabra se ha incluido en el laberinto del que ya no será más el demiurgo. La sombra es ahora un trazo rojo, materia visible, no puro obstáculo remoto entre la luz y la mirada

A partir de aquí, *M* ha reconocido a su otro y se ha dejado reconocer: tarea del ente social es construir la trama del laberinto sobre el espacio "del universo"

La tercera secuencia narra este proceso. Con la carta de *M* en la mano, el jefe de policía se entrevista con el ministro del interior, que le recrimina la nula obtención de resultados en la investigación sobre el caso. Toda la secuencia se desarrolla con la técnica de un reportaje sobre la voz en off de ambos personajes dialogando por teléfono. Es el reino del mapa, de la superposición de una asfixiante red sobre lo real, a la búsqueda de esas huellas del asesino que nos den razón de su esencia y su presencia:

- Una diapositiva enorme de una huella dactilar.
- Un sendero entre varias casas, con todo su encanto pequeñoburgués, escarbado obsesivamente por los perseguidores.
- Entrevistas de la policía con posibles denunciantes.
- Envoltorios de golosinas.
- Un plano de la ciudad en el que se trazan círculos concéntricos.
- La acumulación de 1500 pistas.
- La búsqueda, perros cazadores incluidos, en el bosque.

---

<sup>8</sup> Lotte H. Eisner. (Cf. op. cit., p.148) ve en esto un rasgo "característico" de la paranoia.

Es el trazado del itinerario laberíntico de un sujeto en la encarnadura del poblado: los planos abigarrados de conjunto se alternan con los croquis en el despacho.

Pero la carencia de frutos es desoladora y la tentación del poder brutal ante el nudo gordiano inminente; una figura hace su aparición: "papá" Lohman. El comisario de policía presiona con todos los medios al hampa de la ciudad: los registros en los tugurios son constantes. Pero el reino del delito no es el de la perversidad. En medio del registro y comprobación de documentos por parte del comisario, la anciana camarera revela a uno de los policías el carácter benévolo y humano de todos los feligreses del lugar: se enternecerían hasta el llanto ante la presencia de un niño. Y es que en el fondo todos somos semejantes: en virtud del ideal la policía encontrará en el hampa su mejor compañero en el reino uniformador de lo simbólico.

## 2. *La equiparación imaginaria*

La cuarta secuencia, modélica en su planificación y montaje, desata el ritmo trepidante del relato. Empujados por la presión policial los delincuentes, perfectamente organizados, deciden reaccionar. Todo este tramo está relatado en un perfecto sintagma alternado, que nos muestra a los prohombres de la ciudad y a los jefes del hampa reunidos paralelamente, analizando la situación y proponiendo soluciones, adhiriendo, tanto unos como otros, sus anhelos a la ley.

En principio, y retomando la idea con la que acaba la secuencia anterior, vemos a unos delincuentes probos y humanos, preocupados por sus hijos, por los huérfanos y viudas de los compañeros, por el pan de cada día: no están fuera del orden sino en una posición extrañada respecto a él. Y así aparece, Schrenker. Si del lado del lado del orden integrado estaba la figura de Lohman, este homicida metódico y puntual, henchido de honor, estructura la mesa redonda de la asamblea de los pícaros de tal manera que las rimas y *raccords* entre ambos sintagmas no hacen más que poner la escritura cinematográfica al servicio de una representación perfectamente justificada en la diégesis.

Delincuentes y representantes del orden se organizan en torno a una falta que nombrar, al hueco de una ausencia, en rima visual evidente con el corro de niños que abría el film. *M* queda así fuera de la ley simbólica: el asesino la desconoce y para él no hay posibilidad de equiparación imaginaria. Es definitivamente el otro.

Pero ¿qué otro? Sin duda, ya no un Otro colosal y gigante, dueño absoluto del destino en su saber. El psiquiatra lo dice: puede parecer inocente en su estado normal. Asesino y víctima se encuentran por casualidad en el último momento<sup>9</sup>. En definitiva, también para él hay un otro que marca su estrategia, también para él hay una falta y un destino. *M* ya no es sino el otro en cuanto endemoniado, carne posesa, mero instrumento. Ahora ya no queda sino construir su identidad, hallarlo en sus huellas. La sombra de la asamblea de delincuentes contra la pared, rimando de nuevo con la de *M* frente al pasquín, denota este cambio de posición: él va a ser el perseguido, el significante de su captura será el ovillo de Ariadna. Si los delincuentes optan por un procedimiento centrífugo (diseminación de patrullas de mendigos por la ciudad), la policía elige el procedimiento contrario, recopilar informes de clínicas psiquiátricas y pruebas que denuncian la identidad de *M*.

### 3. *El juego, la caza, la letra*

*"El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre; quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad"*

J. L. BORGES

Y las dos pesquisas comienzan con un denominador común: vamos al reino del significante. En efecto, en el plano-secuencia en que se nos muestra el gremio de los mendigos repartiéndose (otra vez sobre un mapa de la ciudad) el terreno para la búsqueda, reencontramos al ciego vendedor de globos, recalcando la presencia de su oído, horrorizándose ante el sonido chirriante de una pianola desafinada. Pero además, en un gesto ciertamente irónico del discurso de la ficción, el policía que entra en la casa (nosotros ya lo sabemos) de *M-Beckert* (ese agente del orden que nada encuentra porque mirando no ve), es recibido por una patrona rematadamente sorda.

Ya lo hemos visto, ya tiene un rostro y una identidad civil: es Beckert, pequeño, insignificante, inocente. Le vemos seguir las escenografías de los escaparates, que le devuelven metafóricamente su imagen, mientras los mendigos acechan y el policía registra su casa a la busca de una marca de lápiz rojo con el que escribió su cínica misiva. Pero uno de ellos le proporciona otra visión: la de una niña enmarcada en las siniestras piezas de una cuchillería inerte. Le vemos flaquear, poseído, le oímos finalmente

<sup>9</sup> Como otros asesinos (Grossman, Haareman). *M* es ya uno entre todos, un caso.

silbar. Y a quien sepa castellano, le es dada, además, la clave definitiva: en el rótulo que enmarca el escaparate aparece escrita con todas las letras la palabra *Matador*.

La niña escapa y él, derrotado y abatido, se refugia en la oculta terraza de una cafetería. No le vemos, en principio, pero le oímos pedir un coñac tras otro y silbar, silbar su eterna melodía.

Sólo nosotros espectadores hemos vislumbrado su rostro, pero como dice Deleuze su lugar ya estaba preparado "en virtud del carácter fuertemente estructural de la representación orgánica"<sup>10</sup>. Y aún, se podría añadir, en virtud, también, del carácter de férrea ley en el que se devuelve la lógica del significante. Sus dos procedimientos esenciales son puestos en marcha. La policía despliega la cadena de la metonimia, en la que el objeto, si bien no nombrado, queda inserto, llamado a cubrir una falta en el decurso de la letra. En efecto, Lohman encuentra la pista de M tras la palabra ARISTON, (marca de cigarrillos encontrados en la vivienda de Beckett) por la cual éste obtiene su lugar en la cadena.

Muy otro es el procedimiento de los mendigos. Tras la identificación del silbido del asesino (que para éstos carece de un nombre civil) por parte del ciego, la persecución se origina con un bautismo que abre en el asesino todas las puertas del terror: uno de los hampones lo marca con una M, que se impondrá a su cuerpo, reducido al de una alimaña posesa en un coto vedado. Procedimiento metafórico, pues, en el que el signo arrasa al objeto.

#### **4. El demonio en el laberinto**

*"En el desierto fue donde el demonio abordó a Cristo, porque siempre es en los desiertos donde habita".*

DENIS DE ROUGEMONT

Volvemos así al Topos que nos es tan familiar desde el principio del film. *M*, perseguido, abandona a su presa e intenta huir. Pero ya es tarde: el espacio lo excede.

Asistimos de nuevo al laberinto en su más pura forma: la arquitectura desierta, el mapa se ha impuesto en lo real. La presa es acorralada entre calles angulosas y acaba ocultándose en un edificio que (se nos dice explícitamente), sus pobladores han abandonado. Está ahora en su lugar, el enclave abyecto del diablo. Y aquí llega Schrenker, el gran hampón

---

<sup>10</sup> Vid. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p.218.

disfrazado de policía. La ósmosis, entre ambos lados de esa superficie especular en que se resuelve la ley, se ha consumado. El laberinto va a ser repoblado, invadido palmo a palmo; pero, eso sí, respetando férreamente las reglas porque "...la ofensiva supone un plan. Un plan común determinado y comprendido de la misma manera por todos aquellos que deberán ejecutarlo. Un plan que se expresa con palabras, y con palabras que pongan orden en nuestras voluntades extraviadas: todas las palabras claras son palabras de orden"<sup>11</sup>. Ese orden que ahora va a ser escrupulosamente acatado. Porque, siendo un obstáculo, no es, aunque externo y otro, un enemigo. Las alarmas, los relojes, las puertas van a ser burladas, siguiendo puntualmente la ley representada en su mapa. Y la batida da resultado, *M* es hallado en el desván. Su cuerpo resoplante y sudoroso es bañado por un haz de luz: he aquí a la carne aplastada por la letra.

## 5. *El laberinto derruido. La palabra en la carne*

*M* es ya prisionero, extraído del edificio en su obscena materialidad de cuerpo inerte. Pero el vigilante ha dado la alarma y uno de los delinquentes, Franz, queda atrapado en el inmueble. Lo vemos surgir de un orificio practicado en el suelo y apresado por la policía. Este agujero se va a convertir en el principio simbólico y *leitmotiv* de este tramo final del film. Franz es engañado y obligado a confesar por Lohman y nos narra, tras sucesivas alusiones visuales a la huella que él mismo ha dejado en el laberinto, el lugar, mostrado con su voz en off, al que ha sido conducido el asesino de niñas: se trata de una fábrica abandonada. Un paisaje pregnantemente emblemático: las ruinas.

La ruina es el final inexorable del laberinto. Si bien, es un lugar abandonado, no es un lugar desierto: en él perduran las huellas del tiempo y de sus antiguos pobladores. La muerte de la que hablan no es nunca la del sujeto que mira sino la del ausente. La ruina es el mejor símbolo de la victoria del tiempo sobre el otro. Su misterio es melancólico, pero no amenazante: la salida, la exterioridad en ella es siempre alcanzable. La ruina es la victoria del tiempo sobre el laberinto, del real sobre el simbólico: imagen serena de la muerte.

Así sabemos que *M-Beckert*, allí encerrado y atrapado, se halla ahora inmerso en un combate que se libra en el terreno de lo imaginario: la pantomima de un juicio.

---

<sup>11</sup> Denis de Rougemont, *La parte del diablo*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 147.



Es acusado sin piedad porque ha sido condenado de antemano: la metáfora, el tropo totalitario que borra toda huella de diferencia entre la palabra y el objeto; le ha condenado a la unicidad, a la completud, y por ello a la muerte. No se preguntá por su condición: él es culpable, él es *M*. Ha visto cómo le eran imputados los crímenes, cómo el ciego le enfrentaba ante el globo articulado, recuerdo de Elsie decuartizada, ante la foto espeluznante de cada niña muerta. Es la mejor imagen del endemoniado ante el inquisidor, queriendo desligar su cuerpo de aquella que lo habita. ¿Qué le queda entonces sino delirar<sup>12</sup>, mostrar a toda costa su escisión, nombrar, él sí, al Otro? Fue una voz, fue el fantasma de las niñas y sus madres: recusación continua de su goce. Ante la horda justiciera que lo condena, él, precisamente él, clama por el patrimonio simbólico de la ley diciendo: el Otro no soy yo.

Y la policía llega para salvarlo, para sustraer su cuerpo aterrorizado de las garras vengadoras que lo amenazaban<sup>13</sup>.

Pero el irónico final (sonoro, como era pertinente) deja una inquietante sensación sobre el espectador. Una voz en tono de fábula enuncia sobre negro: "Y nosotros hemos de vigilar mucho más a nuestros hijos".

Al otro hemos de privar del objeto de su goce, porque es posible que *M* siga *entre nosotros*.

---

<sup>12</sup> Sobre el delirio esquizofrónico de *M* véase Vicente Sánchez-Biosca, op. cit., p.431.

<sup>13</sup> Aluden Sánchez-Biosca y Burch a un segundo juicio que no aparece en ninguna de las copias que he podido ver. La castellana (doblada) emitida por T.V.E. adolece de errores garrafales en la traducción que congelan toda posibilidad de entendimiento (sospechosos hechos pasar por padres de niñas asesinadas o los homicidios de Schrenker atribuidos a *M*, además de cortar la frase final). La catalana (subtitulada) muestra los encuadres mutilados, de tal manera que es imposible saber, por ejemplo, que el encuentro de Elsie se produce a la puerta de la escuela.



**Metáfora y relato:**  
***Furia*, una encrucijada textual**

Jesús González Requena



El presente trabajo no pretende otra cosa que constituir un ejercicio de análisis textual de la primera secuencia de *Furia* y, de paso, ofrecer algunas reflexiones históricas sobre la peculiar encrucijada de diversos sistemas de representación que puede acusarse en la obra americana de Lang.<sup>1</sup>

## SECUENCIA 1

**1. F1.** Plano Detalle: Apertura sobre negro. Un libro abierto: su título en la primera página: «Todo para la novia». Un florero con flores blancas a su derecha.

**1. F2.** Panorámica a izquierda y *travelling* de retroceso: Plano General Corto de una maniquí vestida de novia rodeada de flores blancas, en un ambiente homogéneamente blanco y luminoso.

Iluminación brillante: podría tratarse del comienzo de una comedia amable y rosa o de esa mixtura comedia-que-escora-al-melodrama-blanco que los anglosajones denominan «Romantic». De ahí la ambigüedad potencial de este plano de arranque del film: el libro podría carecer de estatuto diegético, es decir, podría no ser un elemento del relato, sino una

---

<sup>1</sup> En la descripción de la secuencia que ofrecemos, el primer número (1, 2, 3...) indicará el plano (segmento entre dos cortes) y el segundo, precedido por una F (F1, F2, F3...), cada uno de los encuadres del mismo. La desproporción entre una y otra numeración indicará, por tanto, el grado de montaje interno presente en la secuencia.

inscripción inicial —típica, por lo demás, en el cine clásico, especialmente en los ámbitos del cine de aventuras, la comedia y el melodrama blanco— del aparato de la enunciación que habría de borrarse instantes después; en tal caso el libro enunciaría la apertura del relato a la vez que introduciría en él una connotación que, toscamente, describiremos como «literario-romántica».

Lo que escapa, en cambio, a la lógica del sistema de representación clásico es la duda que amenaza tal posibilidad, generada desde el mismo comienzo por la contradicción abierta, flagrante, entre la guía de lectura que este amable plano de apertura sugiere y los títulos de crédito del film: un título alarmante (*Furia*), cuyo dramatismo se halla intensificado tanto por el fondo negro en el que se inserta —y que desmiente el blanco radiante del mentado plano inicial— como por la música dramática que lo acompaña. No escapa a esta tensión, por lo demás, el hecho de que este plano, radiante en su blancura, arranque por fundido desde un negro absoluto.

Sinteticemos, pues, esta ambigüedad que planea sobre el primer plano del film en los siguientes términos:

A	C	B
Blanco radiante	/	negro.
Comedia romántica	/	drama violento.
Libro blanco	/	título sobre negro.
«Todo para la novia»	/	<i>Furia</i> .
Música amable del plano	/	música dramática de los créditos.
Comedia o melo blanco	/	drama.
	ambigüedad.	

**1. F3.** Continúa la panorámica a izquierda: aparece una cortina que encuadra el conjunto y luego una pared de textura densa y poco luminosa. Un hombre atraviesa fugazmente la imagen introduciendo una referencia temporal: la noche.

La cortina que encuadra la imagen introduce un principio de distanciamiento con respecto al universo del libro, las flores y el vestido de novia: la mirada que el film propone se separa de este universo al acusar el elemento que lo reencuadra; se sitúa, pues, en el vértice de oposición que enfrenta las dos series de términos en contraste. A su vez, tanto la densa y poco luminosa textura de la pared —que desmiente el tono «feliz» de lo hasta ahora mostrado— como el figurante que atraviesa el plano, introducen nuevos elementos formales en la serie de lo oscuro y lo dramático:

A	C	B
blancos sin textura	/	pared de densa textura
fuerte luminosidad	/	escasa luminosidad
<b>luminosidad diurna</b>	/	<b>sombreado nocturno</b>
	cortina	
	ambigüedad	

(El interés por las texturas rugosas, que nos sitúa de nuevo en el exterior del sistema de representación clásico, es constante en la obra langiana: recordemos por ejemplo las texturas casi táctiles —y en una lógica que nos remite intertextualmente a las vanguardias pictóricas de nuestro siglo— del muro que encierra y oculta el Palacio de la Muerte en *Destino [Las tres luces]*.)

**1. F4.** La panorámica se detiene ante un segundo escaparate contiguo, esta vez remarcado por el nombre de la tienda que hace patente la presencia del cristal: en su interior dos camas de matrimonio en un ambiente también luminoso y, ante él, en Plano Americano, dos figuras de espaldas que contemplan el escaparate: contrasta la oscuridad de sus siluetas con el brillo del interior del escaparate.

La irrupción de las dos figuras que contemplan el escaparate certifica a posteriori el carácter diegético del primer plano del film: el libro en él mostrado, al igual que el universo «feliz» que lo rodea, queda ahora anclado como objeto narrativo: alguien, los personajes de la ficción, lo diegetizan con su mirada constituyendo así el primer suceso narrativo del film. (Nada se opone, en este sentido, a interpretar a posteriori el plano del primer escaparate —el del libro y las flores— como subjetivo de los personajes; la dirección posterior de su paseo —de derecha a izquierda— redundaría en ello.)

Pero importa más acusar que esta mirada, a la que invitara la enunciación en el comienzo del film y que ahora es recogida y encarnada por los sujetos narrativos —sin que estos dos pasos presupongan hiato alguno, pues lo que era mirada del espectador sugerida por la enunciación se encarna, por montaje interno (travelling) y sin solución de continuidad, en la constitución de un plano semisubjetivo— es insistentemente marcada —nombreada— en la puesta en escena a través de una reiterada indicación de lo que la separa de su objeto: el nombre de la tienda, trazado con gruesos caracteres, hace patente la presencia del cristal que separa a los que miran del universo mirado, un universo, por lo demás, literalmente encerrado en el interior de un escaparate carente de acceso (es de noche: su puerta es pues inaccesible).

Así, la ambigüedad anotada en el comienzo del film abre ahora paso a una articulación de la puesta en escena que puede ser leída como destinada a enunciar el artefacto espectacular del sistema de representación clásico —nuevo gesto del texto, anotémoslo, que distancia al film con respecto a este mismo sistema—: el escaparate, brillante e inaccesible, enmarcado como radiante pantalla cinematográfica, pone en escena una constelación imaginaria del deseo de sus espectadores.

Unos espectadores, además, representados en un registro de género que se opone abiertamente al que domina en el universo interior al escaparate: la pujante tradición del realismo social norteamericano de los veinte y treinta (recordemos, por ejemplo, *The Crowd*, de King Vidor) es movilizada para trazar, en un solo plano, la extracción pequeño burguesa de esos espectadores diegéticos que serán, a la vez, los sujetos de la ficción: sombrerito modoso y torpemente coqueto de ella, sombrero ladeado y deforme de él en un uso que delata un origen campesino, abrigo raído y gastado junto a gabardina arrugada que contiene mal un torso poderoso y seguramente un tanto pasivo.

(Anotemos, de paso, que esta rigurosa y a la vez rica descripción social de los personajes es favorecida por el tipo del plano semisubjetivo utilizado: a diferencia del plano semisubjetivo habitual —llamémoslo *directo*—, en el que la figura del personaje que conduce nuestra mirada se halla en contacto con los extremos del cuadro, aquí, aun cuando la construcción en punto de vista se halla presente, el plano semisubjetivo —que podría ser denominado *indirecto*— aleja al personaje conductor de la mirada de los límites del cuadro para constituirlo, también a él, junto al objeto de su mirada, en objeto autónomo de la mirada *del espectador*).

Lo más notable es, con todo, la sutil articulación de la reflexión propuesta por el trabajo de la representación (la inscripción del aparato espectacular del sistema de representación clásico) con el arranque de la trama narrativa: de ello depende el que la escenificación de tal dispositivo espectacular no se resuelva en su deconstrucción y en el consiguiente distanciamiento del espectador con respecto a la trama narrativa (lo que nos situaría, de inmediato, en el ámbito del cine postclásico). Sutil articulación, decimos, en la que un ligero desplazamiento de la mirada sugiere el artificio espectacular sin por ello atentar contra la lógica de despliegue del relato clásico: tal es uno de los gestos escriturales más definitorios de lo que hemos dado en denominar las escrituras manieristas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Hiperión e Instituto de Cine y Radio-TV., Valencia/Minneapolis, 1986:



(Algo muy semejante sucede, por lo demás, en otro notable film langiano: *La mujer del cuadro*. Recordemos, a este propósito, la secuencia en que E.G. Robinson contempla el cuadro de la mujer tras el escaparate: todo lo que sigue —y que sólo al final del film será identificado como una pesadilla del protagonista— deberá ser leído, entonces, como la puesta en escena y la narrativización del fantasma del sujeto, a la vez espectador diegético y héroe narrativo.)

Y ello es posible, después de todo, porque los dispositivos formales que introducen esa distancia que vuelve perceptible el juego de la mirada y su sometimiento a un registro ilusorio, imaginario —el escaparate, la cortina (es decir: el telón), el cristal, las palabras en él insertas y que lo evidencian— tienen también otra función metafórica que despliega con precisión el sentido producido en el orden narrativo: las dificultades, quizás la dramática imposibilidad —que el resto del film confirmará a modo de un destino a la vez trágico y social—, del deseo de los héroes del relato. En ambos casos, en ambas líneas de despliegue de los sentidos del film, el escaparate-pantalla se ofrece como espejo del deseo de sus espectadores, tanto de los diegéticos como de los otros.

A	C	B
Espectáculo	/	espectadores.
Metáfora del objeto de deseo	/	sujetos deseantes.
Brillo interior	/	siluetas oscuras.
Universo Hollywood	/	universo «real-social».
	cortina	
	escaparate	
	cristal	
	nombre	
	espejo	
	distancia	
Punto de vista enunciación	/	punto de vista personajes.

**2. F5.** Contraplano: Plano Medio de los dos personajes, iluminados por la luz procedente del interior del escaparate, tras el cristal (remarcado por el nombre, ahora invertido, de la tienda) que miran sonrientes a contracampo: al fondo, la oscura ciudad nocturna.

**3. F6.** Contraplano: Plano General Corto subjetivo de ambos del interior del escaparate: dos camas de matrimonio, sobre cada una de ellas una bata, blanca y rodeada de flores la de ella, oscura pero brillante la de él, con sus respectivas zapatillas al pie de las camas.

El montaje externo sucede ahora al interno en el despliegue del sistema de contrastes de la secuencia. La dialéctica del plano/contraplano en *raccord* de mirada —pivotando siempre sobre la acusada presencia del cristal que separa los dos universos— ofrece, en plano subjetivo de ambos, la imagen de su común objeto de deseo: lecho nupcial —el que se trate de dos camas en vez de una no es aquí un rasgo pertinente, pues es bien patente la presencia del código de censura de la época—, flores blancas, batas que sugieren metonímicamente cuerpos desnudos... metáfora bien explícita de un acto sexual intensamente deseado y a la vez pospuesto por las sórdidas —como es sórdida la noche que les rodea— exigencias de la realidad social.

(Nueva digresión intertextual: en *La mujer del cuadro* el espectador se encuentra con un plano general equivalente —si bien allí los blancos nupciales son sustituidos por los tonos más oscuros, pero no menos brillantes— del adulterio y la culpabilidad: el bolso de la mujer y el sombrero del hombre sobre la gran cama de la bella desconocida.)

Anotemos también que la luz radiante que ilumina sus sonrientes rostros en F5 —y que contrasta con la negra oscuridad que les rodea— procede del interior del escaparate, y es, por ello, tan imaginaria como la sonrisa que dibuja en los rostros de ambos su fantasía sexual.

**4. F7.** Desde el exterior, Plano Medio de ambos en perfil mirándose, el escaparate al fondo (él: «¿Qué dices preciosa, nos instalamos?»; ella: «¡Cuántas veces quieres que te diga que sí!»).

**4. F8.** Una silueta totalmente negra atraviesa la imagen en Primer Plano.

El contraste de luces, tonos y texturas se prolonga primero suavemente para luego ser violentamente acusado por la sombra negra que atraviesa la imagen a modo de presagio de un siniestro desenlace. El destino es el nombre de esta sombra que introduce, digámoslo de paso, la huella del sistema de representación expresionista.

(El *excursus* es inevitable: contra lo habitualmente afirmado por los manuales de historia del cine, el uso de una iluminación fuertemente contrastada, en claroscuros, con fuertes zonas negras, no es en ningún caso un dato suficiente para hablar de expresionismo; sí lo es, en cambio, la asociación abiertamente metafórica de la sombra densamente negra con el destino en el registro de lo siniestro.<sup>3</sup>)

<sup>3</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*, Instituto de Cine y Radio-TV./Hiperión, Valencia, 1985, ha señalado pertinentemente la importancia de la noción freudiana de lo siniestro para la comprensión del expresionismo.

**4. F9.** El coge las manos de la joven. Ella se agarra a su brazo y comienzan a caminar. Raccord de movimiento...

**5. F10.** Plano Medio Largo con *travelling* de retroceso en pulsación constante: primero irradiados por la luz del escaparate, pero luego, según avanzan, la oscuridad aumenta progresivamente.

**5. F11.** El come cacahuètes.

El desplazamiento iniciado en F9 se traduce, por el cambio de angulación que introduce F10, en una desaparición del universo del escaparate (y de sus luces brillantes) y en la consiguiente inmersión en el universo de la noche urbana. A partir de aquí, y en lo que resta de secuencia, el contraste luz-brillante-sin-texturas/oscuridad-densas-texturas será sustituido por la activación de una determinada dominante visual (en el preciso sentido que diera Eisenstein a este concepto<sup>4</sup>) que será modulada en intensidad creciente: nos referimos al progresivo oscurecimiento de la imagen que culminará en F15.

Anotemos, de paso, que se introduce al modo descriptivo un objeto que en ulteriores desarrollos del relato alcanzará una función narrativa nuclear: los cacahuètes que come constantemente Spencer Tracy.

**5. F12.** Se detienen al notar que comienza a llover. Paraguas negros se abren tras ellos. Por el diálogo, descubrimos que se trata de una despedida provisional, motivada por la necesidad de conseguir dinero para su futuro matrimonio. Continúan avanzando en *travelling* de retroceso de pulsación constante. Raccord de movimiento...

La lluvia que aquí comienza introduce una nueva dominante visual que, en la secuencia siguiente (despedida en la estación y partida de la mujer), será también modulada en intensidad creciente. Su uso metafórico convencional —siempre diegetizado— en el sistema de representación clásico —atmósfera triste, lágrimas— será entonces actualizado de manera notable por su alta complejidad. En lo que se refiere a la secuencia que aquí analizamos, su primera irrupción en imagen facilita, como coartada diegética, un nuevo paso en la modulación de la dominante luz-oscuridad: la apertura de paraguas, siempre negros, tras y sobre las cabezas de los personajes (función metafórica: «nubarrones negros», «negros presagios»).

**6. F13.** PG la pareja doblando una esquina: suelo brillante, mojado, menos gente en las calles. Encadenado...

---

<sup>4</sup> Por ejemplo: S.M. Eisenstein, «Métodos de montaje», en *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1958.

**7. F14.** Plano General de una calle solitaria, más oscura, con columnas negras. Se aproximan diagonalmente a cámara, que les sigue en panorámica a izquierda.

**7. F15.** Siluetas negras sobre fondo muy oscuro.

Oscurecimiento y enrarecimiento progresivo de la imagen por la interposición, entre la cámara y los personajes, de columnas negras (metáfora: su camino —y su trayecto narrativo— se vuelve cada vez más dificultoso). Colaboran en esta dirección la desaparición total en los planos —ahora generales— de otras figuras humanas que no sean las de los protagonistas.

(El empleo de los suelos mojados que, al reflejar la luz, adquieren tonos metálicos y algo lunares constituye un recurso escenográfico habitual en el cine languiano —*Man Hunt, La mujer del cuadro*— generador de un efecto de esterilización de carácter antinaturalista que conduce a la creación de atmósferas oníricas).

**7. F16.** Se detiene en Plano Medio Largo y él la abraza bruscamente a la vez que, en off, se oye cada vez más intensamente el ruido de una locomotora.

**8. F17.** Plano Detalle de las ruedas de un tren que atraviesan el plano de izquierda a derecha. Encadenado...

## SEGUNDA SECUENCIA

**9. F18.** Plano Medio de ambos de espaldas en la consigna de la estación...

El estatuto de F17 —y del sonido *off* que comienza en F16— es notable por su polidimensionalidad —y consiguiente polisemia—. En su dimensión narrativa, y dada la información que el espectador posee en este momento, el tren en marcha que este plano presenta tiende a ser leído como el tren en el que la protagonista debe partir y, por tanto, como indicación narrativa de que tal partida —y la separación consiguiente de los enamorados— ya se ha producido —presuponiendo, entonces, una violenta elipsis con respecto al plano anterior. Sin embargo, a posteriori, esta lectura deberá ser descartada al constatarse en el plano siguiente (F18), que inicia la segunda secuencia del film, que los personajes se encuentran todavía juntos en la estación; por tanto, la relación entre F17 y F16 es la de un *raccord* de estatuto ambiguo y de aprehensión retardada, cuyo auténtico estatuto temporal, y, más ampliamente, narrativo, sólo quedará elucidado más tarde, en F18.

Con todo, la consiguiente falsa expectativa narrativa generada por este plano se halla suavizada por la línea de continuidad narrativa en la que se inserta: se ha advertido que los personajes se dirigen a la estación y, por tanto, la aparición de un tren en marcha se haya vagamente justificada por el hecho de que en el plano siguiente (F18) los personajes se encuentran ya en la estación. Son éstas, en suma, las condiciones de la diegetización —de la coartada narrativa— de las funciones metafóricas que este plano desempeña en el vértice de ambas secuencias:

1) Intensificación dramática de carácter fuertemente pasional, y a la vez desesperado, del beso de los personajes —la violencia dinámica del gesto con que el hombre abraza a la mujer encuentra así su continuación y su expansión en la violencia de las ruedas de la locomotora que atraviesan la imagen: hay pues un lazo visual —que podríamos identificar como *raccord plástico*, no diegético— densamente dramático entre los dos movimientos que se suceden en la imagen por *corte directo* —dato éste que debe ser tenido muy en cuenta, pues contradice la regla, vigente en este periodo en el sistema de representación clásico, que exige el encadenado o el fundido para acusar la elipsis temporal.

2) En segundo lugar, este corte directo —y la falta de continuidad narrativa que, como hemos señalado, se establecerá a posteriori— establece una fuerte relación metafórica (en una dirección que nos permite al *montaje de atracciones* eisensteniano) entre el beso apasionado y la locomotora «irrefrenable», intensamente pulsional, que lo sucede en la imagen: algo del lado del Ello —digámoslo así, para simplificar— se hace así presente en el texto —y tendrá su eco posterior tanto en la pulsión destructora que se desatará entre las masas y conducirá al incendio de la cárcel, como en el irrefrenable deseo de venganza, no menos destructivo, que habrá de asaltar al personaje hasta el extremo de conducirlo a un desplazamiento de su inicial pasión amorosa. (Anotemos, de paso, que esta dimensión simbólica del tren y su locomotora reaparecerá, más sistemáticamente desarrollada, en *Deseos humanos*.)

3) En tercer lugar —y nos encontramos aquí con un aspecto en el que las dimensiones narrativa y metafórica se entrecruzan notablemente— la locomotora de F17 puede ser leída como una *anticipación* —un brevísimo flash-forward— de la partida de la mujer que planea así sobre la secuencia siguiente, en la que tal partida aún no se ha producido, como un destino enfatizado en su inexorabilidad.

La presencia de este plano en el conjunto de estas dos secuencias iniciales del film plantea cuestiones históricas de primer orden, pues nos encontramos ante un ejemplo perfecto del límite máximo de transgresión

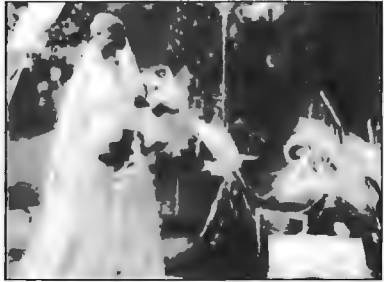
posible en el cine americano de Lang con respecto al sistema de representación clásico: la tendencia langiana, intensamente presente en el periodo alemán, al uso abierto, densamente abstracto y, por tanto, nada o sólo vagamente diegetizado, de la metáfora, se manifiesta aquí contenido, a través de la ambigüedad introducida por el *raccord* de aprehensión retardada, por toda una serie de procedimientos tendentes a su diegetización, es decir, a su justificación narrativa y a su paso a un segundo plano con respecto al sentido, que el sistema clásico exige siempre preponderante, generado por el orden narrativo.

Así, las huellas del sistema expresionista —en su muy peculiar elaboración langiana— y del sistema discursivo —abstracto soviético— que se hará presente de manera aún más notable en la posterior secuencia del incendio de la cárcel —se encuentran aquí manifiestas, en situación contradictoria, junto a las exigencias del sistema de representación clásico hollywoodiano.

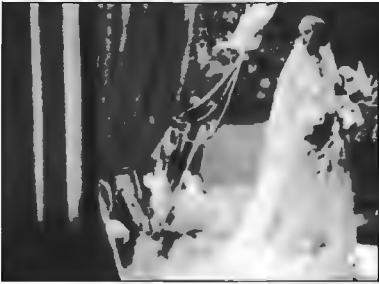
En síntesis: este uso de la metáfora, densamente abstracto y sin embargo supeditado al predominio, en la superficie discursiva del texto, de la producción narrativa de sentido, nos permite situar esta encrucijada textual —junto a otras, en muchos aspectos semejantes, presentes en las obras de Tourneur y de Hitchcock— en el ámbito de las escrituras manieristas que se desarrollaron de manera más o menos puntual en las décadas del reinado del sistema clásico y que encontraron una mayor expansión en los años cincuenta, cuando la crisis de éste comenzó a manifestarse de manera más insistente y continuada.



F-1



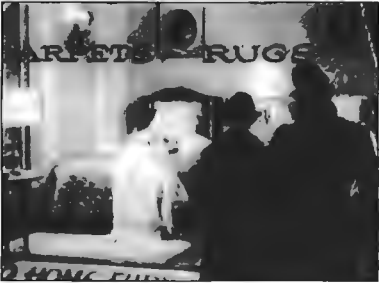
F-2



F-3A



F-3B



F-4



F-5



F-6



F-7



F-8



F-9



F-10



F-11





F-12



F-13



F-14



F-15



F-16



F-17



F-18



**Abismos de pasión.**  
**A propósito de *Fury***  
**(Fritz Lang, 1936) \***

Vicente Sánchez-Biosca



\* Este texto ha sido corregido en varias ocasiones. Para su última versión, muy modificada respecto a las anteriores, me ha sido de fundamental importancia la mejor comprensión del modelo de montaje y puesta en escena cinematográficos norteamericanos en el curso de los años treinta. Tal estudio hubiera sido imposible sin la concesión de una beca Fulbright postdoctoral para los meses de marzo, abril y mayo de 1991 en la University of Wisconsin-Madison. Vaya, pues, mi agradecimiento a la Comisión Fulbright.

*Fury* es, sin lugar a dudas, un título espléndido. Más que esto, cabría decir soberbio, al menos si se toma en consideración la extraña reacción que produce en su espectador. Una incontenible ira, un exceso de implicación que hace al público saltar de su butaca. Da la sensación de que aquí —como en otros films de Fritz Lang— se rebasa la frontera de una identificación confortable con la trama del relato para abrir fisuras que tocan lo más profundo del ser humano, pero igualmente y por la misma razón lo más inexplicable y turbador que en él anida. ¿Será acaso esto una mera impresión? No lo parece, pues tal efecto turbador bien podría hallarse en conexión con el inusitado poder que en el curso de la película le es conferido a su personaje central. Un poder que —justo es decirlo— merced a sus características, excede la condición misma de personaje. En ambos casos, lo que está en juego es un problema de inscripción: por una parte, el espectador no se encarna en un espacio confortable, a resguardo, sino que, por contra, tiende a salir de él; por otra, el personaje central, guiado por su furia irrefrenable, toma las riendas del relato, lo asalta, doblega y construye en su interior una puesta en escena que arrastra como un ciclón a todos los

demás entes de ficción. Sería decepcionante que no existiera relación entre ambos aspectos, puesto que la presión ejercida sobre el espectador no puede sino nacer de ese cortante *tour de force* de apropiación del relato por parte del demiurgo, figura omnipotente que, en adelante, habrá de interpelar sin mediaciones a su interlocutor, forzándolo a abandonar su butaca. Pero detengamos este trayecto, pues corremos el serio peligro de que la metáfora nos gane la partida. Será necesario poner algo de orden en la exposición y el rigor necesario sólo puede surgir de un minucioso análisis.

