

# FURY O CÓMO NACIÓ JOHN DOE

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

**F**ury (Furia) produce una extraña reacción en su espectador, una incontenible ira, un exceso de implicación que lo hace saltar de su butaca. Da la sensación de que aquí 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. Y tal hecho parece hallarse en íntima conexión con el poder concedido a su personaje central. Lo que está en juego en ambos casos es un problema de inscripción: por una parte, el espectador no se encarna en un espacio confortable, sino que 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. La presión ejercida sobre el espectador nace, pues, de ese *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.

Si algo caracteriza a un 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, 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. Nada más natural que estas figuras de semidioses en la cinematografía alemana durante el período de los años veinte, entre cuyas glorias se cuentan el doctor Mabuse, el doctor Caligari, el vampiro Nosferatu, el enigmático extranjero de *Der müde Tod* (Destino), Haggi de *Spione* (Spione), etc., todos ellos generadores de relatos desplegados al infinito, capaces de contaminar todo significante que se hallara a su paso, tal como la figuración (arquitectura, pintura), el cromatismo, la iluminación, los objetos, el resto de los personajes... Su fuerza surgía a menudo de un relato quebrado, de una enunciación delirante entonada a su vez por algún narrador que había sufrido el hachazo fantástico por contacto con el personaje demiúrgico en cuestión<sup>1</sup>.

Sin embargo, a pesar de la contribución langiana a los personajes anteriores, su primera obra norteamericana –*Fury* (Furia)– no presenta nada de esto; ni dominio sobre los estados segundos, ni hipnosis, ni reinado del sueño o del magnetismo. Nada tampoco de mutaciones que encarnan al mismo personaje en cuerpos distintos, ni disfraces materiales o psíquicos. Un ambiente asfixiantemente cotidiano, típico del medio oeste americano, parece dominar aquí, 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 pulsión sangrienta de venganza histórica. En su lugar, el protagonista de *Fury* (Furia), un abogado en la primera idea del guión, se convirtió en un ‘John Doe’ auténtica revelación para Fritz Lang de los USA, un don nadie, un Juan Lanás<sup>2</sup>. Lo paradójico del caso es que este John Doe es ascendido en el film a la categoría de demiurgo y su ascenso se logra merced a su sed de venganza. Ahora bien, ¿de dónde surge y que arrastra a su paso?

<sup>1</sup> Esta figura fue anunciada por Michael Henry (Le cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?, Friburgo, ed. du Signe, 1971). En nuestro libro Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933 (Madrid, Verdoux, 1990) la incluimos en un modelo de representación que denominamos ‘hermético-metafórico’.

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



### El azar y su negación

Es difícil conciliar estos dos términos: demiurgia y azar. Y es que en *Fury* (Furia) coexisten dos films, con dos estructuras opuestas: el primero nace como una historia anodina, habitada por un John Doe (la separación de dos amantes trabajadores, el ahorro necesario para el matrimonio y el viaje que les aproxima a su unión). Es ahí donde comienza el régimen del azar a hacer sus estragos: sin testigos ni coartada que justifiquen su paradero en los últimos días, Joe Wilson es detenido en la prisión, donde todo parece acusarlo de un secuestro, al tiempo que la masa inicia una sublevación a fin de 'hacer justicia'. He aquí un azar aciago que aplasta frecuentemente a los personajes langianos y que concluye con un violento, aunque frustrado, linchamiento del inocente, el incendio de la prisión.

Nos encontramos ante un destino extraño del film: un linchamiento, un asesinato. Algo ha quedado sesgado literalmente en el orden del relato. La historia lineal se ha perforado y la continuidad del film es dudosa. Es aquí donde *Fury* (Furia) 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 el discurso completo, un discurso de la venganza que nace de esa inefable experiencia cercana a la muerte, de la impotencia y de la bestialidad humana. *Fury* (Furia), pues, pone en escena una resurrección. Si el azar conduce a un resultado bestial, la mejor respuesta que puede oponérsele 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 de nuevo.