Decíamos, pues, que *Fury* coloca un demiurgo, una figura intermedia en términos enunciativos. Sin embargo, no es equivalente lo uno a lo otro. Intermediarios son, si no frecuentes, nada extraños en parte del cine de género hollywoodense, sobre todo con el disparo de salida de la voz en *off* a comienzos de los años cuarenta. La voz demiurgo señala, en cambio, algo más que a un intermediario: alguien o, más bien una entidad, capaz de organizar plenamente la puesta en escena, guiarla, dominarla de manera tiránica, es decir, hasta sus más insignificante y diminutos utensilios, desde el orden de las acciones hasta la figuración misma. Si algo caracteriza al demiurgo es precisamente su ambición de sentido, su necesidad de que todo posea una significación, que todo sea funcional y, por esta misma razón, que nada escape a su dominio. Y es, de hecho, más apropiado decir 'dominio' que 'gestión', pues su delirio de significar convierte al demiurgo en una suerte de paranoico para quien el azar y la neutralidad de cualquier significante no pueden existir. Pues bien, dicha figura, concebida en estos términos, resulta sumamente extraña en el seno del cine hollywoodense, ya que introduce un desdoblamiento de la escena y, al propio tiempo, una necesidad de que todo —repleto de sentido— se refiera a la visión de un mismo sujeto. En pocas palabras, no parece necesario precisar que no estamos hablando de un narrador más o menos dotado, sino de un doble efectivo del sujeto de la enunciación, colocado sobre el tapete, visible, que, en lugar de disimular sus atributos, los exhibe compulsivamente, dando pruebas de su desmesurado narcisismo.

Con todo, si bien lo pensamos, tales figuras fueron en algún tiempo abundantes en otras cinematografías, muy particularmente en aquella de la que procedía Fritz Lang, a saber: la alemana durante el período de los años veinte. No sería, pues de extrañar que un cruce significativo se hubiese producido con motivo de su primer film estadounidense, si tenemos en cuenta su dilatada carrera en Europa. Convendría, pese a todo, examinar el género de demiurgos que se gestan en la cinematografía indicada antes de analizar con detalle la forma en la cual emerge aquél que se adueña de *Fury*. En efecto, el llamado cine expresionista alemán se encuentra repleto

de semidioses, entre cuyos gloriosos nombres figuran el doctor Mabuse, el doctor Caligari, el vampiro Nosferatu, el enigmático extranjero de *Der müde Tod*, Haghi de *Spione*, etc., todos ellos generadores de relatos desplegados al infinito, capaces de contaminar todo significativo que se halle a su paso, tal como la figuración (arquitectura, pintura), el cromatismo, la iluminación, pero también los objetos, el resto de los personajes... Su fuerza nace a menudo de un relato quebrado, de una enunciación delirante entonada a su vez por algún narrador que ha sufrido el hachazo fantástico por contacto con el personaje demiúrgico en cuestión. Así sucede con el relato de Franzis en *Das Cabinet des Doktor Caligari*, con el de Johann Cavallius, competente historiador de Bremen que narra las asechanzas de Nosferatu en la película del mismo nombre y en un largo etcétera que nos haría entrar en la casuística<sup>1</sup>.

Por contra, la primera impresión que obtenemos al examinar una película como *Fury* es radicalmente distinta de la expuesta aquí. Nada de dominio sobre los estados segundos, de hipnosis, reinado del sueño o del magnetismo. Nada tampoco de mutaciones que encarnan al mismo demiurgo en cuerpos distintos, ni disfraces materiales o psíquicos. Por decirlo con otras palabras, nada hay aquí de la imaginería romántica que, muy a pesar de los rasgos vanguardistas o como contrapunto de los mismos, inundaba buena parte del cine alemán de los años veinte. Un ambiente cotidiano, asfixiantemente cotidiano, típico de los Estados Unidos parece dominar en *Fury*, sin más extraños poderes psíquicos que los que nacen de un deseo de venganza. Diríase que Fritz Lang muestra sus credenciales para ingresar en esta cinematografía probando su abandono de demoníacos doctores y criminales seculares, de figuras de la muerte todopoderosas y aguerridas germanas guiadas por una necesidad sangrienta de venganza histórica por su casta. Nada queda de todo esto. En su célebre entrevista con Peter Bogdanovich, Fritz Lang da cuenta de esta situación que podemos fácilmente trasponer a nuestros fines:

"Ahora bien, en nuestro guión original, el personaje que interpretaba Spencer Tracy era un abogado. Yo sentía que un abogado podía expresar mejor sus sentimientos y pensamientos que un trabajador, un obrero. Así que escribimos (...) las diez primeras páginas y se las dimos a leer a un productor de M.G.M., y este productor dijo: 'No, esto es absolutamente imposible'. Yo dije: '¿Por qué?'. Y esa fue la primera vez que oí las palabras Joe Doe, Jane Doe. Me explicó algo que yo debería haber sabido por

<sup>1</sup> En nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid, Verdoux, 1990) hemos utilizado estos rasgos con el fin de definir de modo estructural un modelo de representación que denominamos 'hermético-metafórico'.

entonces (...): todo allí le ocurre a Joe Doe —lo que quiere decir a usted y a mí— no a alguien de clase superior. Y me explicó que en una película americana uno tenía que tener a Joe Doe—un hombre del pueblo—, como héroe. Y yo pensé, aquí hay una especie de signo de una democracia. En Alemania, bajo la influencia del poder militar (...) y de la de Nietzsche, el héroe es siempre un superhombre. Por ejemplo, yo había hecho una serie sobre un criminal llamado el Dr. Mabuse, y era un superhombre. Aquí en América, Al Capone no era un superhombre (...). Así que allá, el héroe de una democracia tenía que ser Joe Doe”<sup>2</sup>.

Se quiera o no, este Joe Doe al que hace alusión Fritz Lang no permanece como tal durante el film. Lo paradójico del caso es —digámoslo de golpe— que este Joe Doe aparece ascendido a la categoría de demiurgo. Pero —igualmente la diferencia es sustancial— no logra este ascenso por medio de atribuciones sobrenaturales, sino por una pulsión irrefrenable, algo que —no hay que llamarse a engaño— tampoco resulta natural, pues tiene que ver con una instancia más poderosa de lo que a menudo se sospecha, el inconsciente. Ahora bien, si esto es así, la pregunta que surge es: ¿cómo nace la demiurgia? O mejor, ¿de dónde surge y qué arrastra a su paso?

## El orden del relato y el azar

Hemos venido hablando de demiurgia, de control paranoico por parte de una instancia de la enunciación de todo significante por minúsculo que éste sea. No deja de resultar paradójico que el origen de este brutal gesto de dominación se encuentre en lo más accidental que puede suceder en el relato: el azar. Y es que en *Fury* coexisten dos films, con dos estructuras opuestas que vale la pena interrogar. Tan sólo al segundo de ellos podemos atribuirle las prerrogativas de la demiurgia, mientras que el primero parece la más pura expresión de aquella tradición en la que Fritz Lang ingresaba, una vez atravesado el Atlántico. Y, de hecho, *Fury* comienza como un historia trivial, anodina, propia de John Doe, sin extrañeza alguna: una pareja de amantes trabajadores se ve obligada a separarse por la crisis económica que atraviesa el país en 1935 a fin de ahorrar el dinero necesario que les permita celebrar su ansiado matrimonio. Después de un año, cuando su unión está presta a producirse, el amante Joe Wilson, de camino hacia la ciudad donde reside su novia, es confundido con un miembro de una banda de secuestradores y detenido. Sin testigos ni coartada que justifiquen su paradero en los últimos días, será retenido en la prisión, al tiempo que la

<sup>2</sup> Peter Bogdanovich: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 24-25.



masa inicia una sublevación a fin de 'hacer justicia'. Nombremos, entonces, este elemento extraño que desencadena el conflicto que, a estas alturas de la película, todavía no había surgido: el azar. Un azar que toma la forma de ese destino mortífero que aplasta frecuentemente a los personajes langianos. Y este azar no es más que el desencadenante de una serie de insospechadas casualidades cuyo final será un violento —aunque frustrado— linchamiento del inocente así como el incendio de la prisión.

Reflexionemos un instante sobre lo dicho, pues nos encontramos ante un destino extraño del film: un linchamiento, un asesinato. Algo ha quedado sesgado literalmente en el orden del relato, permaneciendo en suspenso. La historia lineal se ha perforado y la continuidad del film se halla ante una disyuntiva dudosa. Su vacilación nace, precisamente, de habernos situado en un extremo del relato, donde todo parece haberse congelado con una violencia descomunal. ¿Qué puede regir los destinos ulteriores de esta película de la que apenas ha transcurrido su primera mitad? ¿La venganza de los hermanos del inocente? ¿El proceso de la locura de la novia y amante? ¿La búsqueda, acaso, de un *deus ex machina* que logre una compensación justa para el futuro? Aquí es donde *Fury* realiza su opción más radical y atrevida: no se resuelve ni por el discurso social ni por lo testimonial, como tampoco por una continuidad de cuño psicológico. Por el contrario, la herida abierta va a ser el instrumento que doblegue un discurso completo, un discurso de la venganza que nace de esa inefable experiencia cercana a la muerte, de la impotencia, de la injusticia o, si se prefiere, de la animalidad humana. He ahí, entonces, que *Fury* pone en escena casi una resurrección. Si el azar conduce a un resultado bestial, la mejor respuesta que la resurrección da a ello es obturar para siempre el azar, es decir, coser hasta el mínimo detalle la tela de araña, con la ilusoria pretensión de que éste no penetre jamás de nuevo.

Pero, precisamente por las razones aducidas, el demiurgo que nace a partir de ahora no es un eterno personaje, como lo fue en los films alemanes antes citados, cuyos orígenes se remontaban a tiempos arcanos sin cronología, nacidos de un magma telúrico propio de un mundo anterior a su constitución moderna. No, el Joe Wilson que irrumpe en escena ahora es un hombre, pero un hombre hiperbólico, convertido tan sólo en un ser sediento de venganza, en el depositario de un saber insoportable, sin sentido, nacido al calor de las llamas de la prisión donde ardía. El, que ha rozado esta pulsión de muerte de la masa enfervorecida, luchará por invertir lo que ha vivido en sus carnes y para ello levantará un escenario, unos actores, unas pruebas, una escenografía, en pocas palabras, una completa y tiránica puesta en escena.

Y es que *Fury* no nos habla, en realidad, de un demiurgo, sino que nos relata más bien el proceso de su nacimiento, desde el interior de la vida americana, desde el interior del film mismo, desde el umbral de un relato y merced a la intervención de un azar nefando. No podríamos resistir la tentación de comparar esta situación con aquella que en tantas ocasiones construyen las películas de Alfred Hitchcock. Este parte igualmente del azar, del equívoco, convirtiendo toda la continuidad del film en una sucesión de azares inesperados que persiguen a un personaje. Las huidas de éste lo aproximan a pesar suyo a sus perseguidores, sus movimientos lo confunden a él mismo. Y, sobre todo esto, reina un orden equívoco completamente malabar y altamente sofisticado. El único demiurgo es aquí el mago: Hitchcock mismo<sup>3</sup>. En cambio, de ese mismo azar, Lang erige la tragedia: en él no hay sentido del humor porque tampoco hay juego posible. El azar conduce al asesinato más cruel e irresponsable (en un sentido estricto), a saber, el linchamiento. Sus efectos escénicos son, en lugar de una proliferación sin fin, la encarnación de un deseo del espectador, un deseo destructor: la omnipotencia de aquél a quien le es dado, después de ser víctima de la más cruel de las injusticias, practicar su venganza sin cortapisas. He ahí por qué el espectador se siente saltar de su butaca, pues aquello que le es otorgado a su demiurgo es lo que todos —lo reconozcamos o no— hemos deseado gozar en alguna ocasión: la destrucción absoluta, sin ambages, del otro, de quien, merced a su acción, lo es todo para nosotros. En pocas palabras, se ventila aquí la más narcisista de las venganzas.

Formulémoslo de otro modo: el demiurgo hitchcockiano es Hitchcock mismo, demasiado jugador y malabarista para ceder el poder a otro ente de la ficción, demasiado irónico para implicarse sin sonreír en la trama de sus personajes; en *Fury* un intermediario nace ante nuestros ojos y se encalla en la ficción tornándola totalitaria, haciéndola girar en torno a él irremediabilmente. Ahora bien, nuestro análisis, para tener visos de credibilidad, debería de dar cuenta de cómo se produce ese nacimiento del demiurgo y, en particular, por qué puede hablarse de un momento límite del relato.

## Una experiencia fascinante: el terror

Volvamos nuestra mirada a la gestación de ese instante en el cual el relato pivotará sobre su centro: el asalto a la prisión. Arengada y solivian-tada por algunos cabecillas, la masa se crispa y decide, en un festejo

<sup>3</sup> Jesús González Requena: "En el umbral de lo inverosímil. *Con la muerte en los talones*" in *Contracampo* 23, septiembre 1981, pp. 11-18.

sangriento, casi ritual, imponer su 'justicia'. En el interior de una taberna, un *travelling* se desliza a través de rostros que giran bruscamente dirigiéndose hacia la cámara (fotogramas 1, 2, 3 y 4). Este movimiento del aparato subraya con sobrecogedora frialdad la chispa que prende en la turbamulta: ni acompaña a los personajes ni se separa de ellos; antes bien, los describe, los muestra. Tal vez sería mucho más exacto decir, por la neutralidad con la cual se comporta, que simplemente los mira y nos los hace mirar. Y he aquí que la muchedumbre se hace a la calle en dirección a la prisión. Una masa que no piensa ni cree, que se mueve por este inquietante ideal que Freud había descrito con tan acertadas palabras en su texto "Psicología de las masas y análisis del yo" (vide infra).

Pues bien, ese punto de vista desligado de todo personaje y, al propio tiempo, perteneciente a todos los que en la masa se han disuelto queda magistralmente expreso en un plano elevado y subjetivo que nos provoca un escalofrío: un *travelling* que se desliza a la cabeza de la masa en dirección a la prisión, manteniendo esta última en campo y aproximándose terroríficamente a ella como al objeto de su ira. Su contracampo, en picado, muestra el festejo de algunos miembros de la masa (fotograma 5). Una música pseudomilitar acompaña este ceremonial primitivo en donde todo signo de responsabilidad se ha evaporado. El contraplano posterior confirma que la elevación del plano anterior no coincidía con la posición concreta de personaje alguno, sino que encarnaba —como dijimos— el punto de vista 'ideal' —y, por ello, también abstracto— de los componentes de esa masa. Pero en el plano/contraplano que enfrenta la masa a los guardianes de la prisión falta algo decisivo: la mirada de aquél que, encerrado, siente la impotencia al verse privado de la palabra, de la posibilidad de cualquier explicación, aquél que, sin ser el objeto —siempre incierto— del odio desmesurado, ha tomado, por un momento fatal, su forma, su envoltorio. Tal punto de vista al que aludimos se hará pronto visible desde la celda contrastando con la simetría de los otros dos emplazamientos.

Así pues, la escena continúa, el linchamiento no se lleva a efecto en el sentido esperado, sino que la cárcel es invadida y, ante la amenaza de aparición de la guardia nacional, incendiada a fin de consumir el propósito por una vía menos gozosa, pero sin duda más eficaz. Un silencio repentino inunda el ambiente. La acción de la masa se ha cumplido y, antes de que los soldados acudan a la ciudad a poner orden, una sorprendente situación se perfila en la pantalla: la contemplación de esa memorable acción. Por su parte, Katherine, enterada del siniestro acontecido a su amado, se dirige frenética al lugar del crimen y presencia este trágico silencio sin apenas dar crédito a lo que ven sus ojos. Las gentes del populacho se hallan apostadas

frente al edificio en llamas, contemplan su obra, su creación. Wilson, atrapado entre las rejas, se debate inútilmente contra el fuego. En este momento, los personajes observan extasiados.

La furia de esta masa se ha eclipsado como por ensalmo. Y una sucesión de primerísimos planos desfilan ante nuestra vista.

1. Primerísimo plano frontal de Katherine (fotograma 6).
2. Primerísimo plano de un linchador en contrapicado (fotograma 7).
3. Primerísimo plano de otro linchador en picado (fotograma 8).
4. Primerísimo plano a altura de hombre de otro linchador.
5. Primer plano de Katherine (fotograma 9).

Breves planos todos ellos de rostros que miran fuera de campo con los ojos abiertos como platos. Lo que acontece en la intersección de sus miradas es rigurosamente omitido y, sin embargo, gravita pesadamente sobre dichos rostros. Iluminados desde el contracampo, como una emanación fascinante de las llamas que consumen la prisión, incluso el tiempo real de los hechos parece haberse suspendido. Y es que el de permanecer oculto. Oculto por expresar las más inconfesables pulsiones sádicas, el objeto del éxtasis, de la fascinación; pero igualmente el terror de lo irrepresentable para Katherine. El contracampo, el fuera de campo designado por las miradas, se convierte así en ese oscuro lugar del goce y del espanto, donde lo real anida, imponente para la mirada, pero congelando ésta, paralizando cualquier continuidad. La más brutal manifestación de ese objeto que produce la fascinación ha de verse en el reflejo demoníaco que surge emanado desde el infierno donde arde un hombre. Lo que planea en estas composiciones, lo que las une, es sólo una ausencia —lo irrepresentable—. Pero, cabría preguntarse, ¿por qué irrepresentable si nada impediría contemplar la prisión en llamas, como de hecho sucede más tarde? Pues justamente porque lo que la imagen no podría ofrecer es el objeto de ese goce, pues tal objeto no existe en cuanto objeto figurable, es decir, universal; es, por el contrario, un vacío sin sentido. Ofrecer al espectador el contracampo equivaldría a aniquilar la fuente de ese goce, pues —repetimos— no está para los que miran en donde está para nosotros.

Puede comprenderse entonces por qué afirmábamos que estamos ante un extremo del relato. Lo que aquí vive, dentro y fuera de la prisión, huele a muerte. De ahí que, en el curso sucesivo del relato, los habitantes de Strand, el pueblecito donde se perpetró el sangriento ritual, no deseen sino barrer de su memoria lo ocurrido, borrarlo literalmente de su mente, mientras para Joe Wilson no será posible salir de la compulsiva repetición de ese estado. De este círculo vicioso, de este instante encarnado en un fuera de

campo donde residía lo infigurable nace el demiurgo. Y su obra está llamada a construir una escenificación que se estanca a cada paso, que no puede avanzar, sino con la negación más rotunda del azar: nada va a ser dejado a la casualidad. El mito, el sueño de Joe Wilson no es otro que el de la humanidad misma: que todo se encuentre tan milimetrado que el azar no pueda volver a aparecer. Su demiurgia sólo lo será si la destrucción se produce sin paliativos, si la venganza —como la de aquella bella joven convertida en demoníaco rayo que fue Kriemhilde— lo arrasa todo. Y, mientras tanto, Katherine en estado catatónico, sólo reaccionará ante un significativo —el fuego de una cerilla encendida por un hermano de Joe días más tarde— que remite hiperbólicamente al majestuoso y criminal incendio de la prisión.

### **La escena doblada: el muerto grita**

El linchamiento —o, al menos, su tentativa— se ha cumplido. La prisión ha ardido y estallado en pedazos. Los dos hermanos menores de Joe leen un periódico en donde se comunica a un tiempo la inocencia y la muerte de éste. Presos de ira, pronuncian votos de venganza. De repente, una voz reconocible los deja secos, sonando en off. Un cambio de plano nos coloca frente a la puerta de entrada de la habitación: es Joe en persona. La estancia se encuentra iluminada por una tenue luz. Más allá del umbral, una potente lámpara aclara la estancia contigua. Reencuadrada por el marco de la puerta, una figura vestida con un abrigo negro resalta fuertemente. Contraplano: uno de los hermanos pronuncia el nombre del supuesto fallecido y avanza hacia cámara. El plano siguiente, en idéntico emplazamiento que el primero, opera un nuevo reencuadre: los dos hermanos, uno a cada lado de Wilson, provistos ambos con camisas blancas subrayando todavía más el contraste y otorgando a la iconografía del plano una inquietante simetría (fotograma 10).

He aquí la inscripción del muerto en la diégesis o, mejor, su brusca irrupción. Pero, acto seguido, Joe formula su decisión de seguir muerto, tal y como le supone la opinión pública. Su entrada en la escena se produce tan sólo ante el espectador y ante sus hermanos y con el fin de tomar las riendas de la representación, con el afán de componer una escenografía con actores delegados, con voces diversas que él gobernará como si de un ventrilocuo se tratara. En efecto, decidido a salvaguardarse tras bambalinas, Wilson es el perfecto demiurgo en ciernes: un fantasma que, merced a su incorporeidad, podrá ejercer de Dios, podrá conducir los senderos de una enunciación insospechadamente poderosa. La composición de las luces y

los personajes en el plano comentado nos revelan el primer dato significativo respecto a dichos poderes delegados en el relato. En efecto, serán sus dos hermanos los encargados de circular en su nombre por el relato. Y, a pesar de todo, no basta con esta composición fuertemente simbólica. Es necesario que Joe tome la palabra ante el espectador, lo ponga en su lugar colocándose a su vez en el que para sí ha decidido, y comunique la decisión de dirigir la escena. Su estrategia es la que guiará la película durante su cuerpo central: en las antípodas del azar, de lo que se trata aquí es de determinar el todo, de no dejar que la casualidad surja por ningún resquicio. La demiurgia de Wilson está, pues, en el extremo opuesto de la casualidad. Pues bien, tal giro del film se logra merced a una violentación inusitada de la planificación, con una voz que surge de la incontenible furia de un muerto y que se pronuncia apoyada en una mirada a cámara, hacia el mismo objetivo (fotograma 11). Sarcástico hacia las pretensiones de venganza legal de sus hermanos, repone:

"What? Arrested? For disturbin' the peace? Or settin' fire to a jail, maybe? No, boys. That's not enough for me! I'm burned to death by a mob o' animals. I'm legally dead and they're legally murderers. That I'm alive's not their fault. But I know 'em. I know 'em all. And they'll hang for it. Accordin' to the law that says... if you kill somebody you have to be killed yourself!... But I'll give 'em the chance they didn't give me. They'll get a legal judge and a legal defense... A legal sentence, and a legal death. (Larga pausa). But I can't do it myself. You'll have to do it for me"<sup>4</sup>.

He aquí lo que el espectador habría deseado o incluso desea realizar: una venganza sin piedad y sin límites. 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 el resto del film en una inversión de las posiciones que habían desempeñado los personajes con anterioridad. Y, en efecto, la planificación de la

<sup>4</sup> Guión de *Fury* reproducido en el libro coordinado por John Gassner y Dudley Nichols, *Twenty Best Film Plays*, Nueva York, Crown Publishers 1943, p. 554. Otra versión de este guión se encuentra publicada en traducción francesa por *L'avant-Scène du cinéma* 78, febrero 1968. En este último, aparecen indicados los fragmentos del guión suprimidos, así como aquéllos eliminados en el montaje definitivo. El texto que nosotros reproducimos es el que acualmente se deja oír en el film y, tanto aquí como en las citas posteriores, no forzosamente el que figura en el guión escrito, el cual a menudo es más extenso. Lotte H. Eisner, en su documentado libro sobre la obra de Fritz Lang (*Fritz Lang*, París, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française/Ed. de l'Etoile, 1984, pp. 209 y ss.) detalla algunos de los avatares del guión de Lang y Barlett Cormack, así como de la reescritura de los diálogos decidida por el productor Joseph Leo Mankiewicz. Igualmente, pueden encontrarse en dicha fuente datos referentes a la producción de *Fury*.

secuencia expresa a las claras la violenta inscripción del espectador al tiempo que su anomalía respecto al montaje de la secuencia entendida como un todo. Así pues, ésta da comienzo con un plano de conjunto lateral de los tres hermanos e introduce el primer plano con mirada a cámara, aislando al personaje central de los demás, en el momento de pronunciar la frase "I know 'em". Más tarde, al final de la última frase reproducida, la cámara vuelve a adoptar el emplazamiento inicial de la secuencia (fotograma 12). Ahora bien, este cuerpo extraño en la planificación de la secuencia no es sino el punto de arranque de una estructura de interpelación que habrá de repetirse en otras ocasiones.

Poco más adelante, y en el curso de otra conversación con sus hermanos en la que Joe pasa revista a los hechos de su guión escénico, dirige de nuevo su mirada a cámara para sentenciar:

"I want to hear everything they say. I want t'se them squirm the way they made me. I want t'see them at the end of a rope!"<sup>5</sup> (fotograma 13).

Deliciosa descripción que demuestra el paso de gigante dado en su nueva posición. Pues, efectivamente, Wilson desea oír todas sus palabras, verlos, contemplarlos en el sufrimiento, invertir los papeles. La expresión que el demiurgo escoge no admite dudas: quiere 'verlos' —subrayando el poder de visualización que va a atribuirse— 'retorcerse' (*squirm*), verbo sádico donde los haya. Y con este solo fin pone en escena su representación y, gracias a ello y a través de su mirada, vamos a poder penetrar nosotros en esa furia apenas humana.

Detengámonos a continuación en la materialización concreta del proceso que acabamos de indicar, pues éste se producirá por medio de un minucioso trabajo de reconversiones sonoras y visuales. Wilson, pues, ha trazado su plan. Sus hermanos han formulado la denuncia necesaria para que dé comienzo la fiesta y veintidós ciudadanos de Strand van a sentarse en el banquillo de los acusados. El fiscal del distrito encabeza, como es lógico, la acusación, pero —por supuesto— desconociendo la supervivencia de Joe. Nos encontramos ahora en la oficina del gobernador del estado. Este presiona al fiscal, incluso echando mano de la amenaza velada, para que ceje en su empeño de acusación. En este instante, Lang introduce una brusca elipsis por medio de un encadenamiento intersecuencial de diálogo:

*Vickery*. "But who can you name? You can't try a townful o' John Does just to pull yourself to heaven on a publicity stunt".

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 558.

*Fiscal del distrito:* "John Doe is not going to trial, Will... but twenty-two citizens of Strand, who I can prove are guilty..."<sup>6</sup>

Cambio de plano con continuidad sonora. La frase continúa pero nos hallamos ahora en la sala donde se celebra el juicio. Mientras la cámara desliza un *travelling* lateral sobre los rostros de los acusados, la voz del fiscal prosigue: "...of murder in the first degree!" Se suceden tres planos del fiscal, la sala en su conjunto y Katherine Grant respectivamente sin que la continuidad sonora haya cesado un instante: el fiscal continúa exponiendo el caso. En el guión original del film seguía una presentación hecha por el mismo artífice de la acusación de los medios de comunicación y retransmisión, prueba inequívoca de la expectación y revuelo que ha levantado el juicio en cuestión. Pero, al propio tiempo, consciencia por parte de Fritz Lang de la relevancia de los medios de comunicación de masas cuando el tema del que aquí se trata es el de las masas justamente. Estos fragmentos fueron suprimidos. En el film tal y como fue montado, aunque no con el mismo carácter explícito y verbalizado, sí aparece una sucesión de planos cuyo nudo de relación depende de los medios de retransmisión a los que aludíamos. Sin que se advierta alteración alguna de la linealidad del discurso verbal pronunciado por el fiscal, vemos lo siguiente:

1. Primer plano de un transmisor de radio, precisamente aquél que se halla repetidamente colocado sobre el estrado y que, por demás, aparece en gran cantidad de planos (fotograma 14).
2. Plano de conjunto de varios individuos situados alrededor de un receptor de radio y escuchando las incidencias del juicio. La voz disminuye de volumen de modo perceptible, pues ahora no se trata ya del centro emisor, sino del receptor (fotograma 15).
3. Interior de una oficina donde varios empleados escuchan igualmente los avatares del juicio (fotograma 16).
4. Dormitorio donde una mujer escucha la radio en primer plano mientras, reflejado en la superficie del receptor, se percibe un hombre anudándose la corbata (fotograma 17).
5. Plano medio de Joe Wilson, escuchando con entusiasmo nada contenido la acusación del fiscal (fotograma 18).

A lo largo de todo este tortuoso trayecto, repetimos, la voz no se ha apagado ni por un momento, el discurso verbal ha continuado de modo lineal, uniforme. Y, sin embargo, la imagen ha descrito un itinerario fragmentario: los puntos de vista se han diversificado, muchas han sido las

<sup>6</sup> Ibidem, p. 558.



miradas, muchos los lugares. Y, muy particularmente, el desplazamiento por extensión espacial al que hemos asistido nos ha conducido desde la sala del juicio a la habitación de Wilson, a su cuartel general desde el cual la antigua víctima del linchamiento organiza su estrategia y pone en escena su pieza. Recapitulemos un instante: si el proceso incoado a los ciudadanos de Strand es una escenificación, una trama, llevada a cabo por Wilson, si el fiscal no es más que su artífice inconsciente ¿cómo es posible que hayamos tenido el privilegio de asistir a la sala cuando justamente su director de escena se encontraba ausente? He aquí la razón última de este cuidadoso trabajo de separaciones entre la imagen y el sonido: podemos introducirnos en el proceso, mirar en él, precisamente porque se ha producido una reconversión de lo sonoro en visual, porque el control que ejerce Wilson sobre sus peones representa el gesto de un ventrílocuo, porque, en suma, es él mismo quien habla a través de sus voces, quien mira a través de sus ojos, pero quien, a la postre, siempre sabe y calcula más que ellos. Y, curiosamente, lo que el trayecto analizado nos expresa no es tanto el resultado como el proceso de esta reconversión de lo sonoro en visual-sonoro. No será otro el itinerario que emprenderemos en el resto del film, de la guarida de Wilson a la corte. Todas las miradas, todos los puntos de vista actualizados en el relato, se cruzan, todas las voces remiten a su amo, porque es él mismo quien las articula y vertebra. Y, a partir de este instante, los planos de Wilson escuchando frente a la radio las incidencias del juicio puntuarán todas las fracturas de éste, todos sus momentos de importancia. Veamos, pues, el primero de tales giros. El fiscal decide invertir el orden habitual de procedimiento judicial y, en lugar de probar la existencia del linchamiento, decide determinar el paradero de los acusados en el momento en que tuvo lugar el supuesto delito. Como era de imaginar, todos los testigos se encubren entre sí y cualquier esperanza de perforar esta férrea y solidaria unidad parece vana. Aquí, ante esta aparente imposibilidad de avanzar en la acusación, tiene lugar una repentina y nueva reconversión desde el escenario hasta su director de escena. Y ello se logra igualmente por medio de una curiosa transición. El fiscal, haciendo uso de un sorprendente sentido del humor, comenta:

"I wonder if I haven't been calling the Defense witnesses by mistake!"  
("Perhaps we're all dreaming, ladies and gentlemen —and there was no lynching in Strand!", suprimido en el film<sup>7</sup>).

Plano medio en profundidad de campo de un reportero radiofónico mientras en primer plano se ve un rostro y un aparato de transmisión

<sup>7</sup> Ibidem, p. 563.

(fotograma 19). El reportero inicia su discurso haciéndose eco de la última frase del fiscal:

"...proves that the District Attorney hasn't lost his sense of humor, in spite of the fact that during the last five hours his attempt to establish the presence of the defendants at the scene of the lynching has either failed or been ridiculed by the defense"<sup>8</sup>.

Nuevo cambio de plano que nos transporta junto a Wilson, en ligero contrapicado y emplazamiento oblicuo, escuchando la radio, en tensión, pero sonriendo (fotograma 20). El cambio se produce encadenando la última frase del reportero radiofónico. El guión del film es explícito respecto a cómo el actor debe interpretar: "(almost inaudibly between his teeth) Wait!... Just wait!". Vemos, por tanto, de qué modo esta inversión del procedimiento normal en el juicio no era sino un artilugio organizado desde este supremo lugar desde el que opera el demiurgo, el cual se retuerce de placer al saber lo que les espera a los acusados. Por esto, después de este breve interregno que, a través de los medios de comunicación y transmisión, nos conduce al *sancta sanctorum* del director de escena, podemos regresar a la Corte, de la mano de nuestro demiurgo y sin preguntarnos siquiera cómo puede ser que nosotros veamos y él no. Ahora bien, el regreso a la sala está anticipado por los incidentes que nos relata el presentador: la subida del *sheriff* al estrado. Y, en efecto, entonces tendrá lugar la presentación de la prueba decisiva, aquélla que nuestro todopoderoso artífice se había guardado bajo la manga y que deja boquiabiertos a todos, acusados, jurado, público y espectador: un documental de actualidades en donde los hechos son mostrados sin paliativos ni riesgos de interpretación. Y aquí también el intercambio entre el mediador —el fiscal— y su director de escena es patente. Pues bien, un momento antes, cuando todo parecía torcerse, señala el fiscal en plano medio y frente a cámara donde está situado el juez algo que el espectador desea oír, algo terrorífico, pero que activa la circulación de la venganza (fotograma 21):

"Your Honor, in the last 49 years, 6010 human beings have been lynched by hanging, burning, cutting, in this proud land of ours... a lynching about every three days!... and only a handfull ever brought to trial, because their supposedly civilized communities refused to identify them for trial, thus becoming as responsible, before God, at any rate, as the lynchers themselves! I did not put these representative citizens of Strand on the stand to prove anything, Your Honor, and ladies and gentlemen of this jury, except that on their oaths to tell the truth, and nothing but the truth, so help them

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 563

God, they are —liars... And that their contempt of truth shall not go unpunished I shall ask their indictments, for perjury... on-the-same-evidence-that-in-one-minute-will-prove the identity of these defendants"<sup>9</sup>.

Plano medio muy corto, lateral de Wilson, escuchando la radio literalmente volcado sobre ella con entusiasmo y asintiendo (fotograma 22):

(continúa la frase) "with that of 22 active members of the mob that stormed and burned the jail and lynched Joseph Wilson! ...I shall introduce that evidence"<sup>10</sup>.

En privado, dirigiéndose al juez y al defensor, es decir, acentuando todavía más la diferencia entre el saber de Wilson, quien ya anunciaba algo rotundo con su sonrisa, y nosotros mismos, la prueba más contundente se prepara. Sobre ella volveremos algo más tarde por su valor probatorio y nodal para el relato. Prosigamos, por ahora, con las distintas fases de esta puesta en escena elidiendo momentáneamente la referente al documental. Así pues, la prueba número uno —el documental— ha establecido sólidamente los hechos. A continuación, a fin de probar que Wilson se encontraba en el lugar del linchamiento, Katherine es llamada a declarar. Su testimonio ha de ser vital en la medida en que revela sin lugar a dudas que en la carcel incendiada estaba efectivamente Joe Wilson. Desde la sala y con idéntica continuidad sonora saltamos de nuevo a la morada de Wilson al tiempo que el fiscal pronuncia el nombre de la testigo. Plano en ligera profundidad de campo. Wilson, más relajado y recostado sobre el lecho, fuma distendidamente, degustando su táctica. En primer plano, la radio que transmite el contenido del interrogatorio (fotogramas 23 y 24). Corte a un plano medio de Katherine en el estrado mientras sigue declarando —en perfecta continuidad sonora—. Al lado derecho del encuadre, el fiscal que la interroga. El fiscal pregunta: "Your relationship to Joseph Wilson was? Katherine (pausa, mira al vacío, como evocando): "We were going to get married". Plano medio en picado de una ciudadana de Strand situada entre el público que mira hacia la izquierda fuera de campo. Vuelta al plano inicial donde prosigue el interrogatorio. Katherine relata lo ocurrido aquel día, pero no lo hace de una manera lineal, sino más bien como si estuviera impulsada por un sistema de atracciones interiores que la conducen a perder continuamente el hilo de la exposición. Por fin, cuando nombra al pastor, quien debía celebrar la boda, se produce un salto repentino. Wilson, en el mismo emplazamiento del plano anterior, pero ahora ya no está recostado, sino que atiende a las palabras a la voz de

9. Ibidem, p. 565.

10. Ibidem, p. 565.

la muchacha. Se tapa los oídos atribulado (fotograma 25). En este momento nosotros sí oímos; él, en cambio, no puede hacerlo, pues si lo hiciera se debilitaría la firmeza de su propósito. Presa de una indescriptible tristeza, ante la evocación de la primera huella de que todo podía haber sido de otro modo, Wilson apaga la radio (fotograma 26). Nos encontramos ante un gesto sorprendente, pues con él Joe da el primer paso de una renuncia: su iracunda puesta en escena no se ha construido sin debilidades y la entrada de otro sentimiento hace peligrar la seguridad de su escenificación. Wilson, desprovisto ahora de todo contacto auditivo con la sala del tribunal, nos priva a nosotros mismos de asistir al juicio y se levanta pensativo. Un primer plano muestra su mirada hacia la cámara (fotograma 27) y sobre ella un encadenado sutura dicha mirada con un contracampo imaginario: un lento *travelling* se desplaza de derecha a izquierda por los rostros de los acusados, sentados en el banquillo. Uno de ellos —Kirby Dawson (Bruce Cabot)—, el agitador que soliviantó a la masa, mira a su vez a cámara (fotograma 28) y un segundo encadenado nos devuelve al lugar de origen. En este momento, los ojos de Wilson ya no miran, están bajos (fotograma 29). Por medio de este *raccord* claramente imaginario, el demiurgo, pese a verse privado del canal sonoro que garantizaba su asistencia diferida al proceso (junto a la nuestra), dirige su mirada sobre las víctimas cuya vida parece estar entre sus manos. Tal momento, al parecer de indecisión, se salda con otro gesto correctivo: Wilson vuelve a encender la radio y con ello a facilitarnos de nuevo el acceso a la sala. Pero recordemos lo que ha sucedido entretanto: ya no existe coartada de verosimilitud y los espacios, distantes entre sí, se presentan cosidos por la cruel mirada que garantiza el despliegue de un dominio aterrador, despiadado. Así pues, podemos regresar a la corte donde Katherine será interrogada por el defensor.