El demiurgo que aquí nace nada tiene, en consecuencia, de telúrico: es sólo un hombre, pero un hombre hiperbólico, depositario de un saber insoportable, nacido al calor de las llamas de la prisión donde ardía. Con el fin de dar la vuelta en redondo a lo vivido, levantará un escenario, unos actores, unas pruebas, una escenografía; en pocas palabras, una completa y tiránica puesta en escena. Y es que *Fury* (Furia) no presupone al demiurgo, como lo harían los films alemanes de Lang, sino que nos relata más bien el proceso de su nacimiento, desde el interior de la vida americana, desde el interior de la diégesis, desde el umbral de un relato y gracias a la intervención de un azar nefando. Lo que se ventila a continuación es la más narcisista de las



venganzas. Es preciso, con todo, analizar la fuente insoportable de la que nace de las cenizas de Wilson-John Doe un Wilson-demiurgo.

Detengámonos en el asalto a la prisión. Soliviantada por algunos cabecillas, la masa decide, en un festejo sangriento, casi ritual, imponer su 'justicia'. Un travelín se desliza a través de rostros que giran con violencia hacia la cámara, captando con sobrecogedora frialdad la chispa que prende en la turbamulta. De camino a la prisión, al son de una música paramilitar, la cámara emprende un nuevo travelín subjetivo —elevado y acercándose a la prisión— de esa masa enfervorizada, unificada bajo ese 'ideal' que Freud describiera tan acertadamente en "Psicología de las masas y análisis del yo" y que no es sino un ceremonial primitivo<sup>3</sup>. Pues bien, un momento antes de la explosión que destruye la cárcel, mientras la masa goza extasiada ante su obra y Katherine, la prometida de Wilson, acude presurosa al lugar del siniestro, el silencio domina repentinamente el ambiente. Una sucesión de primerísimos planos desfilan ante nosotros: primerísimo plano frontal de Katherine; primerísimo plano de un linchador en contrapicado; primerísimo plano de otro linchador en picado; primerísimo plano a altura de hombre un tercero; primer plano de Katherine. Breves planos todos ellos de rostros que miran fuera de campo con los ojos abiertos de par en par. Lo que acontece en la intersección de sus miradas es 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 contracampo está presente en estos rostros, sin por ello dejar de permanecer oculto. Oculto por expresar el objeto del éxtasis, de la fascinación, aunque igualmente el terror de lo irrepresentable para Katherine. El contracampo escamoteado se convierte así en el oscuro lugar del goce y del espanto, donde lo real anida, imponente para la mirada, pero congelándola al mismo tiempo.

Todo en este escenario huele a muerte. Por esto, los habitantes de Strand, el pueblecito donde se perpetró el sangriento ritual, decidirán borrar de su memoria lo ocurrido, mientras que para Katherine o Joe Wilson no será posible salir de la compulsiva repetición de ese destino. De este círculo vicioso, nace el demiurgo que registrará los destinos del film durante su segunda mitad. Y su obra será una escenificación empeñada en la negación más rotunda del azar.

3 Sigmund Freud: "Psicología de las masas y análisis del yo" (1921) in Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, vol. III.

## El muerto grita

Mientras los hermanos de Wilson pronuncian votos de venganza, una voz reconocible, en *off*, les paraliza la sangre en las venas. 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 su nombre 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, vestidos ambos con camisetas blancas subrayan todavía más el contraste y otorgan a la iconografía del plano una inquietante simetría. Así se inscribe el muerto en la diégesis y decide seguir difunto para el mundo con el fin de tomar las riendas de la representación, componer una puesta en escena con actores delegados, con voces diversas que él gobernará como si de un ventrilocuo se tratara. En efecto, Wilson se convierte en un fantasma que, merced a su incorporeidad, podrá ejercer de Dios y conducir los senderos de una enunciación insospechadamente poderosa. La composición aludida ya nos avanza quiénes van a ser sus intermediarios. Y Joe toma la palabra ante el espectador interpeleándole y comunicándole su nueva estrategia enunciativa. Burlándose de las pretensiones de venganza legal de sus hermanos, repone en plano de conjunto lateral: “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.” Cambio a primer plano con mirada a cámara: “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 cant’t do it myself. You’ll have to do it for me”<sup>4</sup>. Vuelta al emplazamiento inicial de la secuencia. Y tal estructura de miradas a cámara designando su plan al espectador se repite también más tarde.