Un último problema surge a la bien calculada estrategia de Wilson, un último paso es necesario para consumar la sentencia de muerte contra los linchadores. Y no es un hecho cualquiera: es necesario probar la muerte de Wilson. Así lo expone el defensor a los miembros del jurado, utilizando un postrer recurso que puede concluir con el sobreseimiento del caso. Regresamos, entonces, junto a Wilson, en idéntico emplazamiento, pero ahora el gesto de éste es de incontenible ira: exasperado por la situación extrema a la que se ha llegado, por la imposibilidad aparente de probar una muerte que en realidad no aconteció, hace la radio añicos. Privado a partir de ahora de contacto con la sala, nada paradójicamente nos impedirá a nosotros —tal es la superación de lo verosímil— que continuemos asistiendo al devenir del proceso. El dominio ejercido por este supremo hacedor ya

no es físico ni se apoya en la percepción. Parece haberse convertido en algo de un género distinto: una suerte de poder psíquico.

## La reinsertión del demiurgo: el terror al vacío

Hemos hablado hasta el momento de un sujeto provisto de cualidades especiales, nacidas de su experiencia extrema, el cual nos ha acompañado o, mejor, dirigido hasta la sala del juicio. No obstante, si observamos más de cerca las escenas que tienen lugar ante el tribunal percibiremos un eje que las organiza más allá del camino que nos sirvió para penetrar en ellas. Este eje está ubicado en el centro de la sala y ocupa el puesto del juez. No es esto casual. A él se dirigen defensor y fiscal cuando apelan, en su punto de vista está situada la cámara en el curso de múltiples interrogatorios. Es más, cada vez que el fiscal anuncia un nuevo giro de las sesiones o prepara una estratagema para demostrar la culpabilidad de los acusados este emplazamiento suele actualizarse. Comportándose así, este lugar absorbe algunas de las miradas del fiscal y, sobre todo, se invierte para mostrar, bien centrado y majestuoso, al juez ejerciendo su labor. Esto último sucede sintomáticamente en un momento en que algunos acusados y el juez, filmado frontalmente, sentencia revestido de sus atributos y con una palabra que sólo él podría hacer resonar de este modo (fotograma 30):

"A trial for murder is the most solemn occasion upon which men can be called to perform a public duty. Any further demonstration and I shall order the courtroom cleared"<sup>11</sup>.

La rigidez de estas palabras, la planificación centrada, pesan demasiado para que tales opciones de cámara fueran a la postre simples encarnaciones de la voz demiúrgica. Sin embargo, esto sólo es una sospecha. Será, pues, necesario indagar algo más. Pues el juez, como representante de la ley, encarna —bien lo sabemos— ese punto de vista insobornable, la única fisura en el comportamiento de Wilson. O, tal vez sería más preciso decir la única sentencia que obliga al intercambio: si Wilson logra su venganza deberá pagar por ella, pues jamás le sería otorgada su existencia pública en adelante. Y este orden que el juez garantiza está respetado y contemplado por su lugar en la organización general del espacio.

Detengámonos un instante en esta figura, pues reviste la máxima importancia. El juez en cuestión es, por una parte, poco más que un ente ficcional o, más exactamente, otra de las piezas que Wilson ha utilizado

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 565.

para construir su puesta en escena. Organizador y responsable de la ley, es burlado por un demiurgo que se vale de ésta para imponer un acto —la venganza— que contradice su espíritu. No carece esto de importancia si recordamos aquellas frases que, a modo de proyecto, pronunciara nuestro demiurgo: "un juicio legal, una defensa legal..." para conseguir una muerte legal que como sentencia ya ha sido pronunciada por él mismo. Es, pues, ante este espacio del fraude, de una venganza que no se salda a cuchilladas en un callejón —aunque su base pulsional podía hacer perfectamente válida esta solución— donde el demiurgo deberá dar cuentas si ha de reinscribirse en la ficción. En pocas palabras, regresar a la ficción, renunciar a los plenos poderes que disfruta no puede conseguirse sin que otra ley, distinta a la venganza, pero capaz de administrarla y regularla entendiéndola al propio tiempo, se construya en el lugar de un tercero. Este tercero está encarnado por el juez, por el lugar que ocupa, aunque en un sentido estricto no es él en tanto persona. Así pues, para testificar la veracidad de la prueba del anillo, última idea que ha concebido Wilson para demostrar su muerte, el mismo juez se ve forzado a abandonar su posición, prestar juramento y sentarse en el banquillo de los testigos. Un abandono de su posición que, en apariencia, denota la superioridad de Wilson. Y, en efecto, así es. Su superioridad es indudable en el plano imaginario en el que él se mueve y, por esta misma razón, su renuncia habrá de ser más notable. Y bien, para que dicha renuncia —que no puede ser sino voluntaria— se produzca, es necesario todavía sufrir una traumática iniciación, un tránsito siniestro al final del cual la venganza, ese rasgo imaginario —destrutivo— en estado puro, habrá de amenazar con destruir —como sucedió con el famoso estudiante de Praga ideado por Hans Heinz Ewers— al propio sujeto, pues el otro no existe si no es por y para él.

Visto lo anterior, nada más lógico que esas muestras de debilidad del demiurgo que fuimos anotando con anterioridad: su pasado, su amor por Katherine, evocado por ésta, sus más cotidianos placeres en objetos fetiche de una vida matrimonial que nunca será... todo ello constituye una huella que hiere profundamente a Wilson, pero que, al hacerlo, socava los cimientos de su venganza y su puesta en escena. Por esto Wilson apaga la radio, porque ha decidido no vivir sino para su venganza, ha elegido verse desprovisto de pasado y también de cualquier perspectiva de futuro. Un sujeto entregado a la pasión devoradora de su imaginario sólo está encerrado en un círculo con el otro, sin el cual nada es<sup>12</sup>. Este es el caso de

---

<sup>12</sup> Es claro que hacemos alusión a varios conceptos de la terminología lacaniana. Para esta idea que nace de la dialéctica imaginaria en la fase del espejo y que en las psicosis alude a una regresión a este estado dual, Jacques Lacan, *El Seminario 3. Las Psicosis*, Barna, Paidós, 1984.

Wilson: sin sus acusados, sin la pulsión ingobernable de verlos en la posición en que él se vio antes nada es. Pero la victoria acarrea la anulación, la muerte. Y un mediador, Katherine, le tiende un puente, le expresa en palabras crípticas, todavía incomprensibles para Joe, el carácter mortífero, suicida, de su venganza, el círculo concéntrico en el que ha decidido abismarse. En términos narrativos, Katherine es un instrumento necesario para que el demiurgo abandone su posición y se reinscriba en la diégesis, para que asuma su herida como algo terrible, pero no aniquilador ni terminal. Así se lo dice con una lucidez sin límites que no podemos por menos que citar, pues en estas frases está condensada la única posibilidad de redención, algo que le había sido sistemáticamente prohibido a todos los demiurgos demoníacos germanos:

*Katherine:* "Joe, I—I understand how you feel, and I understand why you feel that way, Joe, when I thought of what killed you, I wanted to kill, too. I wanted a revenge every bit as complete as what you want. But now I don't. Now that you're alive, now that we're together, I want happiness again. I want what we've always promised ourselves"<sup>13</sup>.

Discurso éste que intenta, mediante su propia inclusión en el circuito del deseo de Joe, perforar el fatal intercambio dual en el que éste ha decidido hundirse.

*Joe:* "You oughta have a couple of violins play when ya talk like that. I know what I want -an' I'm gettin' it".

Desde el lugar desde el cual lo enuncia Joe, no cabe duda de que sabe lo que quiere.

*Katherine:* But, Joe, you're hanging twenty-two people for something they didn't do.

*Joe:* Oh, no I'm not. I'm hanging twenty-two rats for somethin' they did do.

*Katherine:* These are twenty-two human beings"

*Joe:* Yeah.

*Katherine:* They won't breath.

*Joe:* Like me, for instance, in that jail.

*Katherine:* They're not murderers—they were part of a mob. A mob doesn't think—it hasn't time to think.

*Joe:* But the guy in jail -he can think, can't he? All right, it's his turn now—let them know what it is to be lynched!

---

<sup>13</sup> *Twenty Best Film Plays*, ya cit., p. 576.

*Katherine:* Don't you think they do know, by now? Don't you realize that what you felt for one night, for a few hours, they faced for days and nights and weeks!"<sup>14</sup>.

Todas estas palabras suenan huecas a oídos de Wilson, incapaz de salir del círculo en que sus acciones lo han sumergido. Pero Katherine hará algo más: invocar la paradoja de su condición de demiurgo, la falsa posición de su poder en el momento en que éste es usado. Y resulta sumamente curioso, pues sucede con Joe Wilson como con el célebre ministro de *The purloined Letter* (*La carta robada*), de Edgar Allan Poe: el control de la carta sustraída a la Reina y que compromete el honor de ésta le otorga un poder extremo sobre ella, pero su uso aniquilaría inmediatamente y para siempre tal poder. Algo así le sucede a Wilson, aunque él, cegado por su deseo de venganza, no lo ha advertido:

*Katherine:* "I'm thinking about you —about what a swell guy you were, when you were alive.

*Joe:* Alive?

*Katherine:* You're dead now, Joe. You know that, don't you? If those people die, Joe dies. Wherever you go in the world, whatever you do. I couldn't marry a dead man!"<sup>15</sup>.

Extrañas palabras que Joe todavía, presa de su excitación, no puede encajar, pero que han sido pronunciadas con todo el sabor a verdad e irremisiblemente volverán a él sin mucho tardar. En efecto, Joe Wilson, el personaje, ha muerto para que nazca Wilson el demiurgo: su existencia, su poder, están limitados al ejercicio de la venganza. Son extremos mientras se ceba en ella, pero aniquiladores de su propia entidad civil, de su propio nombre incluso una vez ejercitada. Como en un círculo concéntrico imaginario, el otro lo es todo para él y él, en consecuencia, debe serlo todo también para el otro: agotarse en él, no sobrevivirle, no pensar sino para destruirlo sin importar el vacío que quedará al día siguiente. Lo sorprendente del caso es que Wilson ha conseguido lo que a pocos seres humanos le ha sido dado: que él sea todo para el otro, en la medida en que de él depende la vida del otro. Y es ésta la dialéctica que Jacques Lacan tan precisamente definió como devoradora, propia de la psicosis, sin apelación posible a ese Otro simbólico que es la Ley, el pacto, un tercero que fuerza encajar la pérdida, pero ofrece un sustituto simbólico; en esta dialéctica —decimos— sólo el exterminio es posible. Ahora bien —ya lo dijimos, el

<sup>14</sup> Ibidem, pp. 576-577.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 577.



exterminio de los inculpados lleva aparejada la desaparición del único apoyo que sostiene a Joe. A partir de entonces sufrirá el peor de los destinos: no ser reconocido, no poderse reconocer y, por tanto, no existir ya. Son las palabras que hemos escuchado pronunciar a Katherine la advertencia capaz de privar a Wilson de oír en su estado terminal aquellas otras voces fatales que pronunciara el demoníaco doble de William Wilson, de Edgar Allan Poe, cuando el protagonista acierta a desprenderse de él asesinándolo:

"You have conquered and I yield. Yet, henceforward art thou also dead —dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself!"<sup>16</sup>.

Fatal declaración; fatal en su sentido original: arrastrada por el destino e irreversible. Pero para que Joe Wilson -otro Wilson, como en el cuento de Poe— pueda escapar a tan funesto destino deberá atravesar los signos que prefiguran este mundo de soledad al que las palabras de Katherine le han empujado prematuramente y a modo de aviso. Ahora bien, Katherine, amén de una cruel sentencia a la inexistencia, también le ha brindado otras palabras: aquéllas que le dan un lugar, le ofrecen inscribirse en la diégesis de nuevo, abandonar sus poderes y ceder ante este representante máximo de la ley que es el juez, garante de algo que no se agota en la mera representación ni en el juego, pero también pilar de un relato que sólo puede ser clausurado ofreciendo su superioridad y solemnidad por encima de Wilson. Por ello, la salida nocturna de Wilson concentra algunas de las más intensas imágenes que el cine norteamericano haya conseguido. Veámoslo.

Un breve pero intenso viaje iniciático comienza. En él Willson atraviesa un mundo —los despojos de la diégesis— en el que él es un extraño. Tanto más omnipotentes son sus fuerzas, tanto más restringida su posibilidad de engancharse a significativo alguno, pues tanto más su dominio impone la condición espeluznante de su anonimato. En un plano de conjunto, en picado, lo vemos bebiendo y comiendo en un restaurante (fotograma 31). La música suena, pero el resto de mesas, aunque debidamente adornadas y compuestas, se encuentran vacías. Más tarde, pasea por una calle solitaria y el azar lo conduce ante un escaparate en el que se expone un hogar y un dormitorio matrimonial (fotograma 32). No es un escaparate cualquiera, sino aquél que, en el curso de la primera secuencia de la película, cuando caminaban hacia la estación de ferrocarriles, contempló

<sup>16</sup> Edgar Allan Poe: *William Wilson in Visions of Poe*, Nueva York, Knopf, 1988, p. 34.

junto a su amada un instante antes de separarse —definitivamente— de ella. El pasado viene a planear sobre él. Una voz femenina, la de Katherine, resuena. Todo haría pensar en una suave y tierna evocación interior, muy al uso en el cine americano posterior, desde que el psicoanálisis empezó a hacer furor en Hollywood. Lang es, por contra, mucho más cortante, más gélido: el repentino y aterrorizado giro del rostro de Wilson nos anuncia que efectivamente la ha oído, que se trata de una alucinación auditiva. El delirio anda cerca.

Aterrado por la frialdad y soledad de las calles, Wilson se refugia en un bar para continuar su demoníaca celebración. Desde el exterior puede escucharse el ruido de la fiesta, pero al entrar descubre que su interior se halla igualmente desierto. Y ante esta imagen desoladora surge un efecto siniestro, un hachazo seco del azar que Wilson ve apuntándole directamente. Suenan las doce de la noche en el reloj, el día ha concluido. El camarero se dirige, entonces, hacia el calendario y arranca una hoja del mismo. Es el veinte de noviembre y, casualmente, el número que aparece ante los ojos de Wilson es el veintidós: una hoja del calendario se ha pegado a la otra. El terror se apodera de Wilson. El número veintidós, número de los acusados cuyas vidas dependen de él, le interpela, le persigue. Pero esto no es todo. Algo más imperceptible y no menos terrorífico se halla contenido en esta mala jugada del azar: entre las dos hojas ha sido suprimido un día de su vida, tal vez esa jornada fatídica en la que se dictará la sentencia de muerte contra los acusados. Presa del pánico, escapa del lugar y disimulando ante la presencia de un policía, observa el escaparate de una floristería. La composición, vista desde los cristales lo enmarca por completo, creando una ambigua evocación entre la belleza y la muerte. Un nuevo golpe de la mente: en sobreimpresión, como una alucinación visual, aparecen los acusados cerrando un círculo sobre él, dirigiendo sus fantasmales miradas, como si de ya difuntos se tratara (fotograma 33). Insistamos en la doble lectura que las imágenes permiten e, incluso, auspician: se trata, por una parte, de una infernal espera, pero también son legibles las alusiones al carácter espectral, de estos acusados. Están, podríamos decir, organizados a modo de un *collage*, en dos tiempos concentrados, antes de la sentencia y después de la ejecución. La voz increpatoria de Katherine se deja oír de nuevo. Y una vez más Wilson se gira bruscamente: la calle está desoladoramente desierta.

Emprende, entonces, una frenética carrera. La cámara inicia un *travelling* de acompañamiento sumamente curioso: mostrándolo en ligero picado y frontalmente, de modo que a medida que él avanza, la cámara retrocede (fotograma 34). Sus miradas recelosas hacia atrás son

refrendadas por un larguísimo campo vacío en continua huida, pues el punto de vista que articulan es el de Wilson y lo que ven, la imagen del perseguidor, un inquietante vacío (fotograma 35). La música está repleta de ecos inequívocos: suenan los compases de otra persecución, la del linchamiento, mientras la jauría humana que intentó ajusticiarlo avanzaba imparable hacia la prisión. Pues bien, el regreso al hogar, que era también la guarida o cuartel general donde se escondía y tramaba su acecho, resulta igualmente desoladora: el vacío, la más brillante expresión de aquello que le espera para el resto de sus días, la nada. La única frase de Joe es explícita de su terror, una vez hayan muerto sus enemigos: "Katherine! Don't... leave me... alone".

## El triunfo de la ley del relato

¿Cómo culmina, pues, esta reconversión, tan lenta y trabajosa a la que hemos hecho alusión? Puesto que ella implica la clausura de la historia y dado que lo que hay en juego es un problema de instancias enunciativas en el relato, será necesario que la inscripción se produzca por el mismo procedimiento textual por el que nació la demiurgia, a saber: una mirada. Si una mirada a cámara, desprovista de contracampo (pues éste era el espectador), convertía a Wilson en un demiurgo, instaurando un punto de fuga en la superficie enunciativa del film por el cual el espectador entraba en contacto con la organización significante construida por el demiurgo, otra mirada sentencia la entrada de este último en el orden de la diégesis. Pero —claro está— se trata de una mirada de un signo distinto. O, mejor, no se trata de una mirada tan sólo, sino más exactamente, de dos. Veámoslo.

En la sala, el jurado ha dictado la sentencia: la mayoría de los acusados han sido declarados culpables de asesinato en primer grado. La cámara se detiene ante el aterrorizado Dawson (fotograma 36), el instigador principal de la masa, quien salta la barrera que lo separa de los bancos del público y corre hacia el fondo de la sala para escapar. Un corte nos sitúa justo delante de la puerta de entrada con una vista de la corte en su conjunto y frontalmente (fotograma 37). Dawson se aproxima a cámara con rapidez y cuando se encuentra encuadrado en primer plano mira fijamente al objetivo. La sorpresa y el terror se leen en su rostro. Retrocede lentamente como si hubiese visto a un fantasma. El contraplano (con un estruendoso fallo de *raccord*, dicho sea de paso) presenta a Wilson avanzando hacia el estrado, también frontalmente (fotograma 38). El verdugo se encuentra, pues, ante sus víctimas, el demiurgo con su títere. Si la acción del último

había hecho narrativamente posible la conversión del personaje en demiurgo, ahora su mirada sanciona el retorno a la ficción. Y ello se logra gracias a la equívocidad del plano comentado: de descriptivo se transforma en subjetivo. A pesar de todo, esta inscripción no constituye más que un paso. Es necesario otro de mayor relieve, a saber: dirigirse a cámara por última vez, pero no en cualquier lugar, sino ante este artífice de la ley que es —lo dijimos antes— el juez, capaz de dar la palabra, de oír las explicaciones y clausurar la vuelta definitiva a la ley, al orden y al relato. Comportándose así, el contracampo de esta última mirada ya no alude al espacio del espectador, sino que éste tiene una apoyatura interna en el juez. Ello no se debe al azar, pues es el lugar que el juez ocupa el único lugar donde la dialéctica imaginaria se quiebra y se impone una prohibición al poder ilimitado, narcisista, que ha ostentado Wilson durante parte del film. Sus palabras dan muestra de que este retorno no se ha logrado sin precio alguno. O, en otros términos, que aceptar la renuncia a su poder mortífero y suicida, no significa que la herida infligida haya sido menor ni esté curada, ni tampoco expresa rasgo alguno de humanidad en un sentido personal; antes bien, tan sólo ha alcanzado la convicción de que sobre las cenizas de esa profunda herida se edificará algo: la ley del relato. Pero esta ley, nada más recuperada, obliga a su muerte, a su clausura. Así de claras son sus palabras:

"First of all, I know I arrived just in time to save the lives of these twenty-two people. That isn't why I'm here. I didn't want to save them yesterday and I don't want today. They're murderers. I know the law says they're not because I'm still alive, but that's not their fault. The law doesn't know that a lot of things that were very important to me —silly things like a belief in justice, and an idea that men were civilized, and a feeling of pride that this country of mine was different from all others —the law doesn't know that those things were burned to death within me that night. I came here today for my own sake. I couldn't stop thinking about at every step and every breath I took and I didn't believe Katherine when she... Katherine —is the young lady who was going to marry me. Maybe some day after I've paid what I did there'll be a chance to begin again"<sup>17</sup> (fotograma 39 y 40).

## El cuerpo del delito

La prueba central del proceso que tiene lugar en *Fury* es —como dijimos— un documental de actualidades. Su proyección desencadena la

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 582. El texto que reproducimos es el que efectivamente se pronuncia en el film, mientras el previsto por el guión es algo más extenso.

sorpresa y el terror de los acusados y el revuelo de la sala. Ahora sabremos por qué el fiscal ha invertido el orden normal de exposición, por qué para demostrar el crimen y tomar la delantera sobre la defensa era necesario dejar establecido previamente el falso testimonio de los testigos. Y he aquí que la prueba número uno se presenta. Una pantalla es dispuesta frente al juez, la oscuridad se hace total: a lo largo de los diecisiete planos podemos observar tan estupefactos como los acusados el incendio de la prisión de modo inequívoco. En realidad, no se trata de una prueba fantasma, de algo imprevisto y sin indicios en el resto del film. De hecho, cuando las masas asediaban la cárcel un equipo de operadores ya preguntaron en la cafetería donde esperaba Katherine por el lugar de los disturbios y, poco más tarde, durante el fragor del linchamiento, tuvimos ocasión de ver al equipo filmando desde una ventana. Incluso al regresar a su casa, Joe confiesa a sus hermanos haber estado viendo repetidamente en un cine de tercera categoría 'cómo se quemaba vivo'. Esto precisamente reviste especial interés.

Y es que llama, en primer lugar, la atención la manifiesta inverosimilitud del hecho: una prueba secreta, un golpe de mano preparado minuciosamente por la acusación y, detrás de ella, por Wilson es, en realidad, un documental público que ha sido exhibido incluso por los cines de tercera categoría. Pero esto no es lo más importante. Sí lo es la justificación, pues si el discurso se esfuerza en mostrar el momento del rodaje no es sólo para hacer narrativamente verosímil su aparición nuclear en otro instante del film, sino sobre todo para poner de relieve las grandes fracturas que se producen entre un acontecimiento y otro, entre el rodaje y la proyección. Porque lo que media entre ambos es el trabajo de montaje. Un documental rodado en precarias condiciones y desde un emplazamiento único de cámara aparece dispuesto en un cuidado montaje de distintos emplazamientos articulados de modo rítmico, elaborada iluminación con luces interiores a cuadro que subrayan la demoníaca furia de los linchadores (tal la antorcha que blande una inculpada), *raccords* en el eje que permiten una perfecta identificación de los acusados... En suma, todo parece dispuesto para el mejor ejercicio de la delación documental (y, lo sabemos, ésta es la única incuestionable, el único índice de certeza). Hay, pues una fractura en el discurso. Lo que queda oculto entre ambos instantes es el trabajo, la composición, el montaje. Desde la unidad de emplazamiento el espectador ha conquistado su ubicuidad en el espacio y una ubicuidad —es necesario decirlo— que se torna efectiva narrativamente. Pero el precio que paga es demasiado alto para que no se vea: el documental, quebrantando la verosimilitud, sólo parece ser la

expresión más pura del deseo de Wilson, una pieza construida por su - puesta en escena<sup>18</sup>.

Y, pese a todo, no se trata sólo de esto. Lo anterior podría aceptarse tan sólo si admitimos que la venganza ha doblegado la escena, ha rebasado el peso de lo verosímil. Hay algo más en este documental: una confrontación. Los personajes que forman la masa han podido dar forma a lo sucedido, justificarlo, imponerse un orden explicativo o —como sugieren los ciudadanos en el curso de una conversación— simplemente olvidar. El documental está ahí para producirles terror. El montaje establece una superposición de figuras muy compleja: por una parte —como ya señalamos— reelabora el material rodado con una palmaria inverosimilitud, pero haciendo coincidir con el deseo del demiurgo; en segundo, un intermediario del demiurgo —el fiscal— opera un nuevo montaje sobre las imágenes ya de por sí más que explícitas para obtener y resaltar toda la información necesaria (ordena detener la imagen e identificar inequívocamente a los agresores al tiempo que comenta las incidencias de lo sucedido); por último, una tercera voz organiza las imágenes, estableciendo un sistema de planos y contraplanos que permiten examinar las reacciones de terror de los inculpados ante la contemplación de sus actos. Tres diferentes operaciones en las cuales la materia se pliega a la idea. Y, en efecto, en la proyección se advierten los rostros de los acusados desencajados por la pasión. Y, sin embargo, lo curioso surge ahora: ellos no se reconocen. ¿Por qué?

Está aquí en juego una confrontación brutal con lo real. Tal vez la más radical prueba de lo que decimos está en la reacción de una mujer —Mrs. Garrett— ante la proyección. Repone: "No -no! It's not true! It's not! It's not! It's not! He —he—". Bellísima intervención, pues en ella se advierte una sorprendente fractura del lenguaje: nada se dice, si bien lo miramos, más que aquello que lo real no puede nunca facilitar, a saber: la negación. Pero, al propio tiempo, la palabra de la aterrorizada mujer da cuenta de eso que, en un cierto sentido, no deja de ser verdad: aquello que vemos es irreconocible por sus autores y, en este sentido, no es. Es falso por su crudeza, por su inequívocidad, porque ha enfrentado a esta masa ante lo que cada uno en particular no podía haber realizado jamás. No parece desacertado a

---

<sup>18</sup> Un análisis muy adecuado de Jean Douchet ("Dix-sept plans", recogido en Raymond Bellour, ed, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, vol. 1, pp. 201-232) nos exime de hacer hincapié en el montaje concreto de este fragmento del film. El objeto de estudio de Douchet es, justamente, la organización de esta puesta en escena a través de los diecisiete planos que conforman la secuencia. Por todo ello, nuestras conclusiones serán más elípticas en esta ocasión y tan sólo tomarán a su cargo aquello que no se deriva del trabajo citado.

estas alturas en las que la evidencia es negada, que recordemos las palabras de Freud cuando daba cuenta de aquella operación que se manifestaba en la formación de una masa:

"El ideal del yo engloba la suma de todas las restricciones a las que el yo debe plegarse, y de este modo el retorno de ideal al yo tiene que constituir para éste, que encuentra de nuevo el contenido de sí mismo, una magnífica fiesta"<sup>19</sup>.

Y añade que "el individuo que entra a formar parte de una multitud se sitúa en condiciones que le permiten suprimir las represiones de sus tendencias inconscientes. Los caracteres aparentemente nuevos que entonces manifiesta son precisamente exteriorizaciones de lo inconsciente individual, sistema en el que se halla contenido en germen todo lo malo existente en el alma humana"<sup>20</sup>. Y, en estas circunstancias, ¿cómo podría extrañarnos que estos individuos no se reconozcan? He ahí el valor último del documental proyectado en *Fury*: en su manipulación de la imagen, en su inverosimilitud, en la sutileza de esas tres manos que lo organizan, constituye una pieza terrible, pues confronta a los sujetos individuales con aquello que no pueden encajar y en lo que jamás podrán reconocerse. Es entonces cierto que para ellos nunca existió. Y el cadáver suele, sin embargo, molestar, como una broma de mal gusto.

---

<sup>19</sup> Sigmund Freud: "Psicología de las masas y análisis del yo", escrito en 1920-1921 y publicado en 1921 in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, traducción de Luis López-Ballesteros, volumen III, p. 2601.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 2566.



F-1



F-2



F-3



F-4



F-5



F-6



F-7



F-8





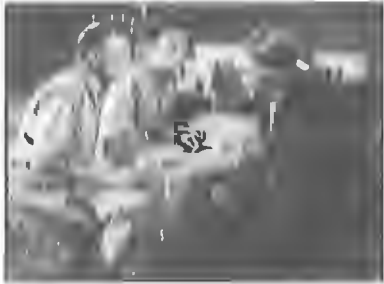
F-9



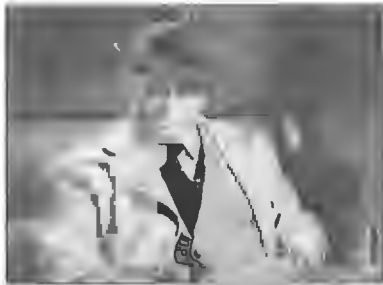
F-10



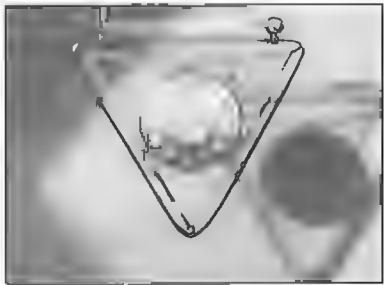
F-11



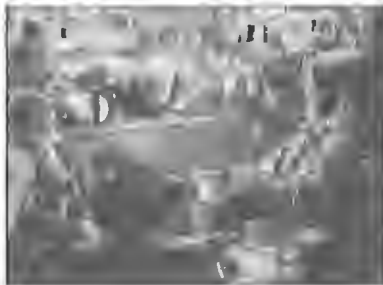
F-12



F-13



F-14



F-15



F-16



F-17



F-18



F-19



F-20



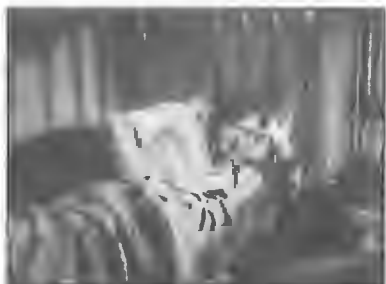
F-21



F-22



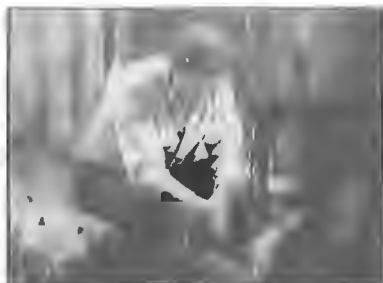
F-23



F-24



F-25



F-26



F-27



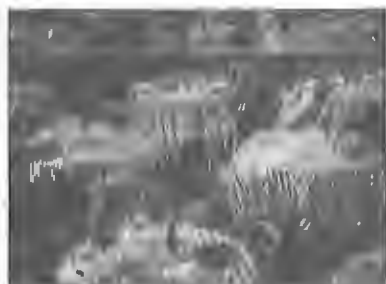
F-28



F-29



F-30



F-31



F-32



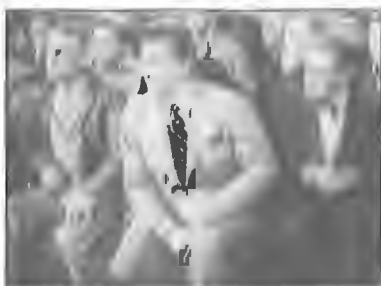
F-33



F-34



F-35



F-36



F-37



F-38



F-39



F-40

**El fantasma del cuadro.**  
**Notas sobre *The woman in the window***

Juan M. Company



## I

Entre los abundantes tópicos que aún circulan por las historiografías cinematográficas al uso, no es el menos extendido aquél que postula una suerte de pureza originaria de la narración clásica, enfrentada a las transgresiones modificadoras de las vanguardias. Tal aseveración subyace en los trabajos de reputados historiadores (Sadoul, Mitry...), incluso por su misma división taxonomizadora —capítulos, volúmenes...— que opone, en singular regionalismo de áreas representacionales diversas, a Europa y USA. El cine europeo detenta, de esta forma, el valor de las vanguardias frente al cine americano, padre de la narratividad.<sup>1</sup>

Recientes aportaciones al tema, como la de Noël Burch,<sup>2</sup> han demostrado hasta qué punto la emergencia histórica del Modo de Representación Institucional en 1910 (Griffith) fue el resultado de una enconada pugna entre diferentes modelos de representación, ninguno de los cuales ostentaba la hegemonía hasta esa fecha. Está por hacer una historia del cine de género hollywoodiense que tenga en cuenta las aportaciones expresivas de los cineastas europeos emigrados a Estados Unidos y mayoritariamente

---

<sup>1</sup> Hablando de padres, igualmente idealista —y estulta— es la puesta en escena de tal oposición *Good morning Babilonia* (1986), donde los hermanos Taviani alcanzan insuperables cotas de ridicleces enfrentando literalmente a un patriarca *vital* (Omero Antonutti, cómo no) con el padre normativo de las ficciones: David W. Griffith (Charles Dance). El nexo de unión que en el film hermana a ambos —el artesanado medieval, el supuesto sistema artesanal del naciente Hollywood— escamoteando alegremente las específicas peculiaridades de ambos modos de producción, no puede por menos que provocar nuestra más fulminante indignación.

<sup>2</sup> Vid. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

integrados a las normativas de la producción USA sin renunciar, empero, a rasgos esenciales de sus orígenes cinematográficos. Podría, incluso, esbozarse la tesis de si no sería el reputado modelo clásico una especie de germinativa —amalgama entre convenciones narrativas heredadas de la gran tradición del relato decimonónico y formas expresivas de calificación poética de las imágenes.

La obra americana de Fritz Lang ilustra, a la perfección, esta hipótesis. En ella no existe ruptura alguna con los films alemanes adscribibles al expresionismo, sino continuidad. A diferencia de las películas de género fantástico de la Universal en los años treinta (los títulos clásicos de James Whale y Tod Browning) que sólo adoptaron del expresionismo elementos de mero adorno retórico (iluminación en claroscuro, presencia de los decorados, maquillaje de los actores), la riqueza de los films americanos de Lang proviene de la complementariedad existente entre el modelo de representación expresionista y el institucional —propio del cine de Hollywood— basado en la transparencia del código cinematográfico: invisibilidad de los *raccords* de movimiento, coherencia espacio-temporal, correspondencia de las relaciones sujeto-objeto a partir de los puntos de vista... etc... Así, en *The Woman in the Window*, esta relación de complementariedad entre ambos modelos de representación se establece mediante la articulación de un doble punto de vista: el del sueño de Richard Wanley (Edward G. Robinson) que parecería marcar una única focalización, inflexible y demiúrgica<sup>3</sup> del relato y las variaciones sobre dicha focalización que establecen las propias leyes de la ficción narrativa clásica. La lógica misma del sueño parecería establecer siempre la presencia del soñante en el interior del mismo. Esto no es así, en tanto que en el sueño emergen determinadas *marcas enunciativas*, relacionadas con la mirada omnisciente del autor (la *función Fritz Lang* en el relato, diríamos): la panorámica *objetiva* para mostrar las huellas de los neumáticos del coche en el barro durante la escena nocturna en la que Wanley traslada el cadáver de Claude Mazard (Arthur Loft) al parque, por ejemplo. Y eso sin contar las variaciones, en sentido estricto, del punto de vista como tal: el de Alice Face (Joan Bennett) y el del chantajista (Dan Duryea). Precisamente, será la muerte accidental de este último a manos de la policía la que marque una fractura mayor en el punto de vista al tiempo que señala, una vez más en Lang, la intervención del Destino como *Deus ex Machina*, instancia resolutive de la ficción.