Ahora bien, lo más digno de mención es el proceso de conexión que el film establece entre el lugar desde donde Joe Wilson dirige su puesta en escena y el desarrollo de la trama en los otros espacios, particularmente la corte. Es aquí donde el tema de la masa animalizada da lugar a algo que vivía la América del momento, a saber, el auge de los medios de comunicación masa (la radio, en particular). Y es que la radio no representa un dato temático en *Fury* (Furia), sino un procedimiento de puesta en escena que se vale de una articulación compleja entre sonido e imagen. Así pues, mientras a comienzos del proceso oímos la voz del fiscal sin interrupciones, el montaje nos hace transitar por lugares muy diversos: primer plano del transmisor de radio colocado junto al estrado; plano de conjunto de varios individuos alrededor de un receptor de radio que escuchan las incidencias del juicio; la voz disminuye de volumen de modo perceptible, pues ahora ya no se trata del centro emisor, sino del receptor; interior de una oficina donde varios empleados escuchan igualmente; dormitorio donde una mujer oye la radio en primer plano mientras, reflejado en la superficie del receptor, vemos un hombre anudándose la corbata; plano medio de Joe Wilson, siguiendo con entusiasmo nada contenido la acusación del fiscal. A lo largo de todo este tortuoso trayecto, la voz no se ha apagado ni por un momento, y, sin embargo, la imagen ha descrito un itinerario fragmentario desde la sala del juicio hasta la habitación de Wilson, cuartel general desde el cual la antigua víctima del linchamiento organiza su estrategia enunciativa. Hemos podido 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 ventrilocuo, 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, sabe y calcula más que ellos, porque posee un plan coordinado.

4 Texto del guión de *Fury* (Furia) reproducido en John Gassner y Dudley Nichols, eds., *Twenty Best Film Plays*, Nueva York, Crown Publishers, 1943, p. 554, con algunas correcciones realizadas según la versión montada del film.



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. Así, los planos de Wilson escuchando por radio las incidencias del juicio puntúan todas las fracturas de éste, todos los momentos decisivos para la consumación de su venganza (inversión del orden habitual de exposición para establecer el paradero de los acusados, presentación de la prueba documental, declaración de Katherine, etc.) muestran a Wilson en su guarida ora gozoso, ora inquieto, pero siempre en conexión con la sala; a través de su oído, nosotros penetramos también visualmente en la representación. En uno de esos momentos, al oír la declaración de su amada, presa de una indescriptible tristeza, Wilson apaga la radio. Con este gesto, Joe da el primer paso de una renuncia: su iracunda puesta en escena no se ha construido sin debilidades y la entrada de cualquier sentimiento humano hace peligrar la seguridad de su escenificación. Wilson, desprovisto ahora de todo contacto auditivo con la sala del tribunal, nos priva también a nosotros de asistir al juicio y se levanta pensativo. Un primer plano muestra su mirada hacia la cámara y sobre ella un encadenado cose dicha mirada con un contracampo imaginario: un lento *travelín* que se desplaza de derecha a izquierda por los rostros de los acusados en el banquillo. Uno de ellos –Kirby Dawson (Bruce Cabot)–, el agitador, mira a su vez a cámara cuando un nuevo encadenado nos devuelve al lugar de origen. En este momento, los ojos de Wilson ya no miran al frente. Por este *raccord* imaginario, el demiurgo, sin apoyarse ya en la verosimilitud sonora, dirige su mirada sobre las víctimas cuya vida parece estar en sus manos. Enseguida Wilson vuelve a encender la radio y con ello nos permite un nuevo acceso a la sala. Cuando poco más tarde, ante la ausencia del cadáver que prueba el efectivo linchamiento, su edificio esté a punto de venirse abajo, Wilson, irritado, hace la radio añicos. Su privación de contacto con el exterior no significa, en cambio, que nosotros no podamos desplazarnos al lugar donde se efectúa el proceso. El dominio ejercido por este supremo hacedor ya no es físico ni se apoya en la percepción ni en la verosimilitud. Parece haberse convertido en algo de un género distinto: un poder de raíz psíquica<sup>5</sup>.

### La reinscripción del demiurgo

A tenor de lo expuesto, nos encontramos ante un sujeto provisto de cualidades excepcionales, nacidas de su experiencia límite; éste nos ha dirigido hasta la sala del juicio e incluso ha osado doblegar en su juego al mismo juez haciéndole abandonar su puesto a fin de declarar sobre la prueba tramposa del anillo. Sin embargo, no son menos significativas las muestras de debilidad del demiurgo: su pasado, su amor por Katherine, evocado por ésta, sus más cotidianos placeres en objetos fetiches de una vida matrimonial que nunca fue posible... todo ello constituye una huella que hiere en lo más hondo a Wilson, y que, al hacerlo, socava los cimientos de 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 de rivalidad con el otro, sin el cual –Jacques Lacan nos lo demostró repetidamente– nada es. Es Katherine quien le expresa claramente el carácter mortífero, suicida, de su pulsión y, al mismo tiempo, le tiende un puente que le permitirá salir de ese círculo concéntrico. La paradoja de este supremo poder es la imposibilidad de su uso; algo similar a lo que le ocurría al ministro del célebre cuento de Edgar Allan Poè, *The purloined Letter* (La cara robada). Katherine es, entonces, un instrumento narrativo necesario para que el demiurgo abandone su posición y se reinscriba en la diégesis, para que asuma el saber que encierra su herida. Sus palabras expresan una posibilidad de reinscripción que jamás poseyó ninguno de los demiurgos demoníacos germanos: “You’re dead now, Joe. You know that, dont’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>6</sup>.

5 Un texto de sumo interés de Jean Douchet (“Dix-sept plans” en Raymond Bellour, ed., *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, vol. 1, pp. 201-232) llamó la atención sobre este aspecto realizando un análisis muy pertinente del documental de actualidades, que nos exime de entrar en él.

6 *Op. cit.*, p. 577.

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. Y, por tanto éstos son tan extremos como aniquiladores de su propia entidad civil, de su propio nombre incluso una vez ejercitada aquélla. 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. La transformación de esta posición estacionaria del relato va a venir de la mano de un nuevo cambio de registro enunciativo; pero antes una nueva experiencia del terror se impone al sujeto en su solitario paseo nocturno, en su ceremonial de autofelicitación narcisista una vez su venganza va a hacerse efectiva.

Un breve, pero intenso viaje iniciático comienza. En él Wilson atraviesa un mundo —los despojos de la diégesis— en el que él es un extraño. Cuanto más omnipotentes son sus fuerzas, tanto más restringida es 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 en un restaurante. La música se oye y, pese a todo, el resto de mesas, debidamente ornamentadas, se encuentran vacías. Más tarde, pasea por una calle solitaria y el azar lo conduce ante un escaparate en el que se expone el dormitorio matrimonial que vio con su prometida al comienzo de la película. La voz de Katherine resuena en *off*. No se trata, pese a las apariencias, de una evocación nostálgica: 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. Pero éste, aunque ruidoso, se halla igualmente desierto. Y ante esta imagen desoladora surge un efecto siniestro, un hachazo seco del azar que Wilson descubre apuntándole directamente. El reloj marca las doce de la noche. El camarero se dirige, entonces, hacia el calendario y arranca la hoja correspondiente al veinte de noviembre; sin embargo, 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 él. Tal cifra alude para él al número de los acusados cuyas vidas dependen de él. Pero, además, 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 vegetal y la decoración funeraria. Un nuevo golpe de la mente: en sobreimpresión, como un alucinación visual, aparecen los acusados cerrando un círculo sobre él, dirigiéndole sus fantasmales miradas, como si de difuntos se tratara. La voz culpabilizadora 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 travelín de acompañamiento mostrando a Wilson en ligero picado frontal, de modo que, a medida que él avanza, la cámara retrocede. 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, es un inquietante vacío. La música reproduce los compases terribles que acompañaran a la jauría humana el día del linchamiento. Su llegada al hogar encarna un encuentro —el último— con el vacío, la soledad que le espera para el resto de sus días.