---

<sup>3</sup> Michael Henry señala ésta como una de las características esenciales del cine expresionista en su *Le cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique* (Editions du Signe, Montpellier, 1971): la obra cerrada sobre sí misma, remitiendo siempre a un autor-demiurgo que la engendra.



## II

Hay un *atrezzo* simbólico del sueño, que se expresa en el film mediante la proliferación de espejos y reflejos, de imágenes reales e imágenes virtuales. En el mundo real, Richard Wanley entra en campo por la derecha del encuadre y contempla el cuadro de la mujer en el escaparate (Fot. 1). Su amigo, el Dr. Bastskane (Edmond Breon) le dice: «Es la mujer de nuestros sueños», elocuente signo indicial de lo que va a suceder. La aparición de la mujer «real» en el sueño se va a producir mediante un reflejo de su rostro en el cristal del escaparate (Fot. 2), casi en sobreimpresión con el rostro pintado del cuadro.<sup>4</sup> Reflejos que se van a reiterar en la propia casa de Alice —a la que se accede, en el vestíbulo del inmueble, por una puerta encristalada— tapizando las paredes del salón y del dormitorio, duplicando la imagen de la mujer o introduciéndola virtualmente en campo antes de su ingreso real en el mismo. Esto resulta muy patente en el largo plano que precede al transporte del cadáver de Mazard (Fot. 3), así como en las escenas de Alice con el chantajista, donde el espacio virtual del espejo también absorbe a este último. Subyace en el film una reflexión sobre el carácter fantomático de la mujer como soporte (*objeto a*, causa del deseo) del hombre, inscribiendo en él la ecuación lacaniana del fantasma (S a) al tiempo que define el estatuto de la mujer como denegador del saber sobre el goce.<sup>5</sup>

El expresionismo impostaba elementos simbólicos en la enunciación fílmica hasta llegar a una suerte de enrarecimiento del espacio de la representación. Siguiendo este postulado, Lang reconvierte un movimiento de cámara tradicionalmente considerado —en la normativa hollywoodiense— como desencadenante y liberador, en su contrario. Cuando Alice relata a Wanley la extorsión a la que está siendo sometida por el chantajista, la cámara sigue su conversación desplazándose lateralmente a la acera pero dejando en medio la verja del parque que semeja encerrarlos

---

<sup>4</sup> El apellido de la mujer es Face (al menos así lo da Alfred Eibel en su ficha del film: *El cine de Fritz Lang*, p. 280, ed. Era, México, 1968) lo cual confiere al personaje una nueva connotación simbólica.

<sup>5</sup> Vid. el capítulo «Dieu et la jouissance de La femme», en *Le Séminaire XX: Encore*, de Jacques Lacan (Ed. Seuil, Paris, 1975), de donde extraigo las siguientes citas:

— Il n'y a pas *La femme*, article défini pour désigner l'universel. Il n'y a pas *La femme* puisque--j'ai déjà risqué le terme, et pourquoi y regarderais-je à deux fois?-- de son essence, elle n'est pas toute (p. 68).

— Il y a une jouissance à elle, à cette *elle* qui n'existe pas et ne signifie rien. Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve-- ça, elle le sait. Elle le sait, bien sûr, quand ça arrive. Ça ne leur arrive pas à toutes (p. 69).

angustiosamente (Fot. 4a). Cuando Wanley esboza la posibilidad de matar al chantajista, la cámara ha dejado atrás la verja y se detiene ante ellos en plano de conjunto (Fot. 4b). La posible liberación se traduce aquí por un cese del movimiento —detención del *travelling*— y la desaparición de la verja aprisionadora.

### III

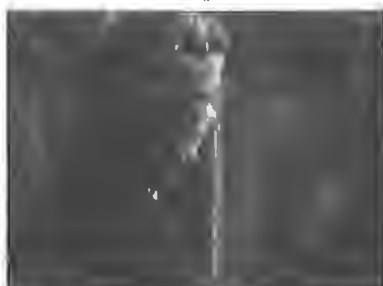
Lang retoma algunos *items* esenciales del expresionismo cinematográfico en donde se presentaba a la mujer como pura negatividad, aniquiladora del hombre —la escapada nocturna del buen burgués en *La Calle*— como presa apetecible y disputada (*El gabinete del Dr. Caligari*) o como elemento redentor de la aniquilación y la muerte (*Nosferatu*). En *The woman in the window* los sentimientos de culpabilidad de ese buen padre de familia que encarna Edward G. Robinson vienen motivados no tanto por el inesperado asesinato de Mazard como por el simple encuentro con La mujer, tan seductoramente interpretada por Joan Bennett. El mismo Richard se encargará de decirlo en los prolegómenos de la historia: «Por nuestro propio bien, espero que esto acabe de una vez y para siempre.» La realización inconsciente de deseos que el sueño practica es aquí la de un rechazo. En su aproximación a Alice, Richard nunca llegará más allá de cogerle, ocasionalmente, la mano. Cuando en lo real cotidiano, Richard se encuentre con todos los personajes del sueño formando parte de su universo cotidiano, no tropezará esta vez —a diferencia del final de *Caligari*— con la histérica sino con La mujer— sin barrar —en tanto gozadora y sabedora de ese goce: la prostituta (Fot. 5). Su intento de entablar relación con Richard, se saldará con la huida (¿histérica? de éste, pretendiendo salvaguardar así la magra verdad de su conyugal deseo. Sin embargo, Lang —viejo zorro— termina el film con un *travelling* sobre el cuadro que representa el vacuo espectáculo de una femineidad ofrecida a todas las miradas, a todas las ficciones (Fot. 6). La mujer, sin duda.



F-1



F-2



F-3



F-4A



F-4B



F-5



F-6



**Mirada e instante de ver:**  
**análisis de *The woman in the window***

Luis Martín Arias



## El problema del clasicismo

La introducción, en el ámbito de la teoría del cine, del concepto de "modelo de representación" — a partir de los trabajos de Noël Burch<sup>1</sup> — ha abierto nuevas perspectivas en el estudio de la historia de los diferentes periodos cinematográficos, permitiendo eludir las habituales consideraciones "normativistas y linealistas". Especial resonancia ha obtenido la denominación "modelo de representación institucional" (MRI), que englobaría al cine que se va imponiendo como dominante desde la década de los veinte en los EEUU y en Europa, y que alcanza su esplendor en Hollywood, en las tres décadas posteriores. Este modelo correspondería a lo que otros autores denominan "institución cinematográfica"<sup>2</sup>. El MRI sería, por tanto, ese tipo de cine que tradicionalmente ha sido equiparado, con el supuesto "lenguaje" cinematográfico; el cual degradado y banalizado habría contribuido a conformar ciertos segmentos de la actual discurso masmediático televisivo. Tomando al MRI como referencia, Burch ha analizado, con considerable profundidad y agudeza, el llamado cine primitivo<sup>3</sup>. De este modo el MRI ha servido para ser contrastado con otros modelos (fundamentalmente el primitivo y los de las diferentes vanguardias) pero, y esto no deja de ser curioso, él mismo ha sido definido de un modo excesivamente genérico, y lleno de ambigüedad. El propio Burch ha ido incluyendo cada vez más cosas en este, al parecer, saco sin fondo del MRI, hasta tal punto que, finalmente sólo algunos filmes (*El hombre con la*

---

<sup>1</sup> Burch, N. *Itinerarios*, Caja Vizcaína, Bilbao, 1985.

<sup>2</sup> Aumont, J. et al. *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1985.

<sup>3</sup> Burch, N. *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

*cámara, Gertrud*, los de Straub y poco más) habrían logrado eludir la insoslayable fatalidad histórica de la "institución".

Sin embargo, partiendo de la propia teoría de los modelos de representación quedan por aclarar numerosos interrogantes. ¿Es lo mismo "Cine clásico de Hollywood" que MRI? ¿Podemos considerar, sin más, que películas tan dispares como las de Rouben Mamoulian o las de Michael Curtiz, realizadas en el marco del Hollywood clásico pertenecen a un mismo "modelo"? Se impone el uso del matiz; la búsqueda de una mayor precisión, pues en el centro mismo de esta problemática se sitúa el cine realizado en los EE.UU. por Fritz Lang, frecuentemente etiquetado como cine clásico y, por consiguiente, como una renuncia a los planteamientos estéticos más vanguardistas de sus filmes alemanes. Nuestra hipótesis de partida, por el contrario, va a consistir en considerar que sus películas de la etapa americana no pueden incluirse, apresuradamente, bajo el concepto de "cine clásico de Hollywood", aunque puedan inscribirse dentro del generoso y holgado MRI. De este modo, cabe establecer una primera distinción, una cierta dialéctica, expresada en el binomio MRI/cine clásico; de tal forma que no todo lo que pueda ser reconocido como MRI tiene que ser, por fuerza, cine clásico.

El problema quizás provenga de que los análisis más interesantes que hasta el momento se han realizado de películas clásicas, si bien han utilizado una cierta metodología procedente de la semiótica textual, han sido deudores de una especie de doxa, creada a partir de la simbiosis del concepto banalizado de transparencia de Bazin y de la jerga terminológica entresacada de los que nosotros vamos a llamar el hecho prefílmico (HPF), constituido por los procesos de elaboración del guión, rodaje y montaje-edición. De este modo, tomando como referencia el concepto de "raccord", procedente del HPF; en la teoría se ha llegado a postular que en texto fílmico clásico la discontinuidad espacio-temporal queda enmascarada; teniendo el filme como función dejar ver los acontecimientos representados, sin dejar verse a sí mismo como texto. Fiel exponente de esta opinión es la afirmación de Francesco Casetti, según la cual en el filme clásico se daría "una opacidad de trabajo sobre el significante y una transparencia de lo narrado"<sup>4</sup>.

Sin embargo de inmediato se nos plantean una serie de interrogantes: ¿no contribuiría a problematizar esta supuesta autopresentación como referencial de la escritura clásica todo lo que ésta tiene de dimensión textual —en el sentido que ha precisado J. G. Requena<sup>5</sup>—, es decir, de

<sup>4</sup> Casetti, F. "La enunciación simulada" en *Eutopías* 1 2. Valencia, 1985.

<sup>5</sup> Requena, J. G. "Film, discurso, texto. Hacia la definición de una teoría del texto artístico" en *Revista de Ciencias Información*, U. Complutense. Madrid, 1985.



desplazamiento del relato por el discurso, de multiplicación de los sentidos del texto, etc? Algunos autores incluso han planteado el filme clásico como "una historia que se cuenta sola y que adquiere un valor esencial: ser como la realidad, imprevisible y sorprendente. Parece como si estuviese deletreando, sin ayuda de nadie, entre una serie de noticias de sucesos"<sup>6</sup>. Se confunde de manera palpable al texto clásico (que nos interesa ante todo, no lo olvidemos, como hecho estético), con productos audiovisuales "informativos", volcados exclusivamente a la transmisión de mensajes ("noticias de sucesos"). Además ¿es cierto que el texto fílmico clásico pretende "ser como la realidad, imprevisible y sorprendente"? El problema, conviene señalarlo de nuevo, deriva sin duda de la transposición mecánica del concepto de "invisibilidad" de la técnica", proveniente del HPF (de la técnica del montaje-edición, fundamentalmente), del que se ha extraído el concepto teórico de "efecto borrado".

En cualquier caso hay que plantearse ineludiblemente el uso de términos tales como el de referente o el de realidad (como sinónimo de "real"). Desde Lacan, con su fascinante concepción de la realidad, se impone hablar de tres registros que configuran la experiencia empírica: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Lo real fue el término que más tardó en aparecer en la teoría lacaniana, y su introducción la modificó en cierto sentido. Lo real: aquello que apunta en la pesadilla, lo azaroso, lo inexplicable; un agujero negro que lo imaginario recubre y lo simbólico cierne sin poder reducirlo del todo. Lo real apunta en el síntoma, a lo real apunta la pulsión, la estructura paradójica del deseo.

En primera instancia podemos decir que el texto fílmico clásico intenta ser el reinado absoluto del orden y del sentido, de tal modo que lo azaroso, lo inexplicable (lo real), trataría de ser evacuado. Este intento de denegación de lo real sería una mecanismo de defensa frente a la angustia, y por tanto daría un cierto registro de "utilidad" al hecho estético que lo hace posible. No se trataría de textos transparentes a la realidad empírica; por eso la percepción visual que instaura el cine clásico (discontinua, fragmentada, multiplicada en puntos de vista) está tan absolutamente alejada de la percepción empírica de la realidad (continua y unívoca): es una mirada mucho más abierta a lo imaginario (a la imagen). Pero esta apertura al registro imaginario de la mirada está sometida siempre, en el cine clásico, a lo simbólico; de tal modo que el texto es transparente a sí mismo como relato y no respecto a un supuesto referente. Transparencia (que intenta ser total) del discurso como orden simbólico; pues éste deviene en potente

---

<sup>6</sup> Aumont, J. et alt., op. cit.: p.121.

maquinaria de simbolización de lo real: el discurso no se somete a la realidad (al referente), sino que por lo contrario intenta someter a lo real, produciendo sentido, simbolizándolo a través, también, de un despliegue de lo imaginario.

Pero esto no es todo. Si el hecho estético que dimana del texto fílmico clásico se quedara sólo en lo que hasta ahora hemos señalado, no estaría aportando su extraordinaria "utilidad", aquello que convierte a la experiencia estética en una vivencia única y realmente distinta a otras. Porque el hecho estético ha de decir la verdad; lo cual supone asumir también lo real; tener presente que siempre hay algo de lo real que no queda simbolizado. El hecho estético no miente, no pretende decir que lo real puede ser totalmente evacuado; por eso puede ser considerado, siguiendo un concepto de Freud, como actividad sublimatoria, pues desplaza a la pulsión, la desvía de su auténtico fin; la agresión al otro (asesinato) o al propio yo (suicidio). El hecho estético sublima el deseo, nos dice Freud, pues el deseo es, en definitiva, deseo de muerte; por eso el texto fílmico clásico, como hecho estético, debe afrontar cierta inscripción de lo real, manteniendo un difícil equilibrio entre su función como maquinaria de simbolización y de producción de sentido y la confrontación con lo real (lo siniestro), que ha de hacerse siempre a través de un determinado juego imaginario con la forma (lo bello).

Todas estas consideraciones, necesariamente esquemáticas, en torno al hecho estético y al texto clásico, quizás nos permitan situarnos de modo diferente frente al problema del cine clásico, enfrentándolo a otros textos fílmicos realizados en Hoollywod que, como los de Fritz Lang, manifiestan incluso a simple vista notables diferencias respecto al modelo clásico. En este sentido, convendría que fuésemos replanteándonos ciertos equívocos de base, ya que, por ejemplo, Burch ha llegado a considerar a Fritz Lang (desde *Mabuse*, realizada en 1922) incluso como un pionero en la fundación del MRI; siendo, según Burch, una pieza clave en la creación de lo que él llama el cine "transparente", es decir aquel que, al igual que ocurre con la novela "del tipo de Balzac o Zola", nos invita a mantener con los personajes "unas relaciones del mismo tipo que las que mantenemos con nuestro entorno real"<sup>7</sup>.

## Alemanes en Hollywood

Se ha señalado con frecuencia la importancia que tuvieron para el cine de Hollywood las sucesivas emigraciones alemanas y centroeuropeas. Pero

---

<sup>7</sup> Burch, N. *Itinerarios*: p. 54.

poco se ha dicho de cómo los diferentes modelos del cine de Weimar — según la precisa terminología utilizada por Sánchez-Biosca<sup>8</sup>— entraron en conflicto con el(los) modelo(s) de Hollywood o cómo, en algunos casos, contribuyeron a reforzar, o incluso a construir el propio modelo clásico. En este sentido hay que resaltar la aportación de Lubitsch, el primero en llegar y que lograría, desde su experiencia alemana, una integración perfecta en Hollywood (como ningún otro realizador extranjero), participando en la consolidación de un modelo que, en ese momento, aún se encontraba en fase de constitución. Lubitsch, desde su rechazo al modelo "expresionista", que Lotte Eisner ha achacado a su carácter berlinés "apegado al suelo, sin sueños, sin gusto por el misterio"<sup>9</sup>, aportará a Hollywood criterios que podemos encontrar en el "Kammerspielfilm". Pero, sobre todo, traerá consigo una determinada concepción del espacio segmentado que podría concretarse, como hemos señalado en otro trabajo<sup>10</sup>, en la utilización del fuera de campo como un espacio absolutamente intercambiable con lo que aparece en campo; intercambio simbólico que se inscribe en una tendencia contraria a aquella que describe Sánchez-Biosca, a propósito de *Nosferatu* de Murnau. En efecto, en *Nosferatu* los planos, que tienden a cerrarse, a hacerse herméticos, "apuntan hacia algo exterior a sí mismos (...) de un modo paradójico: sin denegarse desde el punto de vista figurativo, se muestran insuficientes en lo que contienen, reclaman la presencia diferida del fuera de campo"<sup>11</sup>. Un fuera de campo que Sánchez-Biosca define muy pertinentemente: lo siniestro (es decir, lo real, en sentido lacaniano, añadiríamos nosotros).

Volviendo al tema de las peripecias de los realizadores alemanes en Hollywood, el caso de Fritz Lang es muy diferente al de Lubitsch; aunque se asemeja más a él que a Stroheim o, incluso que a Sternberg, en cuanto a la relativamente buena adaptación de Lang a la maquinaria productiva hollywoodiense. Lang llegó a un Hollywood en el que el modelo del cine clásico ya se había consolidado, permitiendo, al mismo tiempo, el funcionamiento en sus márgenes de otros modelos no clásicos, aunque sí hollywoodienses (o, si se prefiere, incluidos en el MRI). Es ésta una cuestión, la del cine no clásico de Hollywood que reclama estudios y reflexiones menos apresuradas que las que aquí podemos realizar. En cualquier caso, esta cuestión apunta a la misma problemática que plantea el análisis de de las películas americanas de Lang; respecto a la cual nuestra

<sup>8</sup> Sánchez-Biosca. *Del otro lado: la metáfora*. Eutopías/Film, Valencia, 1985.

<sup>9</sup> Eisner, L. "Los orígenes del estilo Lubitsch" en *Contracampo* n. 27. Madrid, 1982.

<sup>10</sup> Martín Arias, L. "Ernst Lubitsch" en *Escritos-14*, Caja Popular, Valladolid, 1987.

<sup>11</sup> Sánchez-Biosca, V., op. cit.:p.75.

segunda hipótesis, que enlaza directamente con la anteriormente enunciada (el cine americano de Lang como modelo diferente del cine clásico) será considerar que existe una continuidad estética, incluso de modelo, entre sus películas alemanas de la primera época y las de la etapa americana. Para intentar profundizar un poco más en estos planteamientos, vamos a realizar un análisis de *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1944).

## La metáfora del reloj

No es difícil rastrear en este filme múltiples referencias, similitudes e, incluso, conexiones intertextuales con las principales películas alemanas de Fritz Lang. Desde la presencia de un "narrador interno" que, como Michael Henry señaló en su análisis del cine expresionista, puede ser lo que él llama el "inconsciente" del personaje, el cual habla por medio de un sueño o pesadilla<sup>12</sup>; pasando por la representación de un tiempo "interior" como viaje iniciático —al igual que en *Der Müde Tod* (1921)— que enlaza con una de las metáforas languianas más sugerentes: el reloj. Maquinaria simbolizante, aquello que da sentido al tiempo, a su pasar que es pasarnos; los relojes son para Lang, antes que nada, una puerta de entrada a lo imaginario como única forma posible, aunque inestable, de dar cuenta de lo real del tiempo. Son esos relojes —presentes también en *Mabuse* o en *Der Müde Tod*— que sirven de transición entre diversas secuencias en *La mujer del cuadro* y en los cuales cabría señalar la presencia de una curiosa oposición: los de diseño modernista, que aparecen sólo en la casa de la mujer, frente a los otros, mucho más clásicos; una connotación de la puesta en escena que rimaría con la utilización del arte moderno en *Mabuse, der Spieler*, que sólo servía para decorar las casas de determinados personajes, de tal modo que estos quedaban así diferenciados del resto.

Relojes, sobre todo, abren y cierran el relato "interno" del sueño. Pero la presencia del reloj como metáfora no se hace notar en Lang sólo en el ámbito de la representación (de la puesta en escena): Burch ha señalado en los filmes alemanes de Lang que "cada cambio de secuencia se presenta como una transmisión necesaria del movimiento del relato (como se diría del movimiento de una reloj a través de las ruedas y péndulos sucesivos"<sup>13</sup>. Los elementos de esa relojería languiana serían, según Burch, las articulaciones plásticas y/o dramáticas entre secuencias (rimas o *raccords* intersecuenciales) que establecerían relaciones precisas entre el final (o la suspensión) de una secuencia y el comienzo (o la reanudación) de otra.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.55.

<sup>13</sup> Burch, N. *Itinerarios*, p. 63.

Estas "rimas" entre secuencias podrían también encontrarse en el hecho de que cualquier objeto de la puesta en escena o cualquier acontecimiento del relato puede llegar a ser significativo, por insignificante que parezca a primera vista. La significación de este elemento, *a priori* poco importante, se alcanzaría cuando llega a relacionarse con otro elemento de otra secuencia, "rimando" con él; dentro de una lógica que se corresponde con aquella que ha sido descrita, respecto al cine expresionista alemán, como la primacía de una estética totalitaria: todo signo contribuye a edificar el sentido del filme, dando paso a una "torturada iconicidad, a una tiranía de la representación"<sup>14</sup>.

En *La mujer del cuadro* el corte en la mano de Richard Wanley (Edward G. Robinson), con el alambre del tapón de la botella de champán que intenta abrir, motiva que Alice (Joan Bennett) traiga las tijeras con las que aquél cometerá, instantes después, el asesinato. Este corte "rima" con otro que se hace el profesor Wanley con la alambrada, cuando está escondiendo el cadáver; produciéndose una herida a la que él no da importancia, pero que luego le "delatará" constantemente. Una herida que, añadimos, "rima" intertextualmente con aquella otra, a la que tampoco hace caso el Dr. Mabuse, en *Mabuse, der Spieler*; del mismo modo que el corte con el alambre de la botella de champán en *The Blue Gardenia* (*Gardenia azul*, 1953), también instantes antes de que se produzca el asesinato.

Nos encontramos aquí con un funcionamiento del objeto diferente al del cine clásico en el que, como ha señalado J.L. Téllez, a propósito de John Ford, "el más humilde objeto jamás será artefacto tomado de un almacén de *attrezzo* o de una guardarropía, sino ente de ficción dotado de una historia precisa, legible en sus contornos"<sup>15</sup>. En el cine clásico cada elemento de la puesta en escena es significativo porque está destinado a ocupar un lugar, como un átomo más, en una perfecta estructura simbólica, formada por múltiples cadenas y redes. En el cine de Lang cada significante no es sino un engranaje, una ruedecilla que empuja, en su movimiento, a otra ruedecilla. Algo que también ocurre en la estructura narrativa (y aquí el concepto de modelo de representación encuentra una de sus más graves limitaciones, ya que al no tener en cuenta el nivel narrativo como "montaje" de oposiciones y conflictos, deja de lado una posible diferenciación en este ámbito de los diversos modelos): cada conflicto no hace sino movilizar un nuevo conflicto; el primer asesinato de *La mujer del cuadro* va a provocar otro asesinato... Se trata de un movimiento sin final, que sólo encontrará su sentido por referencia a la estructura, al marco que lo contiene. El propio

<sup>14</sup> Sánchez-Biosca, V., op. cit., p. 71

<sup>15</sup> Téllez, J.L. "El paisaje y el signo" en *Contracampo* n. 36. Madrid, 1984: p. 36.

Lang lo expresó de forma paradójica, refiriéndose a ese persistente e insufrible lugar común de los finales "de compromiso" o "de conveniencia": "la característica principal, el tema que atraviesa todas mis películas, esta lucha contra el destino, contra la fatalidad (..) la lucha es lo importante; no su resultado, sino la rebelión en sí misma (..) creo que un final feliz —o lo que llamamos un final feliz— es más satisfactorio para el público que un final terriblemente triste (..). Este final feliz (el de *The Woman in the Window*), con su toque de humor, se adecua más a toda la película<sup>16</sup>.

## El texto enmarcado

En el cine de Lang, la historia "imaginaria", soñada en el filme que nos ocupa, ha de ser remitida —desde la lógica profunda del modelo en el que se inscribe el texto— a una historia marco, que la contiene, explicándola y dotándola de sentido. Se trataría de un procedimiento íntimamente relacionado con esa estructura de "mise en abime" que describe Sánchez-Biosca a propósito del modelo hermético-metafórico del cine expresionista; un procedimiento que en el cine de Lang produciría un "sistema de dobles especulares"<sup>17</sup>. Así, en *Der Mude Tod* la historia marco se halla incluida en un pequeño Texto "emblema", escrito en un libro misterioso, cuyo sentido será negado y cuestionado en las tres narraciones parciales contenidas en aquella. texto-emblema que sólo se explicará al ser simbolizado —pasando del universo del sentido, sólo posible por relación a un sujeto-deseante, al del significado, como algo que queda fosilizado en el código— por referencia a la historia marco (y más concretamente a su final).

En *La mujer del cuadro* lo que explica el profesor Wanley en la conferencia de la breve secuencia inicial ("la civilización reconoce diversos grados de culpabilidad en el homicidio") será negado en el desarrollo del relato; conflicto que sólo se resolverá cuando la historia desvele se estructura de "mise en abime". Se ha discutido mucho sobre la función de este tipo de estructuración del relato de Lang y en el cine expresionista en general. Habitualmente se ha dicho que estas historias marco (y su correspondiente final" son una mera justificación que ha quitado fuerza y capacidad "rupturista" a esos filmes; poniendo como ejemplo el final de (y la historia marco) de *El gabinete del Dr. Caligari*, en cuya realización intervino Fritz Lang, y que resultan ser mucho más "convencionales" que el resto del filme. Por cierto que la conexión entre la película cuyo análisis nos ocupa y *El gabinete del Dr. Caligari* la señaló el propio Lang: "¿qué otra

<sup>16</sup> Bogdanovich, P., *Fritz Lang en América*, Fundamentos Madrid, 1972, p.35 y 91.

<sup>17</sup> Sánchez-Biosca, V., op. cit.: p. 79.

cosa es el final de aquella célebre película de Wiene que estuve a punto de dirigir, sino el final de *La mujer del cuadro*...? Y esto fue inconsciente, ni siquiera pensé que me estaba copiando a mí mismo cuando se me ocurrió la idea"<sup>18</sup>.

Sánchez-Biosca ha tratado de profundizar más en el análisis de estas estructuras de "mise in abîme", viendo en ellas la plasmación de unos procedimientos desestabilizadores de la narración, que reforzarían el discurso poético, pues atacarían las propias estructuras narrativas, provocando en ellas desplazamientos de tipo poético<sup>19</sup>. Sin quitar validez a estas apreciaciones, creemos que sin embargo son excesivamente deudoras de conceptos tales como el de "deconstrucción" (cuya aplicación caricaturesca sería la hipótesis de que la historia del marco y el final que la clausura sólo son una operación antideconstructora y, por tanto, favorecedora de la "institución"), conceptos que, quizás, se puedan aplicar al cine post-clásico (o incluso, paradójicamente, a la TV), pero que son problemáticos cuando se refieren a modelos que conviven con el cine clásico, o que incluso son anteriores a él. En cualquier caso, nosotros preferimos ver en la estructura "en abime" de los filmes de Lang un reflejo de la lógica profunda que los anima: la puesta en escena de lo imaginario, que sólo es posible, en su función de tapar el agujero negro de lo real, en referencia al marco de lo simbólico del encuadre, que cierne ese real.

Estamos dentro de la lógica del cine expresionista, como sensibilidad pictórica (y literaria a la vez); de tal modo que el plano del modelo fílmico expresionista podría leerse como un cuadro, ya que, como señala Sánchez Biosca, en este modelo se cruzan los sentidos de "cuadro" y "encuadre"<sup>20</sup>. Ya Bazin habló de cómo la escuela alemana no se basaba en la realidad, pues no creía en ella, sino en la plástica de la imagen. Abundando en lo que decimos, puede ser útil recordar otro testimonio: "Henry Fonda recordaba que Lang en el curso de un rodaje, consideraba el acontecimiento más a través de la cámara que directamente"<sup>21</sup>.

Recapitemos. Hemos mencionado la presencia en el cine de Lang de una historia (o historias) contenida(s) a su vez en una historia marco, de tal modo que la metáfora del cuadro, de la obra pictórica enmarcada, nos conduce a recordar aquella resistencia a mover el encuadre, incluso dándose una inmovilidad del mismo, como tendencia latente en el modelo del cine expresionista alemán. Pero para analizar de un modo más operativo

<sup>18</sup> Bogdanovich, P. op. cit., p.57-58

<sup>19</sup> Sánchez-Biosca, V., op. cit., p. 81.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>21</sup> Frieda, G. et al., *Fritz Lang*, cit. por Wenders en *Contracampo* n. 21. Madrid 1981, p. 40.

esta tendencia a la inmovilidad del encuadre, quizás tengamos que apartarnos un momento de nuestro camino e ir un poco más atrás, al cine "primitivo", recordando cómo la resistencia de los Lumiere a mover la cámara (salvo en las vistas panorámicas) entraba dentro de la lógica de ese modelo "cientifista", que consideraba a la cámara-tomavistas como un aparato capaz de simbolizar la realidad. No se movía por la misma razón que no se mueve el microscopio, ya que ambos instrumentos pueden ser capaces de observar una realidad, que desmenuzan y fijan, sólo a condición de admitir que dentro de los límites del objetivo está la realidad plena, o al menos todo lo que puede ser significativo y esencial para llegar a conocerla y a capturarla. Mover la cámara significaba reconocer una realidad infinita e inabarcable, no simbolizable, sin significado posible. Pero la realidad fijada, momificada por los Lumiere, devino cadáver en el que, de alguna forma, emergía lo real. De ahí la "fealdad" insoportable de este cine cientifista, que señaló en su momento, entre otros, Gorki. Una fealdad que sólo eliminó definitivamente el cine clásico, haciendo que el campo y el fuera de campo fueran absolutamente intercambiables (una vez que han sido simbolizados), gracias al juego del campo/contracampo, como verse-verse que diría Lacan: es en este punto en el que interviene, articulando el discurso, lo imaginario, el deseo del sujeto-espectador.

Sin embargo, el modelo expresionista para llegar a lo mismo que el cine clásico, haciendo soportable lo insoportable, parte de entrada de lo imaginario. Desde esta perspectiva puede cobrar todo su valor el hecho de que Burch considere a Lang como pionero en la puesta en escena de los mecanismos fascinadores que atrapan al espectador. Pero lo imaginario, tal y como lo plantea el modelo expresionista, sólo se puede inscribir en el cuadro-pantalla (reconociéndolo como pintura-filme) desde la aceptación del marco-encuadre como la necesaria operación en la que lo simbólico cierne lo real. Que nunca lo consigue del todo puede ser la causa de las dificultades por mantener el plano hermético del primer modelo expresionista, aunque de este conflicto nace también su poética más sugerente: en el plano expresionista lo siniestro siempre apunta en un fuera de campo fantasmático.

Esta misma dificultad, este conflicto irresoluble, y su consiguiente poética, aparece también en el cine de Lang, incluida por supuesto su etapa americana. Un cine que enmarca lo imaginario encerrándolo en un referente tomado del cine clásico, sabiendo ver lo que dicho modelo tiene de puesta en práctica de una poderosísima maquinaria de simbolización. De este modo en la historia marco, con su correspondiente final feliz, la palabra viene a ser la última garantía de verosimilitud. A propósito de lo que



decimos, conviene recordar cómo se ha hablado también de la iconicidad de la palabra en el primer cine expresionista; de cómo la palabra es puesta en función de la organización de un espacio metafórico<sup>22</sup>. Es el poder de la letra en su función simbólica, incluso marcando una posible lectura del texto (en el filme que pretendemos analizar cabría señalar cómo durante la conferencia del profesor Wanley, en la secuencia inicial, aparece claramente escrito en la pizarra "Sigmund Freud"). Pero también comienza tras un plano de detalle subjetivo del profesor Wanley, mediante el cual leemos el título del libro que ha cogido de la biblioteca, *El cantar de los cantares*, en cuyos poemas Salomón describe a dos amantes que ansían la mutua posesión.

## La escritura especular

Vamos a intentar verificar las hipótesis enunciadas a través del análisis de algunas secuencias, y de algunos planos concretos. La escena en la que el profesor mira de nuevo el cuadro, tras salir de su club es, quizás, una de las más sugerentes de todo el filme, por lo menos en el sentido del análisis que pretendemos realizar: el cuadro se nos ofrece bajo la mirada deseante de Wanley (fotos 1a y 2a). El encuadre como marco, la pantalla como cuadro, aquí en un sentido literal (f. 1a); pero también la inscripción en el texto de la implicación imaginaria que genera: el cuerpo pintado de la mujer se refleja sobre el cuerpo de Wanley, en una especie de sobreimpresión (f. 2a: en la parte derecha del campo); imagen fantasmática que desencadena la mirada deseante. Una mirada que hará que la mujer se haga presente, actualizándose como puesta en escena del deseo de Wanley (y del espectador), que mira el cuadro (pantalla). El deseo se manifiesta como una verdad: fijación imaginaria en un fantasma, en un cuerpo fantaseado; que aquí se hace explícito a través de ese cuerpo fantasmático que emerge de la imagen del cuadro (f. 3a).

Estos planos, como toda la secuencia en general, adoptan de nuevo una estructura de "mise en abime", es decir, "una representación puesta en escena por la mirada natural es cuestionada por otra que acto seguido se le superpone y la segunda representación, en abime, desvela la primera, como ocurría en *Las Meninas* de Velázquez"<sup>23</sup>. Aquí juega un papel fundamental la marcada presencia del cristal del escaparate (como ocurre también en la secuencia inicial de *Furia* (*Fury*, 1936), cuando los dos protagonistas se detienen a mirar en una tienda que muestra un dormitorio matrimonial),

<sup>22</sup> Sánchez-Biosca, V., op. cit., p. 71.

<sup>23</sup> Sánchez-Biosca, V. "La mirada indiscreta" en *Contracampo* n. 38. Madrid, 1985, p. 16.

pues permite no sólo reflejar la imagen de la mujer pintada sobre el cuadro de Wanley (f. 2a), sino el de la mujer sobre el cuadro (f. 3a). Juego de espejos: aparece duplicado el objeto (f. 3a), pero también es doble el sujeto de deseo (f. 1b, 2b, 1c y 2c). Espejo como imposibilidad de realización del deseo: tal y como ocurre con el hombre que observa a la mujer reflejada en la ventanilla del metro en "Octaedro" de Julio Cortázar, "el deseo no salta, no se apodera de los cuerpos (...) está ligado a un juego imaginario del que no puede escapar (...), pues lo que en realidad se juega en él es un deseo de muerte"<sup>24</sup>. En *La mujer del cuadro* se accede fácilmente al deseo enunciado en la mirada de Wanley (y del espectador); en esto se distanciaría del cine clásico, en el que si bien siempre se acaba atendiendo a lo que el espectador ansía ver, esta complacencia se demora, dilatándose su puesta en escena como mecanismo de suspense. El fantasma como soporte del deseo emerge de la mirada de Wanley (f. 3a); un fantasma que encarna en un cuerpo de mujer (f. 4a), una *dama negra* como explícita metáfora de la muerte, es decir, de aquello a lo que aspira el deseo a través de la pulsión, que, como Freud señaló, es en definitiva pulsión de muerte.

Lo interesante de esta escena, que pone en evidencia la verdad del deseo, es que la misma se desarrolla en el espejo, es decir en pleno reinado de lo imaginario: accesibilidad inmediata al objeto (al fantasma), que conduce directamente al asesinato, a la transgresión de la ley. Y es que, no en vano, convendría recordar cómo para Lacan la pintura da algo al ojo, no a la mirada; algo que entraña un abandono, un deponer la mirada. Salvo una excepción: "El problema es que toda una faz de la pintura se separa de este campo —la pintura expresionista—. Esta, y es lo que la distingue, brinda algo que procura cierta satisfacción —en el sentido en que Freud usa el término cuando se trata de satisfacción de la pulsión— cierta satisfacción a lo que la mirada pide"<sup>25</sup>.

La mirada deseante de Wanley será enunciada de nuevo en la casa de Alice: el profesor observa una estatuilla (la cual se refleja en el espejo); una estatua que representa a una mujer desnuda (f. 1b). Después observa complacido el fuera de campo (f. 2b); que nos será mostrado inmediatamente: la mujer, reencuadrada por el marco del dormitorio, y al fondo una amplia cama con un espejo en su cabecera (f. 3b). El espejo es el eje que estructura la puesta en escena. Poco después, una vez que se ha cometido el crimen, algo tenebroso se insinuará en la estructura que aparece debajo del espejo: el agujero negro de una siniestra chimenea; el cual se interpone

<sup>24</sup> Pereira, A. *Deseo y escritura*, Premio ed. México, 1985, p. 156.