### El triunfo de la ley del relato

Lo que vemos en juego es un problema de instancias enunciativas y un taponamiento del relato. En consecuencia, la clausura del mismo debe producirse por medio de la reinscripción del demiurgo en la diégesis y su instrumento será una mirada. En suma, si una mirada a cámara, desprovista de contracampo diegético (pues el lugar estaba ocupado por el espectador) convirtió 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 significativa construida por el demiurgo, otra mirada sentencia la entrada de este último en el orden de la diégesis. Ahora bien, se trata de una mirada de un signo distinto. O, mejor, no se trata de una mirada tan sólo, sino más exactamente, de dos. En la corte, el jurado se encuentra



dictando sentencia condenatoria contra la mayor parte de los acusados. Aterrorizado, Dawson, el instigador principal, 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. Dawson se aproxima a cámara y cuando se encuentra encuadrado en primer plano mira fijamente al objetivo deteniéndose aterrorizado, como si hubiese visto a un fantasma. El contraplano, con un estruendoso fallo de *raccord*, presenta a Wilson avanzando hacia el estrado. El verdugo se encuentra, pues, ante su víctima, 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. Es necesario, con todo, que el demiurgo se dirija a cámara por última vez, pero no en cualquier lugar, sino ante este artifice de la ley que es el juez. Así, el contracampo de esta última mirada ya no alude al espacio del espectador, sino que éste obtiene una apoyatura interna en el juez y la estructura plano/contraplano consume dicho equilibrio. Y es que el juez ocupa el único lugar en que 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, pues la herida infligida no puede ser curada. Se trata tan sólo de que sobre las cenizas de esa profunda herida se edificará algo de signo distinto: la ley del relato. Pero esta ley es también paradójica, pues nada más recuperada, debe sentenciar su muerte. La justificación que Wilson eleva ante el juez clausura el relato y, con ello, le otorga el sentido. El demiurgo se habrá disipado: “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>7</sup>. Justamente este nuevo comienzo al que alude Wilson es narrativamente utópico, ajeno al relato y su nominación exige como condición su muerte. Pero la *First Dialogue Continuity* era más brutal y escéptica haciendo más difícil la sutura mínima que un final hollywoodense estaba llamado a construir: “I came to save them, yes! But not for their sakes. Or to weep out the usual sob-stuff about forgiveness. (OVER DAZED DEFENDANTS) Men or women who lynch another human being are a disgrace to humanity. They, who pretend to be humans, showed themselves at the first smell of blood, to be cruel and brainless beasts, not worthy of the name of human beings. (...) No, I don’t forgive them. And I never will. They didn’t get away with lynching my body, but lynched what mattered to me, all right – my liking people, and... havin’ faith in ‘em. I hate them for it, and hope it tortures their souls for the rest of their days!” (p. 224-225).

<sup>7</sup> Op. cit., p. 582. El texto previsto en el guión es más extenso.



# FRITZ LANG

Bajo la dirección de  
**BERNARD EISENSCHITZ**  
**PAOLO BERTETTO**

  
**Fílmoteca**  
**Generalitat Valenciana**

 **GENERALITAT VALENCIANA**  
CONSELLERIA DE CULTURA

*Cinémathèque française*  
MUSÉE DU CINÉMA

L I N D A U

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA

# ÍNDICE

## PRESENTACIONES:

ROBERTO MORANO. <i>Presidente del Museo Nazionale del Cinema</i> .....	9
DOMINIQUE PAÏNI. <i>Director de la Cinémathèque Française</i> .....	11
RICARDO MUÑOZ SUAY. <i>Director de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana</i> ...	13