<sup>25</sup> Lacan, J. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario 11*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 108.

entre el hombre y la mujer (f. 1c). Es un plano que "rima" con f. 4a, sólo que ahora, el cuadro que aparecía entre los dos protagonistas, como lugar de mediación, como máscara más allá de la cual está la mirada (f. 4a), se ha transformado en un negro vacío (f. 1c).

Después del homicidio, Wanley se sumergirá en las sombras de la noche, para esconder el cadáver. Cuando sale de la casa, le vemos irse, mientras al fondo aparece la dama negra, de nuevo enmarcada por la puerta, iluminada en su interior (f. 3c). El trayecto de Wanley a lo largo del desarrollo del relato le conducirá, ya casi al final de la película, a situarse de un modo muy similar a como se nos aparece en f. 3c, en el que está también remarcado (f. 1d), atrapado por completo en el interior de la horrible pesadilla.

Ese introducirse; ese fundirse con el decorado (un recurso muy expresionista, por cierto) de f. 1d conduce inexorablemente a Wanley a una experiencia con el espejo; con lo siniestro del espejo cabría decir. En el cuarto de baño de su casa nos será mostrado en un plano (f. 2d) que "rima" con otro de la secuencia que transcurría en la casa de Alice (f. 2c), sólo que en f. 2d no aparece la mujer sino como metáfora explicitada de la muerte, dándose además entre los dos personajes un "falso" *raccord* de posición. Pero la diferencia fundamental es que en f. 2c Wanley ya no se refleja en el espejo, como ocurría en f. 2c. El espejo, el cuadro, la pantalla; se han vuelto opacos. Detrás, más allá del espejo-cuadro-pantalla, sólo se esconde la muerte, es decir, el veneno con el que Wanley se va a suicidar (f. 3d). A partir de aquí se hace absolutamente preciso que, en la secuencia final, como cierre de la historia marco, se haga presente el instante de ver, como sutura; como empalme de lo imaginario y lo simbólico. Ver para dejar de mirar a lo real; a lo real del deseo, de la pulsión. Ver para recobrar el sosiego, el efecto pacificador del cuadro-encuadre como obra de arte.

**Foros: J.J. Millán**



F-1a



F-2a



F-3a



F-4a



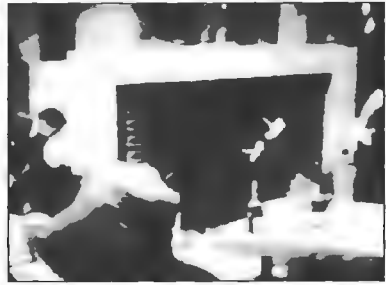
F-1b



F-2b



F-3b



F-1c



F-2c



F-3c



F-1d



F-2d



F-3d



*Westernlang,*  
**perfiles y márgenes  
del género**

Rafael R. Tranche





## I

La "conquista" y colonización del Oeste americano ha dado lugar a una abundante temática desde los orígenes del cine. Se trata de un período muy significativo de la historia norteamericana: el que da pie a su configuración definitiva como nación al tiempo que se perfilaba su potencial industrial y económico. No obstante, estos procesos han llegado al cine rodeados de una aureola mítica con gestos y gestas fundadores y, al tiempo, surcados por una dimensión intrahistórica de pequeños acontecimientos y cambios colectivos que sitúan su universo (y sobre todo su tratamiento) más cerca de la épica que de la Historia. El *western* se convierte así en un género que reviste de resonancias épicas y dramáticas ese impulso vital (también ideológico) de emigrantes y colonos hacia la creación de asentamientos en el Oeste. Con todo, casi siempre existe cierta conexión histórica que aparece a través de datos, apuntes o fechas o bien haciendo referencia a ese doble antagonismo subyacente en la cronología que abarca el *western*. Por un lado, la rivalidad Norte/Sur que tendrá su materialización en la Guerra de Secesión y, por otro, las diferencias entre Este/Oeste debido al papel industrial y político de uno, frente al valor agrícola y ganadero del otro.

Por ello el *western* se presenta como una ficción ejemplar que sintoniza plenamente su universo simbólico con el modelo de representación que lo genera; o sea, realiza la operación de anclaje de la Historia reciente americana con sus valores vigentes. En otros términos, el *western* expone felizmente el desarrollo de la civilización y la pervivencia de las leyes. Ambos factores serán resueltos en términos espaciales, bien a través de la conquista (expansión) o del orden (reconstrucción). El conflicto angular del género se sitúa entonces allí donde no ha llegado la civilización o donde

no hay Ley. Lo fronterizo, lo limítrofe (y por ende su ambigüedad) cobra una significación especial que se manifiesta en la dicotomía dentro/fuera (la casa, la ciudad, el fuerte frente al espacio exterior) (el indio, el forajido, el forastero frente al colono, el *sheriff*). Sobre este dispositivo, los protagonistas son agentes del progreso y el espacio, estrechamente vinculado a sus acciones, cobrará sentido a través de su asimilación progresiva a la civilización (parcelación). Existe pues una relación efectiva (como no había existido en ningún otro género) entre el paisaje (los grandes espacios abiertos), la orografía (montañas, llanuras, desierto, ríos) y los personajes, derivada no tanto de su morfología como de sus leyes. Ambos factores pugnarán en el transcurso del trayecto que vertebra todo relato del western<sup>1</sup>. Por ello, el principio de transformación, de cambio de estado inherente a todo relato, se convierte aquí en una travesía o en un periplo. En consonancia, la noción de tiempo está asociada a la expansión y/o la modificación del espacio. Lejos de toda cronología, el tiempo se dirime sobre el devenir (individual) y el progreso (colectivo).

Se trata en definitiva de una topografía idónea para una escritura clásica, transparente en su diagnóstico del mundo. Pero frente a la redundancia temática y causalista a la que parecía estar abocado el *western*, fundar y/o recuperar una y otra vez la Ley y el orden, aparecieron tratamientos que trascendían o subvertían estos principios. El género experimentó una transformación, similar a la que va de la epopeya (etimológicamente 'discurso del hacer') a la novela decimonónica, de la narración de gestas y acciones colectivas a la introspección psicológica de personajes y la descripción de comportamientos. Esa primera etapa arranca en el periodo mudo (recordemos los films de William S. Hart o los de John Ford) y alcanzaría su máxima expresión coincidiendo con el esplendor del cine clásico. Se trata de un *western* señalado por una decidida espectacularización de lo épico, por la visión monolítica del héroe y el subrayado de los antagonismos históricos mencionados. En consonancia la puesta en escena, al servicio de la acción, es transparente, el punto de vista rara vez se interioriza y el desarrollo narrativo es lineal (este aspecto alcanzará dimensiones categóricas), ceñido a la construcción de la gesta, sin que intervengan eslabones temporales pasados (aunque sí paralelos). El paisaje y los objetos están ajustados a su función narrativa.

<sup>1</sup> De hecho, el plano general cobrará una nueva significación en el género: más allá de su función descriptiva se convertirá en el ámbito de la confrontación y el despliegue de los atributos del personaje (ya sea individual o colectivo) en el entorno, una vez que este último ha dejado de ser decorado o mero telón de fondo. Por eso el paisaje se convierte en significante pleno, perdiendo su peso escenográfico y su forzada construcción en términos y fondo.

Atravesando esta etapa hay determinados *westerns* (pensemos en la obra de Ford, Hawks, Delmer Daves...) que, reinterpretando estos elementos, confieren una dimensión especial al género donde personajes, objetos y paisaje cobrarán trascendencia, corporeidad y espesor, más allá de su misión fundadora, en el reverso de la historia<sup>2</sup>.

El *western* de la segunda etapa es propio de los años 50 y está en relación con la crisis de valores y de modelos de representación que se produce en la escritura clásica. El *western* se 'espesa' con personajes y conflictos que son fácilmente extrapolables a otros escenarios. La carga psicológica (psicologista) impregna el relato y las voces narrativas (cuando se presentan) instrumentan la multiplicación de puntos de vista que ello permite. El ámbito espacial se reduce y el movimiento es, en consonancia, limitado y circunscrito. La narración se ve frecuentemente sacudida por interferencias temporales pero casi siempre como efecto temático más que como mecanismo de *flashback*. Este es así porque, abandonado el espacio épico, es preciso situarse en un tiempo posterior en el que caben estas conexiones o bien como otra posibilidad, la historización<sup>3</sup>.

Este extenso preámbulo viene motivado por la necesidad de responder a la diversidad que representan los *westerns* de Fritz Lang, situados entre ambas etapas. Y aunque esta heterogeneidad no es exclusiva de la obra de Lang, demuestra que el *western* no es un género anclado, ya que pese a la inmutabilidad de sus elementos, a sus constantes temáticas es posible transformar sus signos.

## II

Dentro de su filmografía americana Lang hizo tres incursiones en el terreno del *western*: *The Return of Frank James* (*La venganza de Frank James*, 1940), *Western Union* (*Espíritu de conquista*, 1941) y *Rancho Notorious* (*Encubridora*, 1952). Se trata de tres obras muy dispares entre sí. Las dos primeras podrían englobarse dentro del período clásico del *western*, mientras que *Rancho Notorious* manifiesta una decidida reinterpretación del género.

---

<sup>2</sup> Para ratificar esta idea creemos conveniente mencionar el artículo de José Luis Téllez, "El paisaje y el signo" in *Contracampo* 36, Madrid, 1984, págs. 33-39.

<sup>3</sup> Esta generalización en modo alguno pretende afirmar la existencia de un modelo único de *western* en esta etapa sino contraponer algunos elementos temáticos y formales que están presentes en la producción y también (aunque esto nos llevaría a reflexiones que no son propias de este texto) prefiguradas en films anteriores.

*La venganza de Frank James* puede considerarse un *western* clásico en su sentido estricto. La persecución de Frank James sobre los hermanos Ford (asesinos de Jesse James) es un periplo que culmina donde se inició<sup>4</sup> y más que una venganza constituye una interpretación *sui generis* de la ley del Oeste, según la cual se puede matar pero no traicionar. Con todo, Frank James saldrá indemne de su aventura (no mata materialmente a los hermanos Ford), encarnando una justicia que finalmente sancionarán, en clave de comedia (secuencias del juicio), los tribunales. Pero lo llamativo es que la consumación de la venganza (punto final del relato) se instrumenta a través de un aprendizaje que niega la validez de ésta. Tal vez por eso al despliegue de las situaciones de acción se añaden otras en distintos tonos que amplifican la dimensión del protagonista, desdibujando su leyenda de forajido. Esta magnificación del personaje es producto del guión más que de la puesta en escena, que se concibe con absoluta transparencia utilizando un punto de vista único exterior.

Por su parte, *Espíritu de conquista* constituye un modelo ejemplar de relato épico. Se trata de una gesta coral sobre el establecimiento del telégrafo desde el Este al Oeste. En este caso es el telégrafo (como en otras ocasiones el tren) el que representa a un tiempo un signo de progreso y la expansión hacia el Oeste. El título original *Western Union* es bastante significativo a este respecto: es el nombre de la compañía telegráfica y expresa esa necesidad de conectar y vincular el Oeste con las zonas industrializadas y desarrolladas del país. En este marco el relato hará referencia al doble antagonismo Este/Oeste, Norte/Sur (este último como conflicto central) expresándolo en términos espaciales, a la marcada direccionalidad, visual y narrativa, que representa la construcción del tendido telegráfico (escenificada con una minuciosa orquestación de líneas horizontales y verticales en el plano general) se oponen diversas acciones que intentan romper la unificación geográfica que simboliza el nuevo invento. En este sentido el film se abre y prácticamente se cierra con dos planos generales (dos miradas) que convierten el espacio abierto en el ámbito metafórico de esa lucha. El plano general (f. 1) que inicia el film muestra una prototípica llanura, coronada con un fondo de montañas rocosas, en la que aparece una manada de búfalos. Un plano claramente connotado con elementos que recrean la imagen idílica, salvaje del Oeste no colonizado. Tras una serie de planos detalle, el espacio queda suturado (e inscrito en la acción) bajo la mirada del protagonista, Vance Shaw

---

<sup>4</sup> El film se abre y cierra con sendos planos detalle de carteles de recompensa de los hermanos de James, el último de los cuales será despegado por el viento.

(Randolph Scott). En el final este plano hallará su correspondencia en otro de signo distinto. Un plano general que nos presenta este espacio natural ahora surcado por postes telegráficos. Pero el plano es estático y posee dos extremos que engarzan esta idea de colonización y progreso con el devenir individual. El plano comienza en la tumba de Vance Shaw (f. 2) para ascender en panorámica, siguiendo la verticalidad de los postes, hacia un cielo crepuscular que acaba ocupando la mayor parte del encuadre (f. 3). La unión entre los tres elementos visuales es suave, delicada induciendo a leer en esa transformación del paisaje, en sus propios contornos, una doble metáfora con forma de cruz: la gesta y la ascensión mítica del personaje (la fusión del 'camposanto' que aparece en primer término con la línea en fuga de marcas telegráficas).

### III

*Encubridora* es ante todo un relato posépico donde la estructura lineal del *western* clásico se ve sacudida por elementos perturbadores de signo dramático (esta tensión tiene su correspondencia en el hilo argumental donde los hechos están marcados por una suerte de fatalismo al que finalmente se ven abocados los protagonistas). A la inestabilidad narrativa y la ausencia de una disposición ordenada de los materiales hay que añadir la formulación de diversos registros. Instancias que revelan más por la forma de articular la información, de diluir sus circunstancias y de relativizar su veracidad que por su contenido en sí. La primera se sitúa en los mismos títulos de crédito (lugar habitualmente neutro o secundario para ofrecer información sobre el relato): a la relación del reparto acompaña un elemento musical, una canción (*leitmotiv* sonoro del film), que inscribe la historia y sus perfiles "...escuchad la leyenda de *Chuck-A-Luck*... un recuerdo de años pasados devanando un cuento sobre la vieja frontera". La canción no sólo sitúa el espacio y el tiempo de la acción sino la forma en que ambos serán interpretados: en el ámbito de la leyenda (una de las manifestaciones populares de relato oral que sucede al espacio épico). Como forma narrativa la leyenda se presenta mediatizada por el peso estructural del tiempo (tradicción) que progresivamente modifica los hechos a la vez que establece frente a ellos una distancia discursiva ("según cuentan") para concentrarse en sus rasgos desencadenantes. Pues bien, este elemento sonoro, a lo largo de sus cuatro apariciones, no sólo trabaja esa distancia discursiva sino que actúa como una voz más que jalona e introduce diferentes ritmos en el film, intercalándose en el cuerpo central de la narración. Además hay una serie de personajes episódicos que serán los

encargados de evocar, como una construcción colectiva (que es también una variante de la leyenda principal), el paso de Altar Keane (Marlene Dietrich).

Si llamativa es la adscripción del relato desde sus márgenes, no menos sorprendente es el arranque de la primera secuencia que juega con los hábitos de lectura del espectador para introducir sin solución de continuidad el desencadenante del conflicto: dos personaje se besan en primer plano (f. 4). La disposición de la cámara y de los actores remiten inmediatamente a ese sello de fábrica de las convenciones de Hollywood que clausura tantos films: el beso final. Un gesto pleno (y al tiempo gratuito) que anula todo sentido tras él. Nada 'existe', diegéticamente hablando, después de esa marca en el relato. Aquí, encontramos ese gesto desplazado al principio del film. El desarrollo de la secuencia abunda en ese estancamiento inicial de la acción. No hay carencia ni búsqueda. Incluso el diálogo de los personajes anuncia la reproducción inminente del ciclo familia/hogar. Pero será la propia reiteración de todos estos índices narrativos estabilizadores lo que permita suponer la inminencia de un cambio. La resolución será inmediata: la despedida de los amantes se encadena con el asesinato de la novia, en el mismo espacio, a manos de unos forajidos. Y si los detalles de su violación y asesinato han sido pudorosamente resueltos sobre un plano exterior de la tienda, la visión posterior del cuerpo violentado (f. 5) tendrá una doble función (más allá de su valor informativo) clave para la lectura transversal del relato: remarcar (con un movimiento de cámara que va de la cara a la mano ensangrentada) la ausencia del broche (símbolo del compromiso nupcial) (f. 6) que se convierte en metáfora de muerte y la inscripción de esa herida en la mirada de Bern (Arthur Kennedy), el protagonista. Por eso la cámara se fijará con idéntica atención en los planos de ella y él.

Tras este suceso el relato se dinamiza orientándose hacia una búsqueda y un trayecto que va de la ausencia a la presencia de ese broche en otro cuerpo. Un trayecto que lejos de ser una confrontación con el paisaje, un enfrentamiento para que prevalezca la ley, se convierte en la inmersión (planteadas como retroceso, no como progresión) de Bern, el protagonista, en lugares y tiempos con los que saldrá su carencia. Y es que en su búsqueda Bern no encontrará un mero antagonista sino un ámbito donde puede confundir el odio con el deseo, donde debe situarse fuera de la ley y donde finalmente debe redimir su venganza con su propia muerte (según reza la estrofa final de la canción). En consecuencia, el encadenamiento inicial de acciones y movimientos desembocará en un dispositivo dramático donde paulatinamente se relativizan los principios, se abstraen los espacios y el tiempo se diluye. El tránsito entre ambos tratamientos está

compuesto por un ciclo comprendido entre dos nuevas intervenciones del *leitmotiv* sonoro. En su segunda aparición el tema musical sitúa, en el marco de la estrofa, referencias a la búsqueda que quedan condensadas en la unidad del plano. Se trata de una serie de imágenes genéricas, circunscritas por su relación con la letra, que culminan en un plano difícilmente ajustable en el conjunto: un primer plano, sin referencia espacial concreta, del protagonista sosteniendo una mirada que no obtiene ningún contraplano por respuesta (f. 7). Un gesto enunciativo que parece cumplir una doble misión como coda de la canción ("...odio, muerte y venganza") y como cesura en el relato pero además se convierte en una marca de especial opacidad: una vez más, la mirada como herida incapaz de circular en el relato (altar, descubrimiento del broche) demostrando su incapacidad para ceñirse a la economía de lo narrativo.

La tercera presencia de la canción (conjugada ahora en presente) actualiza la búsqueda con las referencias a los otros personajes: Altar y Frenchy (Mel Ferrer). Este será el punto de inflexión que señala el final del viaje y la concentración del conflicto, atravesado ahora por las relaciones que se establecen entre los tres personajes principales. Relaciones que darán pie a vínculos tan fuertes (señalados desde el primer encuentro de Bern y Altar, donde Frenchy quedará fuera del juego plano/contraplano, reducido a una mera referencia visual) como los que habían iniciado el relato. En realidad, se confrontan dos conflictos que quedarán trágicamente superpuestos con la aparición del broche en el cuerpo de Altar. En esta secuencia mientras Altar (vestida 'de largo') canta para todos una letra dirigida a Bern, éste reconoce (y la puesta en escena se encargará de disponer todos los elementos en función de su punto de vista) el broche que adorna su vestido (f. 8 y f. 9). Y otra vez la mirada de Bern, tras el descubrimiento, no encontrará una prolongación narrativa; todos los contraplanos (de Frenchy y seis forajidos) y sus emplazamientos de cámara están en función de esa mirada que, desplazada de la acción concreta, no halla correspondencia.

La resolución se producirá en la secuencia donde Altar revela a Bern la procedencia del broche. Para ello se utilizará el mismo espacio del primer encuentro, con idénticas posiciones iniciales de los personajes, sólo que ahora Altar ha cambiado los pantalones por el mismo vestido donde lucía el broche. Altar, se viste para él, está dispuesta a declararse ("ya no te haré partir mañana") pero el juego de seducción será inmediatamente violentado. La secuencia debe leerse en paralelo con la secuencia de la muerte de la novia (aunque aquí nada se oculta) ya que ambos conflictos quedarán definitivamente ligados. Sin embargo, la liquidación de uno pasa por la

negación del otro, la explicitación de uno (confesión de Bern) hace intraducible el otro, la prevalencia narrativa de uno (en correspondencia, sobre las posiciones iniciales de ambos, cada uno en un umbral (f. 10), Bern irá cobrando una dominancia visual en el encuadre) parece llevar a la 'subordinación' del otro (obsérvese el juego de ocultamientos y contenciones que manifiesta en todo momento el personaje de Altar). Finalmente, Bern arrancará el broche del vestido de Altar: el mismo gesto (f. 11). Tras este encuentro todo parece estar sentenciado. La muerte posterior de Altar sólo será su confirmación. De ahí que esta parte del film se constituya como drama y que, por lo tanto, su desenlace se ajuste a mecanismos dramáticos. Y es aquí donde *Chuck-A-Luck* (el título pretendido por Lang para el film) cobra toda su significación como metáfora de la vida, de los azarosos golpes del destino (el juego de la rueda de la fortuna) y como universo cerrado, a escala donde se diserta sobre sus mecanismos (la acción aquí ilustra lo que la palabra expone y presagia) y se juegan las últimas bazas de los personajes.

El desenlace en la secuencia final es expeditivo, convoca a los personajes principales y resuelve con el tiroteo todos los conflictos. La muerte de Altar se representa como sacrificio (con cierta ambigüedad respecto al destinatario: se interpone ante una bala dirigida a Frenchy aunque parece proteger a Bern)...

## IV

Hasta aquí hemos señalado el discurrir de la estructura narrativa, las 'disonancias' que introduce esa polifonía con la que el film se recorre y la que la textura dramática en la que finalmente se reescribe el film. En este marco han quedado apuntadas algunas indicaciones sobre el espacio y el tiempo como efectos temáticos. Abstracción e indeterminación, respectivamente, podrían ser sus signos definitorios.

Así, de la concreción inicial de espacios y ambientes se pasa a una progresiva indefinición (señalada por la segunda intervención de la canción) que culmina en un lugar cercano a la frontera con Méjico: *Chuck-A-Luck*, un rancho, espacio frío y adusto, apenas poblado de objetos cuya única seña de identidad es su nombre, del que remite al pasado Altar. Este espacio es, ante todo, un escenario donde su configuración, su aspecto externo apenas quedarán desvelados. Los decorados son marcadamente estilizados con formas puras y simples (f. 12 y f. 13). Toda la puesta en escena del rancho jugará a desestimar cualquier elemento visual que no sea los personajes, con encuadres casi desnudos donde objetos aislados (piano,



sillas, camas) adquieren presencia (no entidad) al ligarse a una acción concreta (un caso extremo es la conversación final entre Altar y Bern que se desarrolla con una austeridad escenográfica absoluta).

Esta reconversión final del espacio y los objetos también afectará al paisaje (que prácticamente desaparece en esta parte del film). Por ejemplo, en el lugar donde Altar y Bern desvelarán deseos y pulsiones (un pequeño alto que da acceso al rancho) la naturaleza se ha convertido en decorado, fondo pictórico llamativamente abstracto y neutralizado, para que los personajes evoquen (y aquí el color como elemento puro sintoniza con una expresiva gama de ocre y naranjas) un pasado que se anhela como común (f. 14 y f. 15). Este tratamiento cromático del fondo sin elementos figurativos o pictóricos que creen perspectiva o la dimensión propia de la tela se hace extensible al exterior del rancho y de la taberna.

La puesta en escena recurre en esta parte del film a las señalizaciones externas del género (rancho, caballos, pistolas...) para proceder a una abstracción progresiva del aparato escenográfico consecuente con la concentración del drama. El espacio se cierra sobre los actores y la palabra.

Por su parte, el tiempo, su consideración temática y la estructura temporal del relato observan una estrecha relación. De partida el film renuncia a situarse mediante la cronología o la referencia histórica. La progresión lineal, como indicábamos, se ve alterada por una serie de fragmentos que establecen un discurrir indeterminado o pretérito de los personajes. Será inmediatamente después, cuando el relato entra en Chuck-A-Luck, donde el tiempo se convierte en la clave que define y determina los comportamientos de los personajes. Porque los protagonistas no se caracterizan por lo que hacen o dicen sino por lo que han sido y les ha ocurrido. El pasado es la fuente de conocimiento fundamental sobre ellos, bien evocado a través de *flash-backs* o como referencia continua en los diálogos (Frenchy dirá a Altar "el tiempo nos ha unido y el tiempo es más fuerte que una cuerda"). Privados de su deseo, difícilmente podrán sostenerse como héroes de una ficción desprovista de todo gesto fundador. En esta parte, la sucesión de secuencias no parece ligarse tanto a un fluir resolutivo del relato como a su ajuste con determinados restos del pasado que se interfieren. Las pautas temporales (noche, día, ayer, hoy) se desdibujan, pierden consistencia frente al tiempo biográfico que tratan de recuperar y sintonizar los protagonistas (Altar dirá a Bern "si pudieras marcharte y volver hace diez años").

Este es, en último extremo, el sentido final del film: contar no lo que fue o sucedió sino lo que no pudo ser. Con ello propone una lectura del género situándose en sus márgenes, en una dimensión espacio-temporal donde, literalmente, no podría ser construida la historia del *western*.



F-1



F-2



F-3



F-4



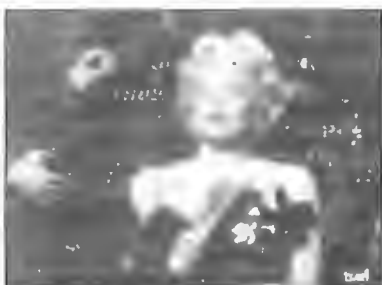
F-5



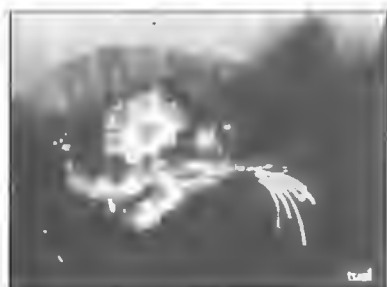
F-6



F-7



F-8



F-9



F-10



F-11



F-12



F-13



F-14



F-15



# **Termografía de una venganza**

Salvador Rubio Marco  
José Javier Marzal Felici



*The Big Heat* (*Los sobornados*, 1953) pasa por ser, aparentemente, uno de los films más "transparentes" de Lang. Para Jensen<sup>1</sup>, incluso también para Bogdanovich en su entrevista a Lang<sup>2</sup>, el film constituye una excepción en el contexto de las cuatro últimas películas menores (*An American Guerrilla in the Philippines*—1950—, *Rancho Notorius*—1952—, *Clash by Night*—1952— y *The Blue Gardenia*—1953—) por "su sensata concepción del guión", por evitar un "tour de force en las escenas" y "momentos de virtuosismo que distraigan la atención de la narración"<sup>3</sup>.

Sin embargo, una lectura atenta del film revela la presencia de una serie de disonancias que nos hacen sospechar la escasa consistencia de esta interpretación. En primer lugar, y frente a la apariencia de verosimilitud en la construcción de los personajes, la existencia de una estructura dual recurrente, no sólo en la psicología de éstos sino, aún más, en la propia estructura del film. En segundo lugar, la presencia de determinados elementos regidos por la lógica de la sinécdoque que juegan un lugar fundamental en la articulación del relato, frente a la supuesta hegemonía de una lógica causal clásica. Finalmente, un tercer elemento actúa como generador y a la vez como catalizador de los conflictos: la familia.

Dave Bannion, interpretado por Glenn Ford, es el prototipo del policía íntegro y también del marido y padre de familia ideal. Pero el asesinato de su esposa Katie (punto de inflexión no sólo de la evolución psicológica de Bannion sino de la propia estructura del film) lleva a emprender una venganza implacable, aún al margen de la institución policial a la que ha pertenecido. Este acontecimiento opera una transformación del carácter del

<sup>1</sup> Jensen, Paul M.: *Fritz Lang*, Madrid., Ediciones JC, 1990.

<sup>2</sup> Bogdanovich, P.: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972.

<sup>3</sup> Jensen, Paul M.: Op. Cit. P. 209.

protagonista hasta el punto que parece incapaz de exteriorizar ningún tipo de sentimiento que no sea la más pura voluntad de eliminar a los asesinos de su mujer: "No lo haré (utilizar el revólver) a menos que me encuentre con la gente que asesinó a mi esposa". Vuelve aquí un tema constante en la filmografía de Lang desde *Las arañas* (1919) hasta *Furia* (1936) o *You Only Live Once* (1937): el del enfrentamiento del individuo con la sociedad corrupta<sup>4</sup>. Pero el personaje que encarna (nunca mejor dicho) este dualismo es el de Debby Stone, interpretado por Gloria Grahame. Víctima del sádico castigo de su esposo que le lanza café hirviendo a la cara, Debby sufre quemaduras que le desfiguran medio rostro. Este quedará literalmente dividido en dos mitades, metáfora de esa dualidad psicológica y estructural presente en todo el film. Debby es la atractiva esposa-cómplice del sádico Vince Stone que ha ganado una posición confortable gracias a su belleza física, pero que, finalmente, acabará desvelando a Bannion su profunda insatisfacción: ser amada y constituir un hogar como el que Bannion sí tuvo. No en vano, Debby se empeña en ocultar su rostro deforme ante Bannion, pero en exhibirlo abiertamente ante Vince, en la secuencia final del film.

Tras el asesinato de su esposa, Bannion regresa por última vez a su antigua casa (que abandona para siempre), para supervisar los detalles finales de la mudanza. Esa última mirada de Bannion a la casa vacía es la única excepción a su empeño por no exteriorizar el más mínimo sentimiento. En este contexto, uno de los encargados de la mudanza inquiriere a Bannion sobre el último objeto de la casa: el cochecito de bebé de su hija. Bannion responde diciendo que él mismo lo llevará consigo en el taxi. Si la casa vacía funciona como metáfora del vacío vital que el asesinato de Katie ha producido en Bannion, el carrito es, a la vez, un testimonio del universo familiar perdido para siempre y el resto de un naufragio, en su referencia a la hija.

El contrapunto a esta secuencia se encuentra en otra bastante anterior donde Bannion, al llegar a casa, se pone a jugar con su hija, y al tratar de poner un pieza en el juego de arquitectura de ésta, derrumba todo el edificio, y provoca los lloros de la niña. El derrumbamiento actúa como premonición del derrumbamiento de otra estructura orgánica: la propia familia de Bannion. A su vez, el cuento de "los tres gatitos que perdieron sus mitones" que Bannion cuenta a su hija para dormirla actúa al mismo tiempo como recordatorio del universo familiar perdido y como perpetuación del

---

<sup>4</sup> Eibel, Alfred: *El cine de Fritz Lang*, México, Era, 1968. Este autor identifica ese tema con el de la necesidad de la lucha del individuo contra el destino, entendido ya no en términos de deidad (como hacían los griegos) sino en un sentido mucho más actual, en términos de poderes públicos corruptos.



esquema familiar en la figura de la hija, cuando ésta le pide de nuevo que le cuente el cuento en otra secuencia posterior a la muerte de la madre. A un nivel más formal, el procedimiento clásico de planificación que toma el plano corto de los objetos como punto de partida de las secuencias, puede ser reinterpretado aquí como un procedimiento más acorde con la lógica asociativa de lo metafórico, ligada al eje paradigmático, que con la lógica causalista del M.R.I., ligada a lo sintagmático. La pistola que aparece en el plano inicial del film remite, a modo de una sinécdoque visual, a la secuencia entera del universo del policía. La misma función cumplen en las secuencias siguientes el teléfono, el flash de la cámara de los periodistas, el plano de detalle del periódico... Cabe señalar que la sinécdoque actúa aquí no sólo como un procedimiento textual que favorece la economía narrativa (muy característico del cine clásico), sino como posibilitador, desde el primer plano del film, de la inscripción de éste en todo un género (jugando así con el nivel de competencia intertextual del espectador). De sinécdoque también, al fin y al cabo, podríamos calificar este procedimiento (debido quizás al "pudor visual" de Lang) mediante el cual es cuidadosamente evitada la mostración del acto violento: la violencia siempre es sugerida (como en el caso del bárbaro asesinato de Lucy Chapman) o representada por sus resultados (el coche en el que se encuentra Katie tras la explosión), pero no mostrada. Y ello, eso sí, a sabiendas de que la violencia sugerida (esto es, confiada a la imaginación del público) es mucho más efectiva que la mostrada. Finalmente, ese "calor" que está presente en el título del film (*The Big Heat*) se proyecta en una serie de asociaciones metafóricas hacia el interior de la propia diégesis: el frío "acaloramamiento" (*heated*) de Bannion, el café hirviendo que los Stone se lanzan la cara...

Por otra parte, en *The Big Heat* hay algo que está en la base de todo el entramado de intereses contrapuestos que componen el conflicto: lo familiar. Katie constituye no sólo el núcleo familiar sino también el núcleo moral del hogar (¡no en vano es irlandesa!): no hubiera soportado jamás que Bannion se convirtiera en un policía que sacrifica su deber en beneficio de su tranquilidad. Pero en definitiva, la muerte de Katie da paso al avance implacable de la férrea voluntad de Bannion porque el asesinato de su esposa no quede impune. El salón de la casa de Lagana está presidido por un gran retrato de su madre, a la que el propio Lagana alude para justificar su "ascenso" social y económico. La respuesta de Bannion es, no por más sarcástica, menos significativa al respecto: "Yo he violado su inmaculado hogar... También los policías tienen hogar". En realidad la auténtica "familia" de Lagana es otra: esa sociedad mafiosa al frente de la cual se encuentra como padre. Lo familiar, como estamos viendo, no funciona

como un simple *atrezzo* argumental de los personajes, sino que actúa como generador de actitudes y justificación profunda de las mismas: Lucy Chapman, en su relación con Duncan, buscaba en el fondo el hogar que nunca tuvo. También lo hacía Debby, la cual muere en brazos de Dave Bannion tras pedirle que le hable de su esposa y su hogar. Atkins, el hombre del negocio de alquiler de coches, recurre a su calidad de padre de familia ("Yo también tengo esposa e hijos") para justificar su silencio ante Bannion. Sólo Vince Stone (un psicópata sádico) y Bertha Duncan (la esposa del policía que se suicida) actúan por motivaciones distintas, y quizás en esta segunda (como la conversación entre ella y Bannion sobre Lucy Chapman deja sospechar) la motivación última no es tanto la codicia como el despecho póstumo.

¿Qué sentido tiene el que lo familiar adquiera en esta película un peso específico considerable? ¿Es simplemente un discurso apologético sobre la familia? ¿Qué sentido tendrá eso en la obra cinematográfica de Lang? La respuesta viene de nuevo en forma de sinécdoque (el todo por la parte, en este caso). Si toda la obra de Lang puede leerse como una extensa y rica serie de variaciones sobre el tema de la lucha del individuo contra el Destino, en su forma moderna de órgano constrictor y en cualquiera de sus materializaciones posibles (medio, familia, institución, sociedad, etc), en *The Big Heat* la familia no debe ser leída como encarnación del Destino (esa función la desempeña perfectamente esa otra "familia" que es el hampa y, por extensión, toda la sociedad corrupta) sino como prolongación de la voluntad individual. Más evidente es la otra sinécdoque de resonancias rousseauianas: el hampa, como cualquiera de las "sociedades" a las que se enfrenta el individuo en los films de Lang, representa en el fondo a la sociedad en abstracto, lo social.

La génesis del guión de *The Big Heat* es una de las explicaciones que aducen a los defensores de la "verosimilitud" del film como característica principal. El productor Jerry Wald es quien propone a Lang hacer una película basada en la serie de William P. Mc Givern aparecida en el *Saturday Evening Post* y consagrada al gangsterismo en las grandes ciudades norteamericanas. Se trataba de una historia inspirada en famosos casos de corrupción policial en favor de poderosas bandas de malhechores acaecidos a principios de la década de los 50. La historia había valido a la revista 7.200 cartas de felicitación<sup>5</sup>. Será Sidney Boehm quien finalmente elaborará, sobre dicha base, el guión de la película de Lang. La pretendida verosimilitud de la película descansa, por un lado, sobre la credibilidad de

---

<sup>5</sup> Eibel, Op. Cit. p. 59.

la lógica causal del desarrollo argumental de la historia y la "humanidad" de sus personajes y, por otra, en la ausencia de alardes de "virtuosismo". Hemos visto cómo las relaciones de asociación en el régimen de lo paradigmático (la sinécdoque, lo metafórico) se superponen aquí a la supuesta hegemonía de las relaciones sintácticas causales y cómo ese dualismo de naturaleza estructural marca la construcción de la psicología de los personajes. Frente a la lectura "transparente" del film, nosotros proponemos que *The Big Heat* constituye, de nuevo, (como algunos críticos han visto ya en todo el cine de Lang) una puesta al límite de la verosimilitud del modelo clásico hollywoodiense, desde dentro del propio modelo de representación. Hay una anécdota que constituye la tematización de esa puesta al límite de la verosimilitud del M.R.I.. Merece la pena reproducir algunas líneas de la entrevista a Bogdanovich donde Lang le relata:

"Y lo del café estaba en el libro (Lee Marvin desfigura a Gloria Grahame echándole café hirviendo en la cara). Todo ello no hubiera sido posible a menos que el café estuviera a 100 grados. Así que mientras la banda está jugando al póquer en una habitación —en uno de esos condenados toques míos— mostré que el café en la cocina estaba hirviendo. (Además —no sé por qué habría de autocriticarme—, se podía haber hecho cirugía estética.) En cierto sentido, ése es el peligro de las cosas; si uno las hace muy convincentes, la gente se las cree. Me pregunto cuántas mujeres han echado café caliente sobre las caras de sus esposos y se sintieron muy decepcionadas con el resultado, y dijeron: 'Lang es un director asqueroso'."<sup>6</sup>

La afirmación de Lang "ése es el peligro de las cosas; si uno las hace convincentes, la gente se las cree" podría ser aplicada al cine en su totalidad. Pero detengámonos, de nuevo, por un momento en el café hirviendo. ¿No es acaso el café hirviendo arrojado sobre la cara de Debby lo que desencadena la resolución de la venganza de Bannion? Y quizás también el café hirviendo actúa no sólo como castigo cruel sino como singular "terapia de *shock*" que permite a Debby "desvelar-se" su verdadera aspiración y cambia radicalmente su actitud. Y, por último, la frase de Bannion, al salir de la comisaría, cerrando el film: "Mantén el café caliente, Hugo". Una frase que concentra, por una parte, el reconocimiento de una reparación no sólo profesional, sino también (una vez perpetrada la venganza) familiar, en la referencia que la expresión establece con el ámbito de lo hogareño, y, por otra, una ironía (por referencia a otro "café caliente") sólo comparable al propio título de la película: *The Big Heat*.

---

<sup>6</sup> Bogdanovich, Op. Cit. p. 78.



*Moonfleet.*  
**Estrategias de la enunciación**

Vicente José Benet



## I

La revisión de un film como *Moonfleet* supone una interesante oportunidad para reflexionar (lejos ya de las banales polémicas que se centraron en el mayor o menor valor del Lang americano frente al alemán<sup>1</sup>) sobre su ubicación en el contexto del cine americano de la época. Si hacia mitad de los años cincuenta la crisis del llamado modelo clásico empieza a ser más que evidente a partir de una nueva organización de la industria, la progresiva disolución de los géneros, la aparición de fórmulas que han sido denominadas “manieristas”<sup>2</sup> o la propia irrupción de la televisión por citar algunas de las causas más representativas del momento; hay algo en el film de Lang que parece dejarlo incólume, como ajeno al rastro que podrían imprimir en él todos estos procesos. Iríamos más lejos, parece como si la producción langiana desde *Fury* se nos mostrara como descentrada, como separada en cierto modo de un modelo del que, aunque adopte recursos reconocibles en la concepción de la puesta en escena, éstos se presentan dotados de una densidad que los aleja definitivamente de la mera economía relacional en la que la escritura clásica pretendía esconder la presencia manifiesta de los problemas de la producción del texto.

Este será, en cierto modo, el tema sobre el que pretendemos reflexionar en el presente artículo. No cabe duda de que para ello tendremos que dejar de lado aspectos muy sugerentes. Por ejemplo, en *Moonfleet* se revela un

---

<sup>1</sup> Cuya máxima expresión puede darse en la afirmación bastante poco afortunada de Noël Burch de que, tras el *Mabuse* previo al exilio se produciría en Lang “un silencio de una treintena de películas”, cfr. Burch, Noël: *Itinerarios*. Bilbao, Mikeldi, 1986, p. 84.

<sup>2</sup> Cfr. los distintos trabajos publicados sobre el tema en *Contracampo* por Jesús González Requena así como su libro: *La metáfora del espejo*. Madrid/Valencia, Hiperión, 1986.

aparato iconográfico especialmente denso y problemático: la reconstrucción en interiores de unos decorados y una iluminación insólitos, el trabajo de composición en el *scope* o la profundidad de campo, que generan un desarrollo espacial particularmente pregnante (algunas visiones del abismo encuadrado por rocas escarpadas nos hacen pensar inmediatamente en el paisajismo romántico y espacialmente en Friedrich), incluso las cifras guardadas en los nombres, en el maquillaje o incluso en la indumentaria de los personajes (el peinado de Mrs. Minton —Viveca Lindfors— por poner un ejemplo inolvidable, o la casaca del magistrado Maskew —John Hoyt— adornada con una piel de zorro —Fox—) son muestras de unos “excesos” en el aparato significativo que, en primera instancia, podrían justificarse por aquello que David Bordwell ha denominado “motivación intertextual”.<sup>3</sup> Pero poco partido sacaríamos de todo esto si no acudiéramos a lo que, en nuestra opinión, constituye la raíz del problema. Si hay algo que haga efectivo todo este entramado y que explique la extrañeza y alejamiento producido con respecto al modelo, habrá que buscarlo, ante todo, *atendiendo a las estrategias de enunciación que moviliza*. En este sentido es en el que vamos a enfocar nuestro análisis que, por otra parte e insistimos en ello, no pretende agotar todas las sugerencias y expectativas que una puesta en escena, particularmente interesante para ser interpretada desde una perspectiva multidisciplinar, podría generar. Enfrentémonos, pues, a los problemas planteados desde el registro de la enunciación.

## II

El arranque del film es tan sorprendente como espectacular: un niño que vaga al atardecer por el paisaje agreste del sur de Inglaterra. Es un paisaje reconstruido en estudio, con tonos fríos dominantes tanto en los colores del cielo pintado como en la propia iluminación. Su densidad parece encerrar algún tipo de premonición, aunque es demasiado pronto para entenderlo así. El niño silba y canturrea nerviosamente. Con su llegada a la aldea, una serie de imágenes de pesadilla se suceden sin dejar tiempo para el respiro: la escultura de un ángel con los ojos inquietantemente iluminados, una mano, o más bien una garra, ascendiendo por un muro. Visiones delirantes que, tras una elipsis brutal marcada por un fundido,

---

<sup>3</sup> Entendiéndola como adaptación de la historia a convenciones provenientes de distintos campos y que configuran las peculiaridades de cada género. Cfr. Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. New York, Columbia Univ. Press 1985, p. 19 y ss.



culminan en un despertar no menos angustioso: el semicírculo de personajes de ojos amenazantes que nos son mostrados en un violento contrapicado, justificado por la posición del niño tendido sobre la mesa. Identificación, por lo tanto, con su mirada. Pero una identificación precaria<sup>4</sup> ya que, poco después, ese punto de vista que parece articular la dimensión narrativa del film, comienza a sufrir deslizamientos. Hagamos un breve excursus por dos de ellos:

1. Hemos descrito con cierto detalle el segmento inicial del film, marcado por una atmósfera de pesadilla. La primera vez en la que el niño desaparece de la acción es porque se ha quedado dormido. Justamente en ese momento se produce el primer atentado contra la vida de Fox —Stewart Granger— por parte de uno de los contrabandistas. Pero no olvidemos que también será mientras el niño duerma cuando Fox sea mortalmente herido por Lord Ashwood —George Sanders— al final de la película; y aún más, es a través del sueño como el joven John Mohune —Jon Whiteley— descubre la verdad sobre el pasado de su ocasional tutor. Constatamos por lo tanto un primer problema: la información fundamental de lo que ocurre en la historia no nos viene dada a partir del punto de vista que parece presidir el resto de la elaboración narrativa. Podemos concluir que por los propios mecanismos de la puesta en escena y la inestabilidad de ese punto de vista narrativo, la baza que se juega desde la enunciación, al menos desde un principio, es la de nuestra identificación con esa mirada en travesía, una mirada a la que se pone importantes reparos en su manejo de información, pero que a la vez resulta efectiva porque es ingenua (la del niño, la del espectador) y está fascinada, e incluso sobrecogida, por esa iconografía inanimada tan inquietante (la estatua del ángel, el ahorcado, las estatuas de nuevo en el jardín de los Mohune, la de Barbarroja...) que se despliega en un mundo particularmente onírico.

2. Mencionaremos un plano más. La primera visión del joven Mohune de la que fue mansión de sus familiares viene dada por un *travelling* en el que la cámara va atravesando un jardín de vegetación ya silvestre por estar descuidado durante muchos años. Este plano ha sido precedido por otro en el que veíamos al niño caminando hacia la cámara, por lo que deducimos que ese *travelling* que nos conduce a lo largo del melancólico espacio del jardín corresponde a lo que se ha venido en llamar “plano subjetivo”: el correspondiente precisamente a la mirada del niño. Sin embargo, y sorprendentemente, el niño aparece poco después por la parte inferior del

---

<sup>4</sup> Frente a lo que opina Lotte Eisner en su análisis del film. Cfr. Eisner, Lotte H., *Fritz Lang*. Paris: Cahiers du Cinéma/L'Étoile, 1984, p. 391.

encuadre. De este modo este personaje, objeto de una mirada superior (la que revelaría por unos instantes a la enunciación), pasa a ser un elemento más de esa compleja escenografía; es contemplado, por decirlo de una vez, como un mero recurso para conducir ciertos aspectos de la narración, pero no los fundamentales, un objeto con respecto al cual la enunciación puede cobrar una distancia.

Hay, por lo tanto, un umbral bien definido entre los mecanismos narrativos y las estrategias de la enunciación a la hora de desplegarlos. Pero la fascinación que causan los elementos que sustentan ese umbral ha de ser justificada, hay que intentar comprender su verdadera integración en el discurso. Digámoslo de otra manera: todos esos recursos plantean un enigma que ha de ser resuelto debido a su aparente inconsistencia. La única mirada que parece poder conducirnos en ese camino es, a pesar de todo, la del propio niño. El enigma se desata finalmente con el conocimiento de la verdad sobre Fox y ese nuevo “exceso” metafórico en el que culmina: la tormenta que azota a la mansión de los Mohune, que derriba las estatuas y contra la que el niño (incapaz de cerrar la ventana de su habitación por la furia del viento) no parece tener suficientes fuerzas.

### III

Poco después de la escena a la que acabamos de hacer mención, aparece lo que pensamos que es el punto nodal del film para la comprensión de estas estrategias discursivas: la secuencia de la iglesia donde se condensará toda la problemática a la que nos referimos, a través de la emblemática figura de la estatua de Barbarroja. Veamos una descripción detallada:

El P. I nos sitúa en el exterior de la iglesia. Por la banda sonora podemos apreciar que se lleva a cabo una celebración, ya que los congregados se encuentran cantando un himno religioso; pero el plano en sí encuadra la estatua del ángel a la que hemos hecho referencia anteriormente (Foto 1), repitiendo el encuadre de su primera aparición casi al inicio del film. De nuevo se nos recuerda el enigma, al parecer depositado en esos objetos incomprensibles e inquietantes. Tras un plano de transición en el que aparece el exterior de la iglesia, pasamos a su interior. Nuestra primera imagen: la estatua de Barbarroja desde la que se inicia un *travelling* de retroceso que acaba reencuadrando a los feligreses (Foto 2). El plano ya resulta emblemático por sí mismo: la estatua ocupa el centro del espacio y parece presidirlo. Iconográficamente guarda incluso alguna semejanza con la estatua del ángel: en aquella resaltaban los ojos inquietantemente

animados, en ésta, la oscuridad que envuelve a esa misma zona debido a una luz cenital. En resumen: *el espacio parece organizarse con respecto a esta estatua*. En el P.4 el predicador, desde su púlpito, comienza a contar la historia de aquél que convirtió el apellido de los Mohune en maldito y a una indicación directa suya (Foto 3) sobre Barbarroja, el niño gira la cabeza (Foto 4). En el plano siguiente, conducidos una vez mas por la mirada del niño, recorreremos la pétrea estatua (Foto 5) desde el rostro hasta la lápida situada a sus pies a traves de una panorámica vertical identificada con su punto de vista. Le sigue un nuevo P.P. frontal del niño (Foto 6) que escucha interesado el discurso del predicador. Este aparece a continuación (P.8) (Foto 7) en plano medio, es decir, mas cercano que en el P.4 (manteniéndose así la coherencia del punto de vista narrativo) y en el P.9 se repite el emplazamiento del P.7. Desde el plano 10 al 15, sin embargo, volvemos a una concepción de la representación igual a la que vimos que había comenzado la secuencia, al corresponderse con el nivel de la enunciación y desprendida del punto de vista del niño, algo que se subraya precisamente en la visión del muchacho que supone el P.15 (Foto 8) similar a la del P.5.<sup>5</sup> Este breve segmento sirve de transición informativa en el que se verbalizan los temores irracionales que ante la presencia fantasmagórica de Barbarroja sienten los vecinos del pueblo; pero lo que mas nos interesa constatar es cómo a lo largo de esta secuencia se ha planteado la diferencia entre un punto de vista narrativo y su movilización o no según se considere pertinente desde el registro enunciativo. Justo en este momento será cuando la aparición de una mirada imposible, cargada con todo el peso de la enunciación, va a revelar en la puesta en escena toda la problemática que hasta ese punto sólo estaba latente: el P. 16 (Foto 9) parece preludear la repetición de los planos 5/6, pero ésto no se producirá. Al contrario, nos vamos a encontrar con un desplazamiento crucial: ese P. 17 (Foto 10) imposible y terrorífico (o quizá siniestro, ya que lo inerte parece cobrar vida) en el que se reproduce, literalmente, la mirada de la estatua de Barbarroja sobre el niño. La enunciación se revela de una manera casi terrible y de este modo aquellos signos que parecían hablarnos desde la inquietante construcción figurativa, esos objetos inanimados, comienzan a ser legibles como las claves del enigma. Por esta inflexión, la mirada

---

<sup>5</sup> Es interesante reseñar cómo tanto en los planos 12 como 14 podemos constatar en segundo término la omnipresencia física de la estatua, elemento que hemos visto organizar el espacio. NOTA: deseamos añadir que las fotos han sido tomadas de una copia de video obtenida del pase en televisión del film. Por desgracia, como resulta habitual, no fueron tenidas en cuenta para este pase las dimensiones del *cinemascope*, por lo que parte del encuadre ha desaparecido.

interrogativa del niño puede penetrar definitivamente en ese espacio demiúrgicamente concebido y ordenado, incomprensible hasta ese momento, que define a la representación y a la puesta en escena. En el P. 18 el sacerdote se presenta a la mirada del niño, no ya desde su punto de vista (tal como aparecía en el P.8) sino desde el marcado por la enunciación (como aparecía en el plano 13) (Foto 11). Esto queda subrayado en el mismo P. 19, último de la secuencia, que repitiendo el encuadre de los planos 7 y 9 demuestra que el umbral que separaba el aparato retórico movilizado por la enunciación y su articulación en la diégesis mediante el empleo de unos determinados recursos narrativos, se ha atravesado definitivamente.

## IV

Podemos afirmar que, a partir de este punto, la narración va a encontrar su definitiva estabilización. La siguiente escena ya supondrá el punto de arranque de una coherencia (ironizada hasta cierto punto, como explicaremos un poco más abajo) entre las estrategias de la enunciación puestas en marcha y los mecanismos narrativos que la conducen, incluido el trabajo sobre el punto de vista de nuestro guía en la ficción: el joven Mohune. A su salida de la iglesia, es decir, en la secuencia inmediatamente posterior a la descrita con detalle, el niño empezará a obtener información rentable narrativamente de esos objetos que anteriormente se le presentaban como misteriosos. Guiado por la estatua del ángel y por la de Barbarroja, el niño descubre el medallón que contiene la clave de lo que conformará la narración en la segunda parte del film.

Esto nos parece importante señalarlo, ya que la existencia a partir de este punto de un motivo que conduzca la acción es una condición canónica de las reglas de la narración clásica. De ahí la importancia, en nuestra opinión, de la secuencia que hemos analizado; verdadero punto de inflexión de la película a partir de la cual, y después de mantenernos en vilo durante una considerable extensión de tiempo, las estrategias de la enunciación optan por la eficacia narrativa.

## V

Pero, ¿cuáles han sido realmente las condiciones de esa estabilización? A primera vista, parece que la revelación ha sido excesiva, que ha

impregnado todos los componentes del film, especialmente a los personajes, meros objetos en una narración en la que parece estar acechante siempre esa omnipotencia que hemos visto caracterizarse como demiúrgica desde la enunciación.

Lo que se constituye como clave del enigma planteado, el objetivo final que mueve a los personajes del film, está cifrado en un texto escrito. Ya conocemos la importancia de los diferentes tipos de frases, libros o palabras que en los antiguos films alemanes, entre ellos los de Lang, revelaban por extensión el sentido mas profundo del film.<sup>6</sup> El mensaje que contiene la clave en *Moonfleet* es de origen bíblico como en *Der müde Tod*, por poner un ejemplo. Pero algo es esencialmente diferente en este film, algo que nos obliga a plantearnos la ironía suprema de todas las estrategias de la enunciación que hemos intentado desentrañar a lo largo de nuestro análisis: las citas bíblicas que conforman ese mensaje *son falsas*. A través de su inconsistencia, de lo que tienen únicamente de convención para alcanzar un fin determinado, podemos empezar a comprender, por extensión, la actitud de Lang ante la escritura clásica.

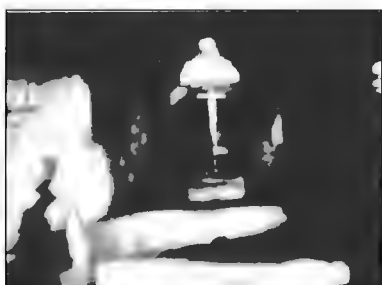
Fotos: *Vicente Domingo*  
y *Sofía García*.

---

<sup>6</sup> Cfr. Henry, Michel: *Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?* Fribourg, Editions du Sigue, 1971.



F-1



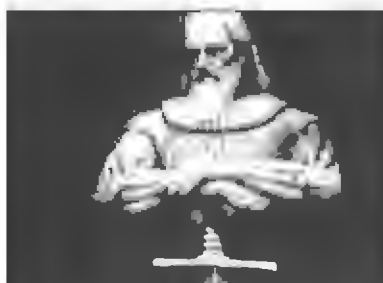
F-2



F-3



F-4



F-5



F-6



F-7



F-8



F-9



F-10



F-11





**Y fueron felices y...**

Fritz Lang



## I

Hace más de treinta años que estoy metido en el mundo del cine<sup>1</sup> como director y guionista y, por lo tanto, mi vida ha estado repleta de buenas y malas experiencias. Sin embargo, desde el principio siempre me han preguntado lo mismo: decir sucintamente, en una sola palabra, la “fórmula” para hacer películas.

La cuestión no siempre se plantea en los mismos términos. Se me pregunta por ejemplo, cuáles son las reglas necesarias para crear suspense, que enumere detalladamente las características esenciales de un relato cinematográfico, que analice con precisión en qué escenas de una película debe utilizarse diálogo y en cuáles no, etc.... pero en definitiva todos buscan lo mismo (yo también): una fórmula efectiva que garantice el éxito.

Da un poco igual la forma en que se me pregunte por la “fórmula” mágica, mi respuesta siempre se reduce a tres palabras: no lo sé. Ni se me ocurriría enumerar las características que requiere un buen relato cinematográfico, ya que al día siguiente, alguien podría filmar una película de gran éxito, en la que no aparecieran ninguna de las características enumeradas por mí. Por lo que respecta a las directrices sobre el uso del diálogo, una vez más, no lo sé. Únicamente sé que a través de mi experiencia, de mis éxitos y de mis fracasos (de todo ha habido) he desarrollado una especie de mecanismo reflejo, automático, que orienta mi trabajo y me es de gran utilidad.

Personalmente estoy en contra de cualquier regla o teoría porque creo que las ideas que podría sugerir son incompletas y susceptibles de cambio. Soy partidario de que las ideas fluyan libremente, pues en mi opinión las

---

<sup>1</sup> Texto publicado en *Penguin Film Review*, nº 5, págs. 22-29, Enero, 1948, Londres.

fórmulas establecidas, las reglas y los procedimientos rígidos son los enemigos mortales de la creatividad. Aún en el supuesto de tener que dar reglas creo que éstas existen para ser quebrantadas. Lo único que intentaré dejar claro aquí son unas cuantas ideas, un tanto al azar, sobre un aspecto en el arte de hacer cine: la cuestión del final feliz frente al final desafortunado.

## II

Un amigo mío, gran aficionado al cine, me sugirió el tema al confesarme que él no iba a ver una película si sabía que ésta acababa mal y me aseguraba que la mayoría de la gente que él conocía opinaba lo mismo. Eso me dejó un tanto perplejo pues creía haber resuelto esta cuestión hace tiempo por el mero hecho de que cada película tiene el final que le corresponde y si éste es verosímil, se acepta sin más. Pero por lo que se ve, este planteamiento resulta pobre y carente de sentido, ya que en general, el público demanda unos finales determinados. Como cineasta y como productor respeto la opinión de la audiencia que afortunadamente, evoluciona hacia verdades y convicciones más profundas tanto en la pantalla, como en la vida. Aunque en esta demanda, aparentemente arbitraria de filmes como *Pollyanna*<sup>2</sup> podría parecer que existe una contradicción en la evaluación de mi audiencia.

Desconfío siempre de las opiniones que descalifican a la audiencia, ya que, en la mayoría de los casos, son excusas que intentan justificar producciones pésimas, mediocres y de baja calidad. Me doy cuenta de que los entendidos siempre han establecido de forma categórica que el público prefiere las películas que acaben bien y, parece ser que es así, pues las películas que acaban mal no tienen tanta aceptación de taquilla como esas que proclaman: “todo está bien en el mundo”. Pero pongo en duda todavía, la fácil conclusión de que un público inmaduro que gusta de películas del tipo *Pollyanna* haga imposible la creación de buenas (maduras) películas. Sospecho que estos planteamientos provienen de gente simple que trata de averiguar las necesidades del público a través de sus gustos para, supuestamente, ofrecerles tanto los contenidos como la forma que desean ver.

## III

El final feliz es un desarrollo relativamente reciente en la práctica literaria y es característico del mundo occidental. Aparentemente, sólo en

---

<sup>2</sup> Lang hace referencia aquí a *Pollyanna*, novela de Eleanor Porter que dio lugar a una lacrimógena película en 1920, con Mary Pickford de protagonista. El nombre propio designa en este caso, un tipo de películas almibaradas y sentimentaloides.

una sociedad donde el individuo pueda alcanzar cierta dignidad y tenga la esperanza de conseguir un final feliz para su propia vida, sería posible disfrutar viendo estas posibilidades dramatizadas. Todavía hoy, la gente de Asia, de la India prefiere las tragedias ya que en ellas encuentran una catarsis, un alivio a la intensa tristeza de sus vidas.

La vida de Occidente, especialmente la de Estados Unidos, donde se tiene la seguridad de disponer de comida durante semanas o meses venideros, donde millones de individuos pueden permitirse el lujo de escoger cómo y dónde vivir, donde una buena parte de la población disfruta de comodidades como baños, coches, neveras..., sería para un campesino chino o para un paria de la India una increíble fantasía. Para el americano medio del siglo pasado, ya fuera nativo o emigrante, estas mismas posibilidades eran maravillosas pero no inalcanzables. Para la mayoría era posible una vida feliz y confortable. Incluso Europa Occidental, hasta la Segunda Guerra Mundial, ofrecía a sus habitantes grandes expectativas personales y un final de cuento de hadas para sus vidas. En este universo de grandes comodidades materiales que ampliaban las libertades humanas con un especial énfasis en la riqueza individual, no hace falta decir que la gente estaba encantada de ver y escuchar la ratificación del viejo cuento de hadas "...y fueron felices y comieron perdices".

La Primera Guerra Mundial provocó una serie de cambios en Occidente. En Europa toda una generación de intelectuales sucumbieron a la desesperación. También en América intelectuales y artistas encontraron un terreno estéril intentando superar al resto del mundo en proclamas pesimistas. En todo el mundo los jóvenes comprometidos en cualquier campo cultural, incluido yo mismo, hicimos un fetiche de la tragedia, manifestando una rebelión abierta contra las respuestas anticuadas y las formas anquilosadas, oscilando siempre entre la ingenua candidez y fogosidad del siglo XIX y el más extremo pesimismo. Al final, nuestra audiencia, incluso en Europa donde se estaba construyendo una nueva vida sobre las cenizas del pasado, rechazó nuestra desesperación (en la taquilla) y tuvimos que ceder, a regañadientes, ante el "mal gusto" de la audiencia, mientras lanzábamos melancólicas miradas hacia el lúcido pesimismo donde se había forjado nuestra alma de artistas. Sí, era una lucha que yo compartía, la lucha por "los finales desafortunados" pero hoy pienso que estaba arremetiendo contra molinos de viento.

Hoy, al final de la segunda, e incluso peor, guerra mundial, otra generación de jóvenes intelectuales esgrime la idea de la "desesperación" artística, y el público de América y Europa vuelve a rechazarlos. Podríamos pensar que tal vez la razón de que los americanos, en su ingenuidad e

inmadurez, se auguren un futuro más rico y prometedor que nunca, sea la escasa repercusión que, comparativamente, tuvo para ellos la guerra. Es este insensato optimismo lo que les hace indagar en la creación de películas frívolas e intrascendentes. Teniendo en cuenta que la experiencia americana en la guerra no es, en modo alguno, equiparable a la de Europa y que muchos aspectos de la lucha contra el fascismo eran desconocidos para la mayoría de los americanos, dudo que tengan en un futuro una vida fácil. Esta gente que no hace mucho veía colas de racionamiento y masas de parados y que ahora ve desaparecer sus ingresos con la inflación en una época dominada por el mito de “prosperidad”, sabe que millones de personas pueden quedar sin empleo. Yo no creo que los americanos sean tan ingenuamente optimistas, y si lo son, ¿qué ocurre con los europeos, que también rechazan el pesimismo y la desesperación? ¿Es que acaso la gente se evade de la realidad por lo miserable de su vida como el niño que se refugia en el regazo materno ante el hambre y la pena?

Debemos indagar más en las respuestas a los deseos de la audiencia. Debemos ir más allá si exigimos responsabilidades por encima del mero hecho de invertir dólares y esperar a que se multipliquen. Y debemos ir mucho más lejos si queremos asegurar que esos beneficios se mantengan.

Creo en la rebelión artística. Pienso que necesitamos nuevas formas que reflejen los cambios que se están produciendo en el mundo. Pero no creo que la única alternativa sea azúcar o veneno. Si observamos atentamente descubriremos que nuestra audiencia está hastiada de azúcar pero sabe que es más nutritivo y seguro que el arsénico.

## IV

En los últimos meses han aparecido decenas de artículos sobre el interés de Hollywood por los festivales europeos, especialmente los ingleses. Parte de nuestra respuesta se encuentra en la popularidad creciente que, sin duda alguna, están alcanzando las películas europeas e inglesas en los Estados Unidos y en el extranjero. ¿Es que acaso el público encuentra en estas películas un mundo maravilloso más feliz? Obviamente, no. Pero tampoco encuentran un pesimismo global. En la mayoría de las películas extranjeras que yo he visto se cuenta otra historia, la del héroe solitario que sale airoso de todas las dificultades y acaba viviendo felizmente. Hay excepciones como la admirable *Roma, città aperta*, pero de eso hablaré más tarde.

En mi opinión, el problema radica en una cuestión de “concepto” — positivo o negativo—, de cómo contemplemos el mundo. La tragedia

clásica era “negativa” ya que en ella siempre se mostraba al individuo atrapado por el Destino (personificado por los dioses), abocado inexorablemente a la muerte. En una época en la que el hombre estaba indefenso frente a la naturaleza había una grandeza en este concepto que dotaba al hombre de cierta dignidad, hasta en los fracasos prácticamente inevitables. A menudo, la tragedia moderna, incapaz de concebir una creencia mística de la predestinación, es abiertamente negativa al mostrar el triunfo del mal y un derroche de vidas humanas por nada y para nada. Es este pesimismo el que rechaza nuestra audiencia. También la tragedia clásica es igualmente inaceptable para el público actual, para una gente que en una sola generación ha conseguido curar infinidad de enfermedades, doblando e incluso triplicando las expectativas de vida, que ha hecho del tiempo un esclavo y del espacio un juguete y que ha acelerado la energía del universo. No importa los problemas que conlleva el mantener la paz en el mundo o la distribución equitativa de las riquezas del planeta, siempre creemos que los problemas se pueden resolver al igual que se han resuelto otros antes. Confiamos en un futuro sin límites, un mundo, viajes a la luna y después a galaxias más allá de nuestro sistema solar. ¿Cómo puede pensarse que el hombre haya sido atrapado por el destino si se cree que el hombre es omnipotente?

No son ni los intelectuales ni los diletantes los que creen en este poder de la Humanidad. Son incontables millones de seres comprometidos en la amarga lucha diaria quienes creen en un brillante porvenir e insisten en la imposibilidad de que el hombre viva y muera para nada. Cuando Norman Corwin, en su reciente gira mundial, preguntó a gentes de todos los países y razas cuáles eran sus esperanzas y temores futuros, encontró en la mayoría de los casos respuestas positivas. Uno de los allí presentes lo resumió elocuentemente cuando dijo a Corwin que la bomba atómica no es lo más poderoso del mundo puesto que “el hombre es más fuerte”.

Entonces, ¿cuáles son las alternativas como creadores de cine comprometidos con nuestro tiempo? El tradicional argumento de final feliz es una historia de conflictos resueltos por un héroe invencible que logra con facilidad milagrosa todo aquello que su corazón desea. Es la historia del bien frente al mal, y por lo tanto, sin ninguna duda sobre el resultado final. El chico conseguirá a la chica, el malo recibirá su merecido y los sueños se harán realidad como por arte de magia. Nuestra audiencia prefiere este tipo de relato a la tragedia y creo que tiene razón a la hora de escoger sus preferencias. Pero estoy seguro de que existe algo más allá, capaz de responder a la demanda cultural que subyace en los gustos del público. La función imperecedera del artista es la de marcar el camino entre las sendas de la cultura.

## V

Antes he mencionado *Roma, città aperta* que ha tenido gran éxito en el extranjero y en América a pesar de su limitada distribución, se ha exhibido durante más de un año en varias ciudades grandes. Nadie apostaría por un final feliz en esta película. El público europeo no admitiría una película en la que apareciera un héroe todopoderoso triunfando airosamente sobre las fuerzas fascistas. Europa lo sabe bien. Incluso el público americano no aceptaría tal solución para ese argumento. (Como ejemplo menciono una de mis películas, no porque sea el mejor y único ejemplo, sino porque, naturalmente, estoy más familiarizado con los problemas y elecciones de mi obra). En 1943 cuando rodé *Hangmen Also Die*<sup>3</sup> la concebí originariamente para los americanos que entonces desconocían todo sobre la naturaleza del fascismo. Concluí la película con la condena a muerte del profesor antifascista junto a un grupo de rehenes checoslovacos. No quería transmitir a los americanos que el fascismo se desmoronaría al primer envite de la resistencia, aunque no creo que lo aceptaran ni aún diciéndoselo. Sin embargo, no considero que *Roma, città aperta* o *Hangmen Also Die* sean tragedias en el sentido de pesimismo o desesperación. Ambas muestran al hombre triunfante en sí mismo, en su propio sentido de la dignidad. Ambas plantean tremendos problemas, pero proclaman la solución mediante el valor del hombre y el sacrificio de aquéllos que vendrán tras él. Esto no es ni el hombre víctima del Destino ni el hombre que muere por nada.

Es importante subrayar aquí que lo que constituye un final feliz debe ser cualitativamente distinto para la gente condicionada por la vida en una democracia moderna que, por ejemplo, para la gente que vivió en la Alemania Nazi. La resolución feliz o edificante de un relato debe basarse en los ideales y códigos morales de la audiencia. Es significativo que en los estados fascistas existiera un decidido retorno al concepto místico del *Fatum*, al igual que en las tragedias griegas.

Creo que todos debemos admitir que cuando se tratan cuestiones primordiales de la vida y la muerte (guerra, fascismo, depresión) que afectan a tantos millones de seres, el público no se contenta con el tradicional final feliz. *Los mejores años de nuestra vida*, película que alcanzó un gran éxito el año pasado, ha sido criticada, sin embargo, por gente de todo tipo debido a su final, que se adivinaba forzado. Me parece que una película tan dura habría sido infinitamente más contundente si hubiera

---

<sup>3</sup> No se ha traducido el título al castellano ya que la película no se ha estrenado en España.



resuelto la historia del regreso de los tres veteranos de guerra en términos del reconocimiento de sus obligaciones para conseguir una vida digna, en vez de dárselo en las manos; un final feliz se consigue a través de la razón y el sentimiento y no mediante sucesos milagrosos.

Cuando rodé *La mujer del cuadro* fui censurado por los críticos por ofrecer un final en el que se explicaba que todo había sido un sueño. No siempre soy objetivo con mi trabajo, en este caso mi elección fue consciente. Si hubiera dado al relato un desarrollo lógico, un hombre habría sido capturado y condenado a muerte por asesinato, pues en ese momento estaba indefenso. Incluso siendo inocente del crimen que se le imputaba, su vida podría haber sido destrozada. Rechacé este final lógico porque me parecía un final derrotista, una tragedia inútil provocada por el Destino inexorable, un final “negativo” a un problema que no es universal, una simpleza sombría que el público rechazaría. *La mujer del cuadro* tuvo bastante éxito y, aunque suene a especulación por mi parte, creo que si le hubiera dado otro final no habría tenido tanto éxito.

## VI

Para exponer mi tesis general creo que la aparente preferencia del público por resoluciones felices se corresponde de forma más acertada con la preferencia del público por resoluciones “positivas”, como un deseo de ver dramatizados la rectitud de sus ideales y el logro eventual de sus esperanzas. La muerte del héroe, si muere por unos ideales aceptables no se considera una tragedia. La muerte del protagonista, si muere porque vive contrario a sus ideales, es positiva. Aunque mi película *Scarlet Street (Perversidad)* da la impresión de no estar de acuerdo con mi tesis, siendo que los espectadores en general quedaron satisfechos con la afirmación indigna de que el mal, en sus múltiples formas (crimen, debilidad o engaño), debe generar algún tipo de castigo moral o físico (y no un castigo del Destino) pero creado por los propios personajes, cada uno de los cuales (el chico, la chica y el viejo) elige un camino rápido a la felicidad sin ninguna consideración hacia lo moral o éticamente establecido.

Resumiendo: la tragedia clásica desempañaba la función de catarsis en una sociedad donde el individuo apenas podía esperar algo más que su propia dignidad cuando se enfrentaba a las abrumadoras fuerzas de la naturaleza. El final feliz, conocido con anterioridad en las leyendas y en los cuentos de hadas, se incorporó al llamado drama realista de Occidente cuando el hombre, emergiendo de siglos de amarga lucha, se dio cuenta de que podría vencer en su pugna con la naturaleza. Con anterioridad a la

Primera Guerra Mundial el final feliz era, normalmente, una presentación ingenua del inevitable triunfo de la virtud. En la posguerra, rechazado el viraje intelectual de la desesperación, la gente tiende a aceptar más y más el final “positivo”, donde la virtud se impone mediante la lucha. Hoy, tras la Segunda Guerra Mundial las preferencias del público americano y europeo están aún más marcadas.

Hoy en día la gente de América y Europa se aferra obstinadamente a la creencia de que los problemas pueden ser resueltos. La diferencia (en este caso para bien) estriba en la calidad de su creencia. Es esta diferencia de calidad la que debe ser mostrada en nuestras películas, una gran madurez reflejada en la creencia de la gente según la cual el futuro no surge de sí mismo, debe ser conquistado. La mayor responsabilidad de un cineasta es reflejar su época. Si la gente cree en el futuro, el cineasta también debe creer en ello. Y si buscan senderos para avanzar hacia el futuro, él debe trazar las vías.

TRADUCCIÓN: *Fuen F. Escribano*

# **Filmografía**

Elena S. Soler



## COMO GUIONISTA

---

### 1917 DIE HOCHZEIT IM EXZENTRIK CLUB

---

**Producción:** May-Film.                      **Director:** Joe May.  
**Guión:** Fritz Lang.                      **Fotografía:** Carl Hoffmann  
**Intérpretes:** Harry Liedtke, Magda Magdaleine, Bruno Kastner, Paul  
Westermeier, Käthe Haack.

---

### 1917 JOE DEEBS (serial)

---

**Producción:** Decla.                      **Director:** Joe May.  
**Guión:** Fritz Lang.  
**Intérpretes:** Max Landa, Harry Liedtke.