## PREGUNTAS AL MÉTODO, O DUDA RAZONABLE

<i>Bernard Eisenschitz</i> .....	15
Bibliografía .....	28

## INVENTARIO

### FRITZ LANG, LILY LATTÉ:

Cartas de acompañamiento para el envío del 27 de abril de 1955 .....	39
--	----

### EL INVENTARIO DE LOS FONDOS LANG DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

<i>Dominique Brun</i> .....	45
El fondo .....	45
Los documentos .....	45
Las fotografías (conservadas en la Photothèque) .....	45
Los documentos escritos (conservados en el departamento de Manuscritos) .....	46
¿Por qué el inventario del fondo Lang? .....	48
El inventario de los documentos escritos: métodos de trabajo .....	50
Cuadro de presentación .....	51
Los bocetos .....	51
Los croquis para los decorados .....	52

## ALEMANIA

### LA VOLUNTAD DE ESTILO Y SUS FORMAS

<i>Paolo Bertetto</i> .....	55
Los Nibelungos. La forma eidética .....	56
El testamento del doctor Mabuse. La representación diferenciada .....	63

DER MÜDE TOD (ALL. 1921). INVENTARIO .....	71
--	----

### SÍMBOLO, METÁFORA Y ESTABILIDAD NARRATIVA EN DER MÜDE TOD

<i>Vicente J. Benet Ferrando</i> .....	73
La construcción simbólica del relato .....	73
El orden narrativo y el símbolo .....	74
El peso de la metáfora .....	75
El desequilibrio narrativo .....	78

DR. MABUSE, DER SPIELER (ALL. 1921-22). INVENTARIO .....	81
--	----

DIE NIBELUNGEN (ALL. 1924). INVENTARIO .....	83
--	----

METROPOLIS (ALL. 1927). INVENTARIO .....	85
--	----

### DIE METROPOLIS

<i>Frieda Grafe</i> .....	87
---------------------------	----

SPIONE (ALL. 1927-28). INVENTARIO .....	93
---	----

FRAU IM MOND (ALL. 1929). INVENTARIO .....	99
--	----

M (ALL. 1931). INVENTARIO .....	101
---------------------------------	-----

TRES FOTOGRAFÍAS DEL RODAJE DE M DE FRITZ LANG	
<i>Helmut Färber</i> .....	105
Nº 69 y nº 71 .....	107
DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (ALL. 1933). INVENTARIO .....	111
M y EL TESTAMENTO DEL DR. MABUSE. Dibujos de Emil Hasler.....	115

### FRANCIA

LILIAM (FRANCIA 1934). INVENTARIO .....	127
---	-----

### ESTADOS UNIDOS

FRITZ LANG: HISTORIA DE DOS DESVÍOS	
<i>Thomas Elsaesser</i> .....	129
APÉNDICE: RECUERDO DE ALEXANDER GRANACH (17 Marzo 1945) .....	135
FURY (USA 1936). INVENTARIO .....	137
FURY O CÓMO NACIÓ JOHN DOE	
<i>Vicente Sánchez-Biosca</i> .....	139
El azar y su negación.....	140
El muerto grita .....	142
La reinserción del demiurgo .....	143
El triunfo de la ley del relato .....	145
YOU ONLY LIVE ONCE (USA 1937). INVENTARIO .....	147
YOU AND ME (USA 1938). INVENTARIO .....	149
You And Me: Argumento .....	151
THE RETURN OF FRANK JAMES (USA 1940). INVENTARIO .....	161
WESTERN UNION (USA 1941). INVENTARIO .....	163
MAN HUNT (USA 1941). INVENTARIO .....	165
EL OJO ESTABA EN LA TUMBA O WE DID NOT SEE WHAT THORNDIKE SAW	
<i>Jacques Aumont</i> .....	169
HANGMEN ALSO DIE! (USA 1943). INVENTARIO .....	177
HANGMEN ALSO DIE! Escenas manuscritas	
<i>Fritz Lang y Bertolt Brecht</i> .....	181
MINISTRY OF FEAR (USA 1944). INVENTARIO .....	187
MINISTRY OF FEAR	
<i>Nicolas Saada</i> .....	189
Primera versión: apuntes de Lang (abril 1943) .....	190
Primera versión: correcciones suplementarias (abril 1943) .....	193
Segunda versión: mayo 1943 .....	193
Tercera versión: revisiones hasta el 23 de