---

### 1917 HILDE WARREN UND DER TOD

---

**Producción:** May-Film.                      **Director:** Joe May.  
**Guión:** Fritz Lang.                      **Fotografía:** Curt Courant.  
**Intérpretes:** Mia May (Hilde Warren), Hans Mierendorff, Bruno Kastner, Georg  
John, Fritz Lang (La Muerte, un viejo cura, un joven mensajero y un  
cuarto papel que Lang no recuerda).

---

1918-1919 DIE RACHE IST MEIN

---

**Producción:** Decla. **Director:** Alwin Neuss.  
**Guión:** Fritz Lang.  
**Intérpretes:** Otto Paul, Alwin Neuss, Arnold Czempin, Helga Molander, Marta Daghofer (=Lil Dagover), Hanni Rheinwald.

---

1918-1919 BETTLER GMBH

---

**Producción:** Decla. **Director:** ?  
**Guión:** Fritz Lang.  
**Intérpretes:** Alwin Neuss, Fred Selwa-Goebel, Fritz Achterberg, Otto Paul, Marta Daghofer.

---

1919 WOLKENBAU UND FLIMMERSTERN

---

**Producción:** Decla. **Director:** ?  
**Guión:** Wolfgang Geiger, Fritz Lang.  
**Intérpretes:** Margarethe Frey, Karl-Gerhard Schröder, Albert Paul, Ressel Orla.

---

1919 TOTENTANZ

---

**Producción:** Helios-Film. **Director:** Otto Rippert.  
**Guión:** Fritz Lang. **Fotografía:** Willy Hameister.  
**Decorados:** Hermann Warm.  
**Intérpretes:** Sascha Gura, Werner Krauss, Joseph Roemer.  
**Estreno:** 19 junio.

---

1919 LILITH UND LY

---

**Producción:** Fiat-Film, Viena. **Director:** Erich Kober.  
**Guión:** Fritz Lang (a partir de un manuscrito sánscrito).  
**Intérpretes:** Elga Beck (Lilith/Ly), Hans Marschall (Frank Landov).  
**Estreno:** julio.

---

1919 PEST IN FLORENZ (*LA PESTE EN FLORENCIA*)

---

**Producción:** Decla. **Director:** Otto Rippert.  
**Guión:** Fritz Lang. **Fotografía:** Willy Hameister.  
**Decorados:** Franz Jaffé (exteriores y construcción florentina), Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig (frescos y telas de fondo).  
**Música:** Bruno Gellert.  
**Intérpretes:** Otto Mannstaedt (Cesare), Anders Wikman (Lorenzo, su hijo), Karl Bernhard (su confidente), Franz Knaak (el Cardenal), Erner Hübsch (monje), Theodor Becker (Franziskus), Marga Kierska (Julia), August Präsch-Grevenberg (criado), Hans Walter (amigo de Julia), Juliette Brandt (la Peste).  
**Estreno:** 23 octubre.

---



---

1919 DIE SPINNEN. 1ª parte: DER GOLDENE SEE

---

**Producción:** Decla-Film.

**Guión y dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Emil Schünemann.

**Decorados:** Hermann Warm, Ott Hunte,  
Carl Ludwig Kirmse.

**Asesor técnico:** Heinrich Umlauff.

**Intérpretes:** Carl de Vogt (Kay Hoog), Lil Dagover (Naela, sacerdotisa del rey Sol), Ressel Orla (Lio Sha), Georg John (doctor Telphas), Paul Morgan (un experto), Paul Biensfeldt, Friedrich Kühne, Harry Frank, Rudolf Lettinger.

**Duración:** 1.951 metros.

**Estreno:** 3 de octubre de 1919.

*Nota:* Fritz Lang reescribió *Der Goldene See* en forma de novela, pero antes de ser editada fue publicada como folletín en el *Film-Kurier* de Berlín.

---

1919 HARAKIRI

---

**Producción:** Decla-Film.

**Argumento:** El drama *Madame Butterfly* de John Luther Long y David Belasco.

**Guión:** Max Jungk, basado en *Madame Butterfly*.

**Dirección:** Fritz Lang. **Fotografía:** Max Fassbaender.

**Decorados:** Heinrich Umlauff (suministrados por el Museo Etnográfico I.F.G. Umlauff de Hamburgo).

**Intérpretes:** Paul Biensfeldt (Daimyo Tokuyawa), Lil Dagover (O-Take-San, su hija), Georg John (monje budista), Meinhard Maur (príncipe Matahari), Rudolf Lettinger (Karan, servidor del templo), Werner Hübsch (Kin-Be-Araki, propietario del salón de té), Käte Küster (Hanake, doncella de O-Take-San), Niels Prien (Olaf J. Anderson, oficial), Herta Heden (Eva), Harry Frank, Joseph Roemer, Loni Nest.

**Duración:** 2.525 metros.

**Estreno:** 18 diciembre (Marmorhaus, Berlín).

---

1920 DIE SPINNEN.

2ª Parte: DAS BRILLANTENSCHIFF.

---

**Producción:** Decla-Film.

**Guión y dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Karl Freund.

**Decorados:** Otto Hunte, Carl Ludwig Kirmse, Hermann Warm.

**Asesor técnico:** Heinrich Umlauff.

**Interpretes:** Carl de Vogt (Kay Hoog), Ressel Orla (Lio Sha), Georg John (el maître), Rudolf Lettinger (Terry Landon, el rey del diamante), Thea Zander (Ellen, su hija), Reiner-Steiner (el capitán), Friedrich Kühne (All-Hab-Mah, el Yoghi), Edgar Pauly (John "Cuatro dedos") Meinhard Maur (chino), Paul Morgan (judío), K.A. Römer.

**Título de rodaje:** Das Sklavenschiff.

**Duración:** 2.219 metros.

**Estreno:** 4 febrero.

*Nota:* Este episodio llevaba por título original *Das Sklavenschiff* (El barco de esclavos) dentro del ciclo en cuatro partes previsto por Lang. El tercer episodio, *Das Geheimnis der Sphinx* (El secreto de la esfinge) y el cuarto, *Um Asiens Kaiserkrone* (Por la corona imperial de Asia), fueron escritos por Lang pero nunca realizados.



---

1920 DAS WANDERNDE BILD

---

**Producción:** May-Film GmbH.      **Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.  
**Dirección:** Fritz Lang.      **Fotografía:** Guido Seeber.  
**Decorados:** Otto Hunte, Erich Kettelhut.  
**Intérpretes:** Mia May (Irmgard Vanderheit), Hans Marr (Georg Vanderheit/John, su hermano), Rudolf Klein-Rohden (Wil Brand, primo de Georg), Harry Frank, Loni Nest.  
**Título de rodaje:** Madonna im Shnee.      **Rodaje:** Julio.  
**Duración:** 2.032 metros.      **Estreno:** 25 diciembre.

*Nota:* La Licht-Bild-Bühne (nº1/1921) indica como único decorador a Robert Neppach.

---

1921 DIE VIER UM DIE FRAU

---

**Producción:** Decla-Bioscop.  
**Argumento:** La obra de Ralph E. Vanloo.  
**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.  
**Dirección:** Fritz Lang.      **Fotografía:** Otto Kanturek.  
**Decorados:** Ernst Meiwers, Hans Jacoby.  
**Intérpretes:** Carola Trölle (Florence Yquem), Hermann Boettcher (su padre), Ludwig Hartau (Harry Yquem, especulador en bolsa), Anton Edthofer (el pretendiente de la señorita Yquem y el ladrón), Rudolf Klein-Rogge (Upton, encubridor), Robert Forster-Larrinaga (Meunier), Lilli Lohrer (primera mujer de la habitación), Harry Frank (Bobby), Leonhard Haskel, Paul Rehkopf (los dos rateros), Gottfried Huppertz (maître del hotel), Hans Lüpschütz (Strolch), Lisa von Marton (Margot), Erika Unruh (sirvienta), Paul Morgan (encubridor), Edgar Pauly (señor que pasa desapercibido), Gerhard Ritterband (vendedor de periódicos).  
**Título de rodaje:** Kämpfende Herzen.  
**Duración:** 1.707 metros.      **Estreno:** Febrero.

---

1921 DER MÜDE TOD (LAS TRES LUCES)

---

**Producción:** Decla-Bioscop.  
**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.  
**Dirección:** Fritz Lang.  
**Fotografía:** Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank (parte alemana), Fritz Arno Wagner (episodios veneciano, oriental y chino).  
**Iluminación:** Robert Hegerwald.  
**Decorados:** Robert Herlth (episodio chino, con la excepción del Palacio imperial), Walter Röhrig (parte alemana con la excepción de la colina de los sauces), Hermann Warm (episodios oriental y veneciano, Palacio imperial chino, colina de los sauces).  
**Vestuario:** Trajes chinos y orientales procedentes del Umlauff Museum, Hamburg.

**Intérpretes:** Bernhard Goetzke (la Muerte), Lil Dagover (la joven), Walter Janssen (el joven), Hans Sternberg (el Burgomaestre), Ernst Rückert (el pastor), Max Adalbert (el notario), Erich Pabst (el profesor), Paul Rehkopf (el sacristán), Edgar Klitzsch (el médico), Hermann Picha (sastre), Georg John (mendigo), Marie Wismar (anciana), Aloisia Lehnert (la madre); episodio oriental: Rudolf Klein-Rogge (derviche), Eduard von Winterstein (califa), Erika Unruh (Aisha); episodio veneciano: Rudolf Klein-Rogge (Girolamo), Lewis Brody (Maure), Lothar Müthel (el mensajero), Lina Paulsen (nodriza); episodio chino: Paul Biensfeldt (A Hi, el mago), Karl Huzsar (el emperador), Max Adalbert (el dueño del tesoro), Neumann-Schüler (verdugo).

**Rodaje:** 9 semanas.

**Duración:** 2.311 metros.

**Estreno:** 7 octubre.

---

1922 DR MABUSE, DER SPIELER (EL DOCTOR MABUSE)

1ª parte: DR MABUSE, DER SPIELER-EIN BILD DER ZEIT.

2ª parte: INFERNO-MENSCHEN DER ZEIT.

---

**Producción:** Ullstein-Uco-Film/Decla-Bioscop-UFA.

**Argumento:** La novela de Norbert Jacques publicada en el Berliner Illustrierte Zeitung.

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Carl Hoffmann (y Erich Nitzschmann para el segundo negativo).

**Decorados:** Carl Stahl-Urach (muerto durante el rodaje de la primera parte), Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.

**Vestuario:** Vally Reinecke. Música: Korand Elfers.

**Intérpretes:** Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Alfred Abel (conde Told), Aud Egede Nissen (Cara Carozza, la bailarina), Gertrud Welcker (condesa Lucy Told), Bernhard Goetzke (procurador von Wenck), Robert Forster-Larrinaga (Spoerri, el secretario), Paul Richter (Edgar Hull), Hans Adalbert von Schlettow (Georg, el chófer), Georg John (Pesch), Grete Berger (Fine, la criada), Julius Falkenstein (Karsten, el amigo de Wenck), Lydia Potechina (la mujer rusa), Anita Berber (bailarina), Paul Biensfeldt (el hombre del revólver), Karl Platen (el criado de Told), Karl Huzsar (Hawasch, jefe del taller de falsificación de monedas), Edgar Pauly (hombre grueso), Julius Hermann (Schramm), Julie Brandt, August Prash-Grevenberg, Adele Sandrock, Max Adalbert, Gustave Botz, Heinrich Gotho, Leonhard Haskel, Werner Hübsch, Gottfried Huppertz, Hans J. Junkermann, Alfred Klein, Erich Pabst, Hans Sternberg, Olaf Storm, Erich Welter, Lil Dagover, Willy Schmidt-Gentner, Julius Hermann.

**Rodaje:** (Mabuse) 8 semanas, (Inferno) 9 semanas.

**Duración:** (Mabuse) 3.496 metros, (Inferno) 2.560 metros.

**Estreno:** 27 abril y 26 mayo.

---

## 1923-1924 DIE NIBELUNGEN (LOS NIBELUNGOS)

1ª parte: SIEGFRIEDS TOD (LA MUERTE DE SIGFRIDO)

2ª parte: KRIEMHILDS RACHE (LA VENGANZA DE KRIMILDA)

---

**Producción:** Erich Pommer para Decla-Bioscop-UFA.

**Argumento:** Die Nibelungenlied y las antiguas sagas nórdicas.

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Carl Hoffmann, Günther Rittau. Secuencia del sueño del halcón::  
Walther Ruttmann.

**Foto fija:** Horst von Harbou.

**Decorados:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht (inspirados parcialmente en cuadros de Arnold Böcklin).

**Vestuario:** Paul Gerd Guderian (fallecido durante el rodaje de la primera parte),  
Aenne Willkomm.

**Vestuario y armas de los Hunos:** Heinrich Umlauff.

**Maquillaje:** Otto Genath. **Música:** Gottfried Huppertz.

**Rótulos:** John Michael Flick. **Montaje:** John Michael Flick.

**Intérpretes:** Paul Richter (Siegfried), Margarete Schön (Kriemhild), Rudolf Klein-Rogge (Atila, rey de los Hunos), Georg August Koch (Hildebrand), Theodor Loos (el rey Gunther), Bernhard Goetzke (Volker von Alzey), Hans Adalbert von Schlettow (Hagen Tronje), Georg John (1: Mime, el herrero; Alberich, el Nibelungo; 2: Blaodel), Gertrud Arnold (la reina Ute), Hanna Ralph (Brunhild), Rudolph Ritter (Rüdiger), Fritz Albert (Dietrich), Hans Carl Müller (Gerenot), Erwin Biswanger (Giselher), Hardy von François (Dankwart), Frieda Richard (lectora de runas), Georg Jurowski (sacerdote), Iris Roberts (paje), Grete Berger (mujer huna), Fritz Alberti (Dietrich von Bern), Hubert Heinrich (Werbel), Rose Leichtenstein.

**Rodaje:** (Siegfried) 15 semanas, (Kriemhild) 16 semanas.

**Duración:** (Siegfried) 3.216 metros; (Kriemhild) 3.576 metros.

**Estreno:** 14 febrero y 26 abril 1924 (UFA Palast am Zoo, Berlín).

*Nota:* En el transcurso de la producción, la Decla-Bioscop se fusiona con la Universum Film-Aktiengesellschaft (UFA). En 1925, la UFA distribuyó para el extranjero una versión abreviada (9.000 pies) de Siegfried con música adaptada del Ring de Wagner por Hugo Riesenfeld; en 1928, siguió una versión abreviada (9.000 pies) de Kriemhild. En 1933, fue distribuida una versión sonora aún más corta (2.258 metros) de Siegfried. Ninguna de estas versiones fue autorizada por el director, quien no gustaba de la música de Wagner.

---

## 1927 METROPOLIS (METROPOLIS)

---

**Producción:** Erich Pommer para UFA.

**Argumento:** La novela de Thea von Harbou.

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Karl Freund, Günther Rittau.

**Efectos especiales:** Eugen Schüfftan.

**Decorados:** Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.

**Esculturas:** Walter Schultze-Mittendorff.

**Música:** Gottfried Huppertz. **Vestuario:** Aenne Willkomm.

**Intérpretes:** Brigitte Helm (Maria/la criatura-máquina), Alfred Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder, hijo de Joh Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Fritz Rasp (el hombre de negro), Theodor Loos (Joseph/Josaphat), Erwin Biswanger (obrero número 11 811), Heinrich George (Groth, encargado de la máquina central), Olaf Storm (Jan), Hanns Leo Reich (Marinus), Heinrich Gotho (el maestro de ceremonias), Margarete Lanner (mujer del coche), Max Dietze, Georg John, Walter Kühle, Arthur Reinhard, Erwin Vater (trabajadores), Grete Berger, Olly Böhme, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Weigel (trabajadoras), Beatrice Garga, Anny Hintze, Helen von Münchhofen, Hilde Woitscheff (mujeres de los jardines eternos), Fritz Alberti. Más 700 actores secundarios y alrededor de 30,000 extras.

**Rodaje:** 310 días y 60 noches, 22 mayo 1925-30 octubre 1926.

**Duración original:** 4.189 metros.

**Estreno:** 10 enero 1927 (UFA Palast am Zoo, Berlín).

*Nota:* Después de su estreno, el film sufrió importantes cortes. Hoy no existe ninguna copia completa. La versión americana remontada por Channing Pollock, y conservada en la actualidad, tiene una duración de 3170 metros.

---

## 1928 SPIONE (SPIONE)

---

**Producción:** Fritz Lang-Film GmbH con distribución UFA.

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang, basado en novela de von Harbou.

**Dirección:** Fritz Lang. **Fotografía:** Fritz Arno Wagner.

**Decorados:** Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

**Música:** Werner R. Heymann.

**Intérpretes:** Rudolf Klein-Rogge (Haighi), Gerda Maurus (Sonja), Willy Fritsch (el detective número 326), Lupu Pick (doctor Matsumoto), Fritz Rasp (coronel Ivan Stepanov Jellusic), Craighall Sherry (Burton Jason, jefe de la policía), Hertha von Walther (señora Leslane), Lien Deyers (Kitty), Louis Ralph (Hans Morrier), Paul Hörbiger (Franz, el chófer), Julius Falkenstein (gerente del hotel), Georg John (conductor de tren), Hermann Vallentin (empleado del ferrocarril), Grete Berger, Paul Rehkopf (Strolch), Hans H. von Twardowski, Rosa Valetti.

**Rodaje:** 3 meses y medio.

**Duración original:** 4.364 metros. **Estreno:** 22 marzo.

*Nota:* La versión de exportación (anglosajona), remontada y mucho más corta (alrededor de 2200 m.) tiene distintos nombres de personajes: Donald Tremaine por W. Fritsch, Ivan Stepanov por F. Rasp, etc.

---

1929 FRAU IM MOND (LA MUJER EN LA LUNA)

---

**Producción:** Fritz Lang-Film GmbH/Universum Film A. G. (UFA).

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek.

**Efectos especiales:** Konstantin Tschetwerikoff.

**Fotos de transparencia:** Horst von Harbou.

**Decorados:** Emil Hasler, Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

**Asesores técnicos:** Hermann Oberth, Willy Ley.

**Música:** Willy Schmidt-Gentner. **Rótulos:** Felix Malitz.

**Montaje:** Felix Malitz.

**Intérpretes:** Gerda Maurus (Frieda Venten), Willy Fritsch (profesor Wolf Helius), Gustav von Wangenheim (Hans Windegger), Klaus Pohl (profesor Georg Mansfeldt), Fritz Rasp (el hombre que se hace llamar Walt Turner), Gustl Stark-Gstettenbauer (Gustav), Tilla Durieux, Hermann Vallentin, Max Zilzer, Mahmud Terja Bey, Borwin Walth (cinco financieros), Margarete Kupfer (Señora Hippolt, ama de llaves), Max Maximilian (Grotjan, chófer), Alexa von Porembsky (vendedora de violetas), Karl Platen (técnico), Gerhard Damman (capataz), Heinrich Gotho (inquilino del 2.º piso), Alfred Loretto, Edgar Pauly (dos espectadores), Josephine (ratón).

**Rodaje:** 13 semanas.

**Duración:** 4.356 metros.

**Estreno:** 15 octubre (UFA Palast am Zoo, Berlín).

---

1931 M (M)

---

**Productor:** Seymour Nebenzahl.

**Producción:** Nero-Film A.G./Star Film GmbH.

**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Fritz Arno Wagner, Gustav Rathje.

**Operador:** Karl Vash.

**Fotos de transparencia:** Horst von Harbou.

**Decorados:** Karl Vollbrecht, Emil Hasler.

**Música:** Fragmentos de Peer Gynt de Edward Grieg.

**Sonido:** Adolf Jansen.

**Montaje:** Paul Falkenberg.

**Intérpretes:** Peter Lorre (Franz Beckert), Otto Wernicke (Comisario Karl Lohmann), Gustav Gründgens (Schränker), Theo Linggen ("Bauernfänger"), Theodor Loos (comisario de policía Groeber), Georg John (el vendedor ciego), Ellen Widmann (señora Beckmann), Inge Landgut (Elsie Beckmann), Ernst Stahl-Nachbaur (jefe de la policía), Paul Kemp (ratero), Franz Stein (ministro), Rudolf Blümner (el defensor), Karl Platen (vigilante nocturno), Gerhard Bienert

(secretario de la policía criminal), Rosa Valetti (propietaria del café), Hertha von Walther (prostituta), Fritz Gnass (ladrón), Fritz Odemar (el jugador tramposo) Josef Almas, Carl Ballhaus, Hans Behal, Josef Damen, Hugo Döblin, J.A. Eckhof, Else Ehser, Karl Elzer, Erwin Faber, Ilse Fürstenberg, Gelingk, Goldstein, Goltz, Heinrich Gotho, Heinrich Gretler, Günther Hadank, Robert Hartberg, Ernst Paul Hempel, Oskar Höcker, Albert Hoermann, Isenta, Albert Karchow, Werner Kepich, Hermann Krehan, Kurt, Leeser, Rose Lichtenstein, Lotte Löbinger, Sigurd Lohde, Alfred Loretto, Maschek, Mathis, Paul Mederow, Margarete Melzer, Trude Moos, Hadrian M. Netto, Neumann, Nied, Maja Norden, Edgar Pauly, Klaus Pohl, Franz Polland, Rebane, Paul Rehkopf, Reihsig, Rhaden, Hans Ritter, Max Sablotzki, Alexander Sascha, Agnes Schulz-Lichterfeld, Leonard Steckel, Karl Heinz Stroux, Swinborne, Wolf Trutz, Otto Waldis, Borwin Walth, Rolf Wanka, Wannemann, Ernst Wulf, Bruno Ziener.

**Rodaje:** 42 días. **Duración:** 117 minutos.  
**Estreno:** 11 mayo 1931 (UFA Palast am Zoo, Berlín).

*Nota:* La mayor parte de las copias actuales tienen una duración de 89 minutos. Una versión doblada, en la que únicamente Lorre decía su propio texto, se estrena en EEUU en 1933. En 1951, Columbia presentó una nueva versión de *M* producida por Seymour Nebenzahl, realizada por Joseph Losey, con guión de Norman Reilly Raine, Leo Katcher y Waldo Salt. Se trataba, sin lugar a dudas, de una copia del guión original y de la película, sin embargo el genérico no hace mención alguna a Fritz Lang ni a Thea von Harbou.

---

1932-1933 DAS TESTAMENT DES DOKTOR MABUSE  
 (EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE)

---

**Producción:** Fritz Lang para Nero-Film-Constantin-Deutsche Universal.  
**Guión:** Thea von Harbou, Fritz Lang.  
**Dirección:** Fritz Lang.  
**Fotografía:** Fritz Arno Wagner.  
**Operador:** Karl Vash.  
**Decorados:** Emil Hasler, Karl Vollbrecht.  
**Música:** Hans Erdmann.  
**Intérpretes:** Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Oskar Beregi (profesor Baum, director del manicomio), Theodor Loos (doctor Kramm, ayudante del doctor Baum), Otto Wernicke (comisario Karl Lohmann), Klaus Pohl (secretario de la policía criminal Müller), Wera Liessem (Lilli), Gustav Diessl (Kent), Karl Meixner (Hofmeister), Camilla Spira ("Juwelen-Anna"), Rudolf Schündler (Hardy), Theo Lingen (Karetzky), Paul Oskar Höcker (Bredow), Paul Henckels (el litógrafo), Georg John (sirviente del profesor Baum), Ludwig Stössel (funcionario de la oficina de empleo), Hadrian M. Netto (Nicolai Grigoriew), Henry Pless (policía), A.E. Licho (doctor Hauser), Gerhard Bienert (inspector de la policía criminal), Josef Dahmen,

Anna Goltz, Heinrich Gotho, Heinrich Gretler, Michael von Newlinski, Karl Platen, Paul Rehkopf, Franz Stein, Eduard Wesener, Bruno Ziener, Paul Bernd.

**Rodaje:** 10 semanas.  
**Duración:** 122 minutos (copia alemana), 95 minutos (copia francesa).  
**Estreno:** Prohibido el 29 marzo 1933, estrenado en Viena el 12 mayo.

Una versión francesa, *El Testamento del Dr. Mabuse*, fue rodada simultáneamente con el mismo equipo y fue la estrenada en España.

**Co-realización, adaptación y diálogos:** René Sti. Montaje: Lothar Wolff.  
**Intérpretes:** Rudolf Klein-Rogge (doctor Mabuse), Thomy Bourdelle (profesor Baum), Jim Gérald (el comisario Karl Lohmann), Karl Meixner (Hofmeister), Maurice Maillot (Kent), Monique Rolland (Lilli), René Ferté (Hardy), Daniel Mendaille (Bredow), Raymond Cordy (Koretsky), Ginette Gaubert (Anna), Silvio de Pedrelli, Marcel Merminod, Georges Tourreil, Georges Paulais, Jacques Ehrem, Lily Rezilhot, Georges Koudria.

**Duración:** 95 minutos. **Estreno:** abril 1933.

*Nota:* Tras mantener una entrevista con Goebbels en la que le ofrece la dirección de la Industria Cinematográfica alemana, Lang marcha precipitadamente de Alemania en dirección a Francia donde rodara su siguiente película. Al tiempo, *Das Testament des Dr Mabuse* es prohibida por el comité de censura de Berlín, por que, según declaraciones del propio Lang, ponía en boca de criminales las consignas del III Reich. Una copia íntegra llegó a Nueva York vía París en 1943, fecha en la que, por fin, Lang pudo ver su obra.

---

1934 LILIOM (LILIOM)

---

**Productor:** Erich Pommer.  
**Producción:** S.A.F. Fox-Europa.  
**Argumento:** Una obra de Ferenc Molnar.  
**Guión:** Fritz Lang, Robert Liebmann.  
**Diálogos:** Bernard Zimmer.  
**Director:** Fritz Lang.  
**Ayudantes de dirección:** Jacques P. Feydeau, M. Morlot.  
**Fotografía:** Rudolph Maté.  
**Operador:** Louis Née.  
**Decorados:** Paul Colin realizados por René Renoux.  
**Pinturas:** Ferdinand Earle.  
**Vestuario:** René Hubert.  
**Música:** Jean Lenoir, Franz Waxman.  
**Canción:** "Viens gosse de gosse": J. Lenoir (letra y música).

**Intérpretes:** Charles Boyer (Liliom), Madeleine Ozeray (Julie/su hija), Florence (Señora Moscat), Alcover (Alfred), Robert Arnoux (el tornero), Roland Toutain (el marino), Alexandre Rignault (Hollinger), Henri Richaud (el comisario), Barencey (el policía del Purgatorio), Raoul Marco (el inspector), Artaud (el afilador), Léon Arvel (el empleado), René Stern (el cajero), Maximilienne (señora Menoux), Minimi Funès (Marie), Viviane Romance (la vendedora de cigarrillos), Mila Parély (la mecanógrafa céleste), Lily Latté, Rosa Valetti.

**Rodaje:** 57 días a partir de diciembre 1933.

**Duración:** 120 minutos. **Estreno:** 15 mayo.

El 10 de junio de 1934 David O. Selznick firma un contrato con Fritz Lang para la MGM, en el que Lang se compromete a realizar una película con opción a otras.

---

1936 FURY (FURIA)

---

**Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** M.G.M.

**Argumento:** El relato Mob Rule de Norman Krasna.

**Guión:** Bartlett Cormack, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Horace Hough.

**Fotografía:** Joseph Ruttenberg.

**Dirección artística:** Cedric Gibbons.

**Decorados:** William A. Horning, Edwin B. Willis.

**Vestuario:** Dolly Tree. **Música:** Franz Waxman.

**Sonido:** Douglas Shearer. **Montaje:** Frank Sullivan.

**Intérpretes:** Spencer Tracy (Joe Wilson), Sylvia Sidney (Katherine Grant), Walter Abel (fiscal del distrito), Bruce Cabot (Kirby Dawson), Edward Ellis (sheriff), Walter Brennan ("Bugs" Meyers), George Walcott (Tom), Frank Albertson (Charlie), Arthur Stone (Durkin), Morgan Wallace (Fred Garrett), George Chandler (Milton Jackson), Roger Gray (forastero), Edwin Maxwell (Vickery), Howard Hickman (el gobernador), Jonathan Hale (el abogado defensor), Leila Bennett (Edna Hooper), Esther Dale (señora Whipple), Helen Flint (Franchette), Edward Le Saint (doctor), Everett Sullivan (nuevo diputado), Murdock MacQuarrie, Frank Mills, Edwin J. Brady, James Quinn, Al Herman (amigos de Dawson), Ben Hall (Goofy), Janet Young, Jane Corcoran, Mira McKinney, Mary Foy, Edna Mae Harris (mujeres), Frank Sully, Dutch Hendrian (dinamiteros), George Offerman, jr. (acusado), Ray Brown (granjero), Nora Cecil (la madre de Albert), Guy Usher (ayudante de la defensa), Frederick Burton (juez Hopkins), Tommy Tomlinson (reportero), Sherry Hall (empleado del juzgado), Jack Daley (capataz de la fábrica), Duke York (conductor del taxi), Charles Coleman (dueño del drugstore), Esther Muir (la chica del club nocturno), Raymond Hatton (Hector),



Clara Blandick (esposa del juez), Herbert Ashley (Oscar), Harry Hayden (carcelero), Ward Bond (objetante), Sam Hayes (locutor), Minerva Urecal (Fanny), Clarence Kolb (Burgermeister), Arthur Hoyt (Grouch), Tom Mahoney (administrador), Carl Stockdale (quincallero), Si Jenks (campesino), Edna Mae Harris (mujer negra).

**Rodaje:** febrero-abril.

**Duración:** 94 minutos.

**Estreno:** 5 junio.

---

1937 YOU ONLY LIVE ONCE (SOLO SE VIVE UNA VEZ)

---

**Productor:** Walter Wanger.

**Producción:** Walter Wanger Productions, distribuida por United Artists.

**Argumento:** Relato de Gene Towne.

**Guión:** Gene Towne, Graham Baker

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Robert Lee. **Fotografía:** Leon Shamroy.

**Dirección artística:** Alexander Toluboff.

**Vestuario:** Helen Taylor. **Música:** Alfred Newman.

**Canción:** "A Thousand Dreams of You" por  
Louis Alter y Paul Francis Webster.

**Montaje:** Daniel Mandell.

**Intérpretes:** Sylvia Sidney (Joan "Jo" Graham), Henry Fonda (Eddie Taylor), Barton MacLane (Stephen Whitney), Jean Dixon (Bonnie Graham), William Gargan (el padre Dolan), Warren Hymer (Mugsy), Charles "Chic" Sale (Ethan), Margaret Hamilton (Hester), Guinn Williams (Rogers), Jerome Cowan (doctor Hill), John Wray (director de la prisión), Jonathan Hale (fiscal del distrito), Walter De Palma (Monk), Ward Bond (guardia), Wade Boteler (policía), Henry Taylor (Kozderonas), Jean Stoddard (taquígrafo), Ben Hall (mensajero).

**Rodaje:** 46 días.

**Duración:** 86 minutos.

**Estreno:** 29 enero.

---

1938 YOU AND ME

---

**Productor:** Fritz Lang.

**Producción:** Paramount.

**Argumento:** Un tema de Norman Krasna.

**Guión:** Virginia Van Upp.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Charles Lang, Jr.

**Dirección artística:** Hans Dreier, Ernest Fegté.

**Decorados:** A.E. Freudeman.

**Música:** Kurt Weill, Boris Morros.

**Asesor musical:** Phil Boutelie.

**Canción:** "You Can't Get Something For Nothing", "The Right Guy For Me";  
Kurt Weill (música), Sam Coslow (letra); "You and Me": Frederick  
Hollander, Ralph Freed.

**Montaje:** Paul Weatherwax.

**Intérpretes:** Sylvia Sidney (Helen Roberts), George Raft (Joe Dennis), Robert Cummings (Jim), Barton MacLane (Mickey), Roscoe Karns (Cuffy), Harry Carey (señor Morris), Warren Hymer (Gimpy), George E. Stone (Patsy), Guinn Williams (conductor de taxi), Vera Gordon (señora Levine), Carol Paige (cantante), Bernadene Hayes (Nellie), Egon Brecher (señor Levine), Joyce Compton (Curly Blonde), Cecil Cunningham (señora Morris), Willard Robertson (Dayton), Roger Gray (recepcionista), Adrian Morris (Knucks), Joe Gray (Red), Jack Pennick, Kit Guard (gansters), Fern Emmet (madre), Max Barwyn (camarero alemán), James McNamara (Big Shot), Paul Newlan, Harlan Briggs (McTavish), Blanca Vischer, Herta Lynd (camarera sueca), Jimmie Dundee (conductor del autobús), Terry Raye, Sheila Darcy (empleada de la perfumería), Jack Mulhall, Sam Ash (vigilantes), Ruth Rogers (dependienta), Julia Faye (secretaria), Arthur Hoyt (señor Klein), William B. Davidson (N. G. Martin), Oscar G. Hendrian (Lucky), Edward J. Pawley (Dutch), Hal K. Dawson (encargado de información), Matt McHugh (recién llegado), Harry Tenbrook (Barman), Ernie Adams (Nick, camarero), Gwen Kenyon (chica del guardarropa), Ellen Drew (cajera), Cheryl Walker, Dorothy Dayton, Carol Parker, Juanita Quigley (chicas), Jane Dewey, Joyce Mathews (empleados), Margaret Randall.

**Rodaje:** 45 días.

**Duración:** 90 minutos.

**Estreno:** 3 junio.

---

1940 THE RETURN OF FRANK JAMES  
(LA VENGANZA DE FRANK JAMES)

---

**Productor:** Darryl F. Zanuck para 20th Century-Fox.

**Productor asociado:** Kenneth Macgowan.

**Guión:** Sam Hellman.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** George Barnes, William V. Skall (Technicolor).

**Asesor de color:** Natalie Kalmus.

**Dirección artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen.

**Decorados:** Thomas Little.

**Vestuario:** Travis Banton.

**Música:** David Buttolph.

**Montaje:** Walter Thompson.

**Intérpretes:** Henry Fonda (Frank James [Tom Craison]), Gene Tierney (Eleanor Stone), Jackie Cooper (Clem), Henry Hull (mayor Rufus Todd), John Carradine (Bob Ford), J. Edward Bromberg (George Runyon), Donald Meek (McCoy), Eddie Collins (agente de la diligencia), George Barbier (Ferrys, el juez), Ernest Whitman (Pinky Washington), Charles Tannen (Charlie Ford), Lloyd Corrigan (Randolph Stone), Russell Hicks (agente), Victor Kilian (predicador), Edward McWade (coronel Fentridge Jackson), George Chandler (Roy), Irving Bacon (hombre en el vagón), Frank Shannon (sheriff Daniels),

Barbara Pepper (Nellie Blane), Louis Mason (Wilson, el guardián), Szymie Beard (Mose), William Pawley ("Jesse James", actor), Frank Sully (Pappy, el viejo actor), Bob Battier, ("Frank James" actor), Davidson Clark (oficial), Edmund Elton (Jury Foreman), Sherry Hall (empleado del juzgado), A. S. Byron (el ingeniero), Lee Phelps (barman), Lillian Yarbo (criada), Bob MacKenzie (el viejo de la mecadora), Hattie Noel (camarera), Adrian Morris (detective), Almeda Fowler (señora Edna Stone), James Morton (otro barman), Milton Kibbee, Dale Van Sickel, Frank Melton, Lester Dorr (reporteros), Kermit Maynard (extra de la sala de justicia), Lew Meehan (administrador), Kernan Cripps (delegado), Russ Powell (miembro del jurado), Nelson McDowell (jurado-veterano confederado).

**Rodaje:** 46 días.

**Duración:** 92 minutos.

**Estreno:** 16 agosto.

---

1941 WESTERN UNION (ESPIRITU DE CONQUISTA)

---

**Productor:** Darryl F. Zanuck para 20th Century Fox.

**Productor asociado:** Harry Joe Brown. **Argumento:** Novela de Zane Grey.

**Guión:** Robert Carson.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Edward Cronjager, Allen M. Davey (Technicolor).

**Asesor de color:** Natalie Kalmus.

**Dirección artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen.

**Decorados:** Thomas Little.

**Vestuario:** Travis Banton.

**Música:** David Buttolph.

**Montaje:** Robert Bischoff.

**Sonido:** Bernard Fredericks, Roger Heman.

**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 McLane (Jack Slade), Russell Hicks (gobernador), Victor Kilian (Charlie), Minor Watson (Pat Grogan), George Chandler (Herb), Chif Big Tree (jefe indio Spotted Horse), Chief Thundercloud (guía indio), Dick Rich (Porky), Harry Stang (esbirro), Charles Middleton (conductor de la diligencia), Addison Richards (capitán Harlow), Irving Bacon (barbero), Francis Ford, Eddy Waller (conductores de diligencia), James Flavin, Frank Mills, Ralph Dunn.

**Rodaje:** 56 días.

**Duración:** 93 minutos.

**Estreno:** 21 febrero.

---

1941 MAN HUNT (EL HOMBRE ATRAPADO)

---

**Productor:** Darryl F. Zanuck para 20th Century-Fox.

**Productor asociado:** Kenneth Macgowan.

**Argumento:** La novela Rogue Male de Geoffrey Household.

**Guión:** Dudley Nichols.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Arthur Miller.  
**Dirección artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen.  
**Decorados:** Thomas Little.      **Vestuarios:** Travis Banton.  
**Música:** Alfred Newman.      **Montaje:** Allen McNeil.  
**Sonido:** Eugene Grossman, Roger Heman.  
**Intérpretes:** Walter Pidgeon (capitán Thorndike), Joan Bennett (Jerry), George Sanders (Quive-Smith), John Carradine ("señor Jones", el falso Thorndike), Roddy McDowall (Vaner, el chico de la cabaña), Ludwig Stössel (doctor), Heather Thatcher (lady Risborough), Frederick Worlock (lord Risborough), Roger Imhof (capitán Jensen), Egon Brecher (Whiskers), Lester Matthews (mayor), Holmes Herbert (Farnsworthy), Eily Malyon (empleada de correos), Arno Frey (teniente de policía), Frederick Vogeding (embajador), Lucien Prival (el hombre del paraguas), Herbert Evans (Reeves), Keith Hitchcock ("Bobby"), Edgar Licho (pequeño hombre grueso), John Rogers (Cockney), Otto Reichow, William Haade, Bob Stephenson (centinelas), Adolph Milar, Sven Borg (compañero), Hans Joby (perseguidor), Cyril Delevanti, Frank Benson (conductores), Douglas Gerrard (policía), Charles Bennett, Bobbie Hale (vendedores ambulantes), Walter Bonn, Carl Ottmar (policía del puerto), Carl Ekberg (Hitler), Kurt Kreuger, Olaf Hytten (secretarios), William Vaughn (jefe de la policía del puerto), Virginia McDowall (la hermana de la estafera), Bruce Lester (copiloto), Clifford Severn.

**Duración:** 102 minutos.      **Estreno:** 20 junio.

### 1943    **HANGMEN ALSO DIE!**

**Productor:** Fritz Lang para Arnold Productions-United Artists.  
**Productor asociado:** T.W. Baumfield.  
**Productor ejecutivo:** Arnold Pressburger.  
**Director de producción:** Carl Harriman.  
**Argumento:** Una idea original de Fritz Lang y Bertolt Brecht.  
**Guión:** John Wexley.      **Dirección:** Fritz Lang.  
**Ayudantes de dirección:** Walter Mayo, Fred Pressburger.  
**Fotografía:** James Wong Howe.      **Dirección artística:** William Darling.  
**Vestuario:** Julie Heron.      **Música:** Hanns Eisler.  
**Canción:** "No Surrender": Eisler (música), Sam Coslow (letra).  
**Montaje:** Gene Fowler, Jr.      **Sonido:** Fred Law.  
**Intérpretes:** Brian Donlevy (doctor Franz Svoboda), Walter Brennan (profesor Novotny), Anna Lee (Mascha Novotny), Gene Lockhart (Emil Czaka), Dennis O'Keefe (Jan Horek), Alexander Granach (Alois Gruber), Margaret Wycherly (tía Ludmilla Novotny), Nana Bryant (señora Novotny), Billy Roy (Boda Novotny), Hans von Twardowski (Richard Heydrich), Tonio Selwart (Haas, jefe de la Gestapo), Jonathan Hale (Dedic), Lionel Stander (taxista), Byron Foulger

(Bartos), Virginia Farmer (casera), Louis Donath (Sumer), Sarah Padden (señorita Dvorak), Edmund MacDonald (doctor Pilar), George Irving (Nezval, el poeta), James Bush (obrero), Arno Frey (Itnut), Lester Sharpe (Rudy), Arthur Loft (general Bertruba), William Farnum (Viktorin), Reinhold Schuenzel (inspector Ritter), Philip Merivale.

**Rodaje:** 52 días.

**Duración:** 140 minutos.

**Estreno:** 26 marzo.

En el guión, aunque no aparece acreditado en el genérico de la película, colaboró Bertolt Brecht junto con John Wexley.

---

1944 THE MINISTRY OF FEAR

---

**Productor:** Seton I. Miller.

**Producción:** Paramount.

**Argumento:** La novela de Graham Greene.

**Guión:** Seton I. Miller.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** George Templeton.

**Fotografía:** Henry Sharp.

**Dirección artística:** Hans T. Dreier, Hal Pereira.

**Decorados:** Bert Granger.

**Música:** Victor Young.

**Sonido:** W. C. Smith.

**Montaje:** Archie Marshek.

**Intérpretes:** Ray Milland (Stephen Neale), Marjorie Reynolds (Carla Hilfe), Carl Esmond (Willi Hilfe), Dan Duryea (Cost/Travers), Hillary Brooke (la 2ª señora Bellaire), Percy Waram (inspector Prentice), Erskine Sanford (señor Rennit), Thomas Loudon (señor Newland), Alan Napier (doctor Forrester), Helena Grant (señora Merrick), Aminta Dyne (1ª señora Bellaire), Mary Field (señorita Penteel), Byron Foulger (Newby), Lester Matthews (doctor Norton), Eustace Wyatt (ciego), Frank Dawson (vicario), Connie Leon (la mujer del puesto de pasteles), Evelin Beresford (mujer gruesa), Eric Wilton, Boyd Irwin, Frank Baker (hombres de Scotland Yard), Olaf Hytten (empleado de la saterría), Wilson Benge, Leonard Carey

**Rodaje:** 46 días, julio-agosto 1943.

**Duración:** 84 minutos.

**Estreno:** 16 octubre 1944.

*Nota:* Rodada antes, pero estrenada después de *The Woman in the Window*.

---

1944 THE WOMAN IN THE WINDOW (LA MUJER DEL CUADRO)

---

**Productor:** Nunnally Johnson.

**Producción:** International Pictures, Inc.-RKO.

**Argumento:** La novela *Once off Guard* de J. H. Wallis.

**Guión:** Nunnally Johnson.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Richard Harlan.

**Fotografía:** Milton Krasner.

**Efectos especiales:** Vernon Walker.      **Fotofija:** Ed Henderson.  
**Dirección artística:** Duncan Cramer.      **Decorados:** Julia Heron.  
**Vestuario:** Muriel King.      **Música:** Arthur Lange.  
**Sonido:** Frank McWhorten.      **Montaje:** Marjorie Johnson.  
**Supervisor de montaje:** Paul Weatherwax.

**Intérpretes:** Edward G. Robinson (profesor Richard Wanley), Joan Bennett (Alice Reed), Raymond Massey (Frank Lalor, fiscal del distrito), Edmond Breon (doctor Michael Barkstone), Dan Duryea (guardaespaldas y chantajista), Thomas E. Jackson (inspector Jackson), Dorothy Peterson (señora Wanley), Arthur Loft (Claude Mazard [alias Frank Howard]), Frank Dawson (Collins, el mayordomo), Carol Cameron (Elsie Wanley), Bobby Blake (Dickie Wanley), Fred Graham (policía), Frank Melton, Don Brondie (hombre en la galería de arte), Alee Craig (empleado del garage), Ralph Dunn (policía de tráfico), Frank Mills (ayudante del garage), Lane Watson (hombre del taxi), James Beasley (hombre en el taxi), Joe Devlin (el hombre del peaje), Tom Hanlon (radio-locutor), Calvin Emery (periodista), Spanky McFarland (boy scout), Harry Hayden (farmacéutico), Jack Gardner (chófer de Frank Lalor), Arthur Space (capitán Kennedy); Harold McNully, Joel McGinnis, Donald Kerr, Frank McClure (ascensoristas), Ann O'Neal (mujer en el ascensor), Fred Chapman (niño en el ascensor), Eddy Chandler (conductor de la policía), Thomas P. Dillon (oficial Flynn), Iris Adrian (peatón), Ruth Valmy (modelo de revistas), Hal Craig (vendedor de periódicos), Fred Rapport (gerente del club), Alex Pollard (William, el maître), James Harrison, Jack Gargan (camareros), Lawrence Lathrop, William Dyer (botones), Brandon Beach, Austin Bedell, Al Bensalt, Paul Bradley, James Carlisle, William Holmes, Fred Hueston, Sheldon Jett, J. W. Johnston, Charles Meakin, Harold Minjer, Ralph Norwood, Wedgewood Nowell, Louis Payne, David Pepper, Roy Saegar, Scott Seaton, Wyndham Standing, Larry Steers (miembros del club), Bess Flowers (extra del bar).

**Rodaje:** Mayo-junio.

**Duración:** 99 minutos.

**Estreno:** 11 octubre.

---

## 1945 SCARLET STREET (PERVERSIDAD)

---

**Productor:** Fritz Lang para Diana Productions-Universal.

**Productor ejecutivo:** Walter Wanger.

**Argumento:** La Chienne, de Georges de la Fouchardière (y Mouézy-Eon).

**Guión:** Dudley Nichols.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Melville Shyer.

**Fotografía:** Milton Krasner.

**Efectos especiales:** John P. Fulton.

**Dirección artística:** Alexander Golitzen.

**Decorados:** Russell A. Gausman, Carl Lawrence.

**Cuadros:** John Decker.

**Vestuario:** Travis Banton.

**Música:** Hans J. Salter.

**Sonido:** Glenn Anderson.

**Montaje:** Arthur Hilton.

**Intérpretes:** Edward G. Robinson (Christopher Cross), Joan Bennett (Kitty March "Lazy Legs"), Dan Duryea (Johnny Prince), Margaret Lindsay (Millie), Rosalind Ivan (Adele Cross), Samuel S. Hinds (Charles Pringle), Jess Barker (Janeway), Arthur Loft (Dellarowe), Vladimir Sokoloff (Pop Lejon), Charles Kemper (Patcheye), Russell Hicks (Hogarth), Anita Bolster (señora Michaels), Cyrus W. Kendall (Nick), Fred Essler (Marchetti), Edgar Dearing, Tom Dillon (policías), Churck Hamilton (chófer), Gus Glassmire, Howard Mitchell, Ralph Littlefield, Sherry Hall, Jack Statham (empleados), Rodney Bell (Barney), Byron Foulger (señor Jones, encargado de los apartamentos), Will Wright (cajero), Henri de Soto (camarero), Milton Kibbee (Saunders), Tom Daly (Penny), George Meader (Holliday), Lou Lubin (Tiny), Clarence Muse (Ben), John Barton (hombre del organillo) Emmett Vogan (fiscal de la acusación), Horace Murphy (el repartidor de la leche), Joe Devlin (Williams), George Lloyd (Conway), Syd Saylor (Crocker), Dewey Robinson (Derelict), Herbert Heywood (Bellboy), Charles C. Wilson (vigilante), Constance Purdy (enfermera), Fritz Leiber (predicador), Wally Scott (borracho), Arthur Gould Porter, Boyd Irwin, Richard Abbott (críticos de arte), Byron Foulger (Jones), Thomas Jackson (jefe de detectives), Edward Keane, Dick Wessel, Dick Curtis (detectives), Reverend Neal Dodd (sacerdote), Kerry Vaughn (la chica rubia), Beatrice Roberts (secretaria), Richard Cramer.

**Rodaje:** 56 días.

**Duración:** 102 minutos.

**Estreno:** 28 diciembre.

---

## 1946 CLOAK AND DAGGER

---

**Productor:** Milton Sperling.

**Producción:** United States Pictures para Warner Bros.

**Argumento:** Un tema de Boris Ingster y John Larkin, inspirado en un libro de Corey Ford y Alastair MacBain.

**Guión:** Albert Maltz, Ring Lardner, Jr.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Russ Saunders.

**Fotografía:** Sol Polito.

**Efectos especiales:** Harry Barndollar, Edwin B. Du Par.

**Dirección artística:** Max Parker.

**Decorados:** Walter Hilford.

**Consejero técnico:** Michael Burke.

**Vestuario:** Leah Rhodes.

**Maquillaje:** Perc Westmore.

**Música:** Max Steiner. **Dirección musical:** Leo F. Forbstein.  
**Orquestación:** Hugo Friedhofer. **Sonido:** Francis J. Scheid.  
**Montaje:** Christian Nyby.  
**Intérpretes:** Gary Cooper (profesor Alvah Jasper), Lilli Palmer (Gina), Robert Alda (Pinky), Vladimir Sokoloff (doctor Poldá), J. Edward Bromberg (Trenk), Marjorie Hoshelle (Ann Dawson), Ludwig Stössel (alemán), Helene Thimig (Katerin Loder), Dan Seymour (Marsoli), Marc Lawrence (Luigi), James Flavin (coronel Walsh), Pat O'Moore (inglés), Charles Marsh (Erich), Don Turner (Lingg), Clifton Young (comandante americano), Ross Ford (paracaidista), Robert Coote (Cronin), Hans Schumm, Peter Michael (agentes alemanes), Yola D'Avril, Claire Du Brey, Lottie Stein (enfermeras), Lynne Lyons (mujer en el banco), Rory Mallinson (Paul), Ed Parker, Gil Perkins (agentes de la Gestapo), Bruce Lester (oficial inglés), Leon Lenoir (soldado italiano), Otto Reichow, Arno Frey (soldados alemanes), Maria Monteil, Lillian Nicholson (monjas), Bobby Santon (muchacho italiano), Elvira Curci (mujer en la calle), Hella Crosby (Rachele), Douglas Walton (piloto inglés), Vernon Downing (sargento inglés), Holmes Herbert (oficial inglés), Frank Wilcox (oficial americano), Michael Burque (agente de la OSS), Rosalind Lyons, Connie Gilchrist.  
**Duración:** 106 minutos. **Estreno:** 28 septiembre.

---

1948 SECRET BEYOND THE DOOR (SECRETO TRAS LA PUERTA)

---

**Productor:** Fritz Lang para Diana Productions-Universal International.  
**Productor ejecutivo:** Walter Wanger.  
**Argumento:** El relato Museum Piece N° 13, de Rufus King.  
**Guión:** Silvia Richards.  
**Dirección:** Fritz Lang.  
**Ayudante de dirección:** William Holland.  
**Fotografía:** Stanley Cortez.  
**Diseño de producción:** Max Parker.  
**Decorados:** Russell A. Gausman, John Austin.  
**Vestuario:** Travis Banton.  
**Música:** Miklos Rozsa.  
**Sonido:** Leslie I. Carey, Glenn E. Anderson.  
**Montaje:** Arthur Hilton.  
**Intérpretes:** Joan Bennett (Celia Lamphere), Michael Redgrave (Mark Lamphere), Anne Revere (Caroline Lamphere), Barbara O'Neil (señorita Robey), Natalie Schafer (Edith Potter), Paul Cavanagh (Rick Barrett), Anabel Shaw (chica de sociedad), Rosa Rey (Paquita), James Seay (Bob Dwight), Mark Dennis (David), Donna Di Mario (gitana), David Cota (su amante), Virginia Brissac (Sarah), Houseley



Stevenson (Andy), Cran Whitley, Virginia Farmer (pareja), Lucio Villegas (sacerdote), Eddy C. Waller (Lem), Paul Fierro (rival), Julián Rivero (propietario), Frank Dae (hacendado), Pedro Regas (camarero), Tom Chatterton (juez), Nolan Leary (empleado de la estación), Watson Downs (conductor), Jessie Graves (mozo), Donald Kerr (hombre de los billetes), Robert Espinosa, Robert Barber, Tony Rodríguez (monaguillos), Peggy Remington (mujer del decano), Harry Denny (decano), Wayne Treadway, Paul Scardon, Danny Ducan, Ralph Littlefield, Marie Harmon, Kay Morley.

**Rodaje:** 61 días.

**Duración:** 98 minutos.

**Estreno:** 13 enero.

---

1950 HOUSE BY THE RIVER

---

**Productor:** Howard Welsch para Fidelity Pictures-Republic Pictures.

**Productor asociado:** Robert Peters.

**Director de producción:** Joseph Dillpe.

**Argumento:** La novela de A.P. Herbert.

**Guión:** Mel Dinelli.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** John Grubbs. **Fotografía:** Edward Cronjager.

**Efectos especiales:** Howard y Theodore Lydecker.

**Dirección artística:** Bert Leven.

**Decorados:** Charles Thompson, John McCarthy.

**Vestuario:** Adele Palmer. **Música:** George Antheil.

**Montaje:** Arthur Hilton.

**Intérpretes:** Louis Hayward (Stephen Byrne), Lee Bowman (John Byrne), Jane Wyatt (Marjorie Byrne), Dorothy Patrick (Emily Gaunt), Ann Shoemaker (señora Ambrose), Jody Gilbert (Flora Bantam), Peter Brocco (fiscal general), Howland Chamberlain (fiscal del distrito), Margaret Seddon (señora Whittaker), Sarah Padden (señora Beach), Kathleen Freeman (Effie Ferguson), Will Wright (inspector Parten), Leslie Kimmell (señor Gaunt), Effie Laird (señora Gaunt).

**Rodaje:** 40 días.

**Duración:** 88 minutos.

**Estreno:** 25 marzo.

---

1950 AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES  
(GUERRILLEROS EN FILIPINAS)

---

**Productor:** Lamar Trotti para 20th Century Fox.

**Director de producción:** F.E. Johnson.

**Argumento:** La novela de Ira Wolfert. **Guión:** Lamar Trotti.

**Dirección:** Fritz Lang. **Ayudante de dirección:** Horace Hough.

**Fotografía:** Harry Jackson (Technicolor).

**Efectos especiales de fotografía:** Fred Sersen.

**Dirección artística:** Lyle R. Wheeler, J. Russell Spencer.

**Decorados:** Thomas Little, Stuart Reiss.

**Vestuario:** Travilla.

**Música:** Cyril Mockridge.

**Montaje:** Robert Simpson.

**Director de la segunda unidad:** Robert D. Webb.

**Director musical:** Lionel Newman.

**Intérpretes:** Tyrone Power (Churck Palmer), Micheline Presle (Jeanne Martínez), Jack Elam (Spenser, el radioperador), Bob Patten (Lovejoy), Tom Ewell (Jim Mitchell), Tommy Cook (Miguel), Robert Barrat (general Douglas MacArthur), Juan Torená (Juan Martínez), Carleton Young (coronel Phillips), Orlando Martin (coronel Benson), Miguel Azares (nativo traidor), Eddie Infante (coronel Dimalanta), María del Val (señora Martínez), Eduardo Rivera (oficial japonés), Ferd Gonzales, Arling Gonzales (radio operadores), Chris de Vera, Erlinda Cortez, Rosa del Rosario, Hati Ruby.

**Rodaje:** 48 días, en Filipinas (Luzon).

**Duración:** 105 minutos.

**Estreno:** 11 noviembre.

---

## 1952 RANCHO NOTORIUS (ENCUBRIDORA)

---

**Productor:** Howard Welsch para Fidelity Pictures-RKO Radio Pictures International.

**Supervisor de producción:** Ben Hersh.

**Argumento:** Gunsight Whitman de Silvia Richards.

**Guión:** Daniel Taradash.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Emmett Emerson.

**Fotografía:** Hal Mohr (Technicolor). **Asesor de color:** Richard Mueller.

**Diseño de producción:** Wiard Ihnen. **Dirección artística:** Robert Priestley.

**Canciones:** "The Legend of Churck-a-Luck" (cantada por William Lee), "Gypsy Davey", "Get Away, Young Man" de Ken Darby, cantadas por Marlene Dietrich.

**Música:** Emil Newman.

**Montaje:** Otto Ludwig.

**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 Churck-a-Luck), Jack Elam (Geary), Dan Seymour (Comanche Paul), George Reeves (Wilson), Rodric Redwing (Rio), Frank Ferguson (predicador), Charles Gonzales (Hevia), Francis MacDonald (Harbin), José Domínguez (Gonzales), John Kellogg (viajante), Stan Jolley (Warren, ayudante del sheriff), John Doucette (Whitney), Stuart Randall (Starr), Frank Graham (Ace Maguire), Fuzzy Knight (barbero), Roger Anderson (Red), Felipe Turich (Sánchez), Russell Johnson (croupier), Charlita

(chica mexicana en el bar), Ralph Sanford (político), Lane Chandler (sheriff Hardy), Dick Wessel (delegado), Dick Elliott (narrador), William Haade (sheriff Bullock).

**Duración:** 89 minutos.

**Estreno:** marzo 1952.

---

1952 CLASH BY NIGHT

---

**Productor:** Harriet Parsons

**Producción:** Wald-Krasna Productions para R.K.O.

**Productor ejecutivo:** Jerry Wald, Norman Krasna.

**Argumento:** El drama de Clifford Odets.

**Guión:** Alfred Hayes.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Fotografía:** Nicholas Musuraca.

**Efectos especiales:** Harold Wellman.

**Dirección artística:** Albert S. D'Agostino, Carroll Clark.

**Decorados:** Darrell Silvera, Jack Mills.

**Vestuario:** Michael Woulfe.

**Canción:** "I Hear A Rhapsody" de Dick Gasparre, Jack Baker, George Fragos, cantada por Tony Martin.

**Música:** Roy Webb.

**Dirección musical:** C. Bakaleinikoff. **Montaje:** George J. Amy.

**Intérpretes:** Barbara Stanwyck (Mae Doyle, luego señora D'Amato), Paul Douglas (Jerry D'Amato), Robert Ryan (Earl Pfeiffer), Marilyn Monroe (Peggy), J. Carroll Naish (tío Vince), Keith Andes (Joe Doyle), Silvio Minciotti (Papa D'Amato), Diane y Deborah Stewart (las gemelas), Roy d'Armour, Gilbert Frye (hombres), Nancy Duke, Sally Yarnell, Irene Crosby, Helen Hansen, Dan Bernaducci, Dick Coe, Al Cavens (invitados), Bert Stevens, Mario Siletti (barman), Julius Tannen (camarero), Tony Dante (pescador en el puerto), Frank Kreig.

**Rodaje:** 32 días. Exteriores en Monterey, California.

**Duración:** 105 minutos.

**Estreno:** 18 junio.

---

1953 THE BLUE GARDENIA (GARDENIA AZUL)

---

**Productor:** Alex Gottlieb.

**Producción:** Alex Gottlieb Productions para Warner Bros.

**Argumento:** La novela Gardenia de Vera Caspary.

**Guión:** Charles Hoffman.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Emmett Emerson.

**Fotografía:** Nicholas Musuraca.

**Efectos especiales:** Willis Cook.

**Dirección artística:** Daniel Hall.

**Canción:** "Blue Gardenia", de Bob Russell, Lester Lee, arreglos de Nelson Riddle, cantada por Nat "King" Cole.

**Música:** Raoul Kraushaar.

**Montaje:** Edward Mann.

**Intérpretes:** Anne Baxter (Norah Larkin), Richard Conte (Casey Mayo), Ann Sothorn (Crystal Carpenter), Raymond Burr (Harry Prebble), Jeff Donnell (Sally Ellis), Richard Erdman (Al), George Reeves (oficial de policía Haynes), Ruth Storey (Rose), Ray Walker (Homer), Nat "King" Cole (él mismo), Celia Lovsky (mujer ciega), Frank Ferguson (borracho), Alex Gottlieb.

**Rodaje:** 21 días, diciembre 1952.

**Duración:** 90 minutos.

**Estreno:** 28 marzo 1953

---

1953 THE BIG HEAT (LOS SOBORNADOS)

---

**Productor:** Robert Arthur para Columbia Pictures.

**Argumento:** La novela de William P. McGivern.

**Guión:** Sidney Boehm.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Milton Feldman.

**Fotografía:** Charles Lang, Jr.

**Dirección artística:** Robert Peterson.

**Decorados:** William Kiernan.

**Vestuario:** Jean Louis

**Música:** Daniele Amfitheatrof.

**Montaje:** Charles Nelson.

**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 Bouchey (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), Rex Reason.

**Rodaje:** 29 días, marzo-abril 1953.

**Duración:** 90 minutos.

**Estreno:** octubre.

---

1954 HUMAN DESIRE (DESEOS HUMANOS)

---

**Productor Ejecutivo:** Jerry Wald.

**Productor:** Lewis J. Rachmil para Columbia Pictures.

**Argumento:** La Bête Humaine de Emile Zola.

**Guión:** Alfred Hayes.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Milton Feldman.

**Fotografía:** Burnett Guffey.

**Dirección artística:** Robert Peterson.

**Decorados:** William Kiernan.

**Vestuario:** Jean Louis.

**Música:** Daniele Amfitheatrof.

**Montaje:** Aaron Stell.

**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 de Laire (Vera Simmons), Grandon Rhodes (John Owens), Dan Seymour (el 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).

**Título de rodaje:** The End of the Line y Human Beast.

**Rodaje:** 35 días.

**Duración:** 90 minutos.

**Estreno:** 6 agosto.

---

1955 MOONFLEET (LOS CONTRABANDISTAS DE MOONFLEET)

---

**Productor asociado:** Jud Kinberg.

**Productor:** John Houseman para M.G.M.

**Argumento:** Novela de John Meade Falkner.

**Guión:** Jan Lustig, Margaret Fitts.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Sid Sidman.

**Fotografía:** Robert Planck (Eastmancolor, CinemaScope).

**Asesor de color:** Alvord Eiseman.

**Dirección artística:** Cedric Gibbons, Hans Peters.

**Decorados:** Edwin B. Willis, Richard Pefferle.

**Vestuario:** Walter Plunkett.

**Música:** Miklos Rozsa.

**Música Flamenco:** Vicente Gómez.

**Montaje:** Albert Akst.

**Intérpretes:** Stewart Granger (Jeremy Fox), George Sanders (Lord Ashwood), Joan Greenwood (Lady Ashwood), Viveca Lindford (Anne Minton), Jon Whiteley (John Mohune), Liliane Montevecchi (bailarina), Sean McClory (Elzevir Block), Melville Cooper (Felix Ratsey), 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), Peggy Maley (inquilina), Lillian Kemble Cooper (Mary Hicks), Guy Kingsford (Capitán Hawkins), Ben Wright (oficial), Wilson Wood (soldado), John O'Malley (teniente Upjohn).

**Rodaje:** 45 días (septiembre-octubre 1954, exteriores marinos en Oceanside, California).

**Duración:** 87 minutos.

**Estreno:** 12 junio.

---

1956 WHILE THE CITY SLEEPS  
(MIENTRAS NUEVA YORK DUERME)

---

**Productor:** Bert E. Friedlob.  
**Producción:** Bert E. Friedlob Productions para R.K.O.  
**Argumento:** La novela *The Bloody Spur*, de Charles Einstein.  
**Guión:** Casey Robinson.  
**Dirección:** Fritz Lang.  
**Ayudante de dirección:** Ronnie Rondell.  
**Fotografía:** Ernest Laszlo.  
**Dirección artística:** Carroll Clark.  
**Decorados:** Jack Mills.                      **Vestuario:** Norma.  
**Música:** Herschel Burke Gilbert.  
**Montaje sonoro:** Verna Fields.  
**Montaje:** Gene Fowler, Jr.  
**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 Hinton (O'Leary), Mae Marsh (señora Manners), Sandy White (Judith Fenton), Celia Lovsky (señorita Dodd), Pit Herbert (barman), Andrew Lupino, David Andrews (pianista del bar)  
**Rodaje:** cinco semanas, julio-agosto 1955.  
**Duración:** 100 minutos.                      **Estreno:** 16 Mayo.

*Nota:* El film, rodado en formato standard, fue exhibido en alguna ocasión en SuperScope.

---

1956 BEYOND A REASONABLE DOUBT  
(MAS ALLA DE LA DUDA)

---

**Productor:** Bert E. Friedlob.  
**Producción:** Bert E. Friedlob Productions para R.K.O.  
**Argumento y Guión:** Douglas Morrow.  
**Dirección:** Fritz Lang.  
**Ayudante de dirección:** Maxwell Henry.  
**Fotografía:** William Snyder.  
**Dirección artística:** Carroll Clark.  
**Decorados:** Darrell Silvera.  
**Canción:** "Beyond a Reasonable Doubt", de Alfred Perry (letra) y Herschel Burke Gilbert (música), cantada por "The Hi-Los".  
**Música:** Herschel Burke Gilbert.  
**Montaje:** Gene Fowler, Jr.

**Intérpretes:** Dana Andrews (Tom Garrett), Joan Fontaine (Susan Spencer), Sidney Blackmer (Austin Spencer), Philip Bourneuf (fiscal del distrito, Roy Thompson), 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), Billy Reed (M. C.), Carl Sklover (taxista), Phil Barnes (policía), Baynes Barron (John Higgins, hombre de las huellas digitales), Jeffrey Sayre (vocal del jurado), Hal Taggart (empleado del juzgado), Dorothy Gordon (secretaria), Bill Boyett, Joel Mondeaux (miembros del jurado), Eric Wilton (clérigo), Dave Wiechman (Peters, el hombre condenado), Tony De Mario (doctor), Harry Strang (guardia), Benny Burt, Myron Cook (reporteros), Ralph Volkie (fotógrafo), Franklin Farnum (espectador de la ejecución), Bob Whitney.

**Rodaje:** 26 marzo al 30 abril.

**Duración:** 80 minutos

**Estreno:** 5 septiembre.

*Nota:* El film, rodado en formato standard, fue exhibido en alguna ocasión en R.K.O.-Scope.

---

1959 DER TIGER VON ESCHNAPUR Y DAS INDISCHE GRABMAL  
(EL TIGRE DE ESNAPUR Y LA TUMBA INDIA)

---

**Director de Producción:** Eberhard Meichsner.

**Productor:** Artur Brauner.

**Producción:** Coproducción germano-franco-italiana: Films Regina-Criterion-Rizzolo-CCC Film.

**Argumento:** La novela de Thea von Harbou y el guión escrito en 1921 por Thea von Harbou y Fritz Lang.

**Guión:** Werner Jörg Lüddecke, Fritz Lang.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Frank Winterstein.

**Fotografía:** Richard Angst (Eastmancolor, ColorScope).

**Decorados:** Willy Schatz, Helmut Nentwig.

**Vestuario:** Günter Brosda, Claudia Herberg.

**Coreografía:** Robby Gay, Billy Daniel.

**Música:** (Tiger) Michel Michelet, (Grabmal) Gerhard Becker.

**Montaje:** Walter Wischniewsky.

**Intérpretes:** Debra Paget (Seetha), Paul Hubschmid (Harald Berger), Walter Reyer (Chandra, el maharajah de Esnapur), Claus Holm (doctor

Walter Rhode), Sabine Bethmann (Irene Rhode), Valery Inkijinoff (Yama), René Deltgen (príncipe Ramigani), Joche Brockmann (Padhu), Jochen Blume (Asagara), Luciana Paluzzi (Bahrani), Guido Celano (general Dagh), Angela Portaluri (campesina), Richard Lauffen (Bhowana), Helmut Hildebrand (confidente de Ramigani), Panos Papadopoulos (mensajero), Victor Francen.

**Rodaje:** 89 días, 27 de ellos en la India (provincia de Rajasthan), el resto en Berlín Occidental, octubre-diciembre 1958.

**Duración:** (Tiger) 97 minutos, (Grabmal) 101 minutos.

**Estreno:** 22 enero y 5 marzo 1959, respectivamente.

*Nota:* En la versión francesa, el personaje de Paul Hubschmid ha sido rebautizado Henri Mercier. En los países anglosajones, una versión mal doblada de 95 minutos, condensando los dos films, salió en 1960 con el título de Journey to the Lost City (en los EEUU) y de Tiger of Bengal (Reino Unido). En el genérico, Paul Hubschmid aparecía con el nombre de su breve carrera americana, Paul Christian.

---

1960 DIE TAUSEND AUGEN DES DOKTOR MABUSE  
(LOS CRIMENES DEL DOCTOR MABUSE)

---

**Productor ejecutivo:** Artur Brauner.

**Producción:** Alfred Bittins y Fritz Lang.

**Producción:** Coproducción germano-franco-italiana CCC Filmkunst-SpA Cei Incom-Criterion Film.

**Argumento:** Una idea de Jan Fethke y el personaje inventado por Norbert Jacques.

**Guión:** Fritz Lang, Heinz Oskar Wuttig.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Ayudante de dirección:** Walter Wischniewsky.

**Fotografía:** Karl Löb.

**Decorados:** Erich Kettelhut, Johannes Ott.

**Vestuario:** Ina Stein.

**Música:** Bert Grund.

**Sonido:** Eduard Kessel.

**Montaje:** Traute y Walter Wischniewsky.

**Intérpretes:** Dawn Addams (Marion Menil), Peter van Eyck (Henry B. Travers), Wolfgang Preiss (profesor Jordan), Gert Fröbe (comisario criminal Kras), Werner Peters (Hieronymus B. Mistelzweig), Lupo Prezzo (Cornelius, el visionario), Andrea Cecchi (Berg), Reinhard Kolldehoff (el hombre cojo), Howard Vernon (número 12), Nico Pepe (gerente del hotel), David Cameron (Parker, secretario de Travers), Jean-Jacques Delbo (un criado), Werner Buttler (número 11), Linda Sini (Corinna), Rolf Möbius (oficial de policía), Bruno W. Pantel (primer reportero), Albert Bessler (ingeniero del hotel), Marieluise Nagel.

**Rodaje:** 42 días.

**Duración:** 103 minutos.

**Estreno:** 14 mayo 1960.



## COMO ACTOR

---

1963 LE MEPRIS (EL DESPRECIO)

---

**Productor ejecutivo:** Joseph E. Levine.

**Productores:** Georges de Beauregard, Carlo Ponti.

**Producción:** Rome-Paris Films, Films Concordia, CC. Champion.

**Argumento:** La novela de Alberto Moravia.

**Guión y dirección:** Jean-Luc Godard.

**Fotografía:** Raoul Coutard (color, FranScope).

**Música:** Georges Delerue.

**Sonido:** William Sivel.

**Montaje:** Agnès Guillemot, Lila Lakschmann.

**Intérpretes:** Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack Palance (Jeremiah Prokosh), Fritz Lang (él mismo), Michel Piccoli (Paul Javal), Georgia Moll (Francesca Vanini), Jean-Luc Godard (ayudante de dirección de Lang).

**Rodaje:** Abril-junio, en Roma y Capri.

**Duración:** 100 minutos.                      **Estreno:** 27 diciembre.



# Í N D I C E



El universo langiano: más allá de una duda razonable. <i>Vicente Sánchez-Biosca</i> .....	7
La muerte y la doncella. (Espacio y encuadre en “Der Müde Tod”). <i>Vicente José Benet</i> .....	15
Modos de recorrer el laberinto: Los films seriales de Fritz Lang. <i>Desamparados Soler Baeza</i> .....	29
Lang y la incierta telaraña. <i>Carmen Torregrosa</i> .....	45
“Metrópolis”: Un lugar en la metáfora. <i>Mar Busquets Mataix</i> .....	55
El demonio en el laberinto. Una lectura de “M”. <i>José Antonio Palao</i> .....	65
Metáfora y relato: “Furia”, una encrucijada textual. <i>Jesús González Requena</i> .....	77
Abismos de pasión. A propósito de “Fury”. <i>Vicente Sánchez-Biosca</i> .....	93
El fantasma del cuadro. Notas sobre “The woman in the window”. <i>Juan M. Company</i> .....	127
Mirada e instante de ver: análisis de “The woman in the window”. <i>Luis Martín Arias</i> .....	135
“Westernlang”, perfiles y márgenes del género. <i>Rafael R. Tranche</i> .....	153
Termografía de una venganza. <i>Salvador Rubio Marco y José Javier Marzal Felici</i> .....	167
“Moonfleet”. Estrategias de la enunciación. <i>Vicente José Benet</i> .....	175
Y fueron felices y... <i>Fritz Lang</i> .....	187
Filmografía. <i>Elena S. Soler</i> .....	197

**FRITZ LANG.** He aquí un nombre repleto de ecos en la historia del cine, cuya parte más visible está formada por más de cuarenta películas dirigidas, multitud de guiones escritos y un sorprendente e inusual éxito compartido en la industria germana y la hollywoodense. En lugar de perseguir o componer una unidad estilística, temática, social o militante en sus películas, los textos que integran este libro ponen precisamente en cuestión dicha unidad para interrogar sin prejuicios algunas de las obras languianas más importantes, considerándolas un complejo material significativo que debe ser transitado peligrosamente. En pocas palabras, los textos que aquí se presentan son tantas otras aventuras del análisis cinematográfico y de la misma historia del llamado séptimo arte.



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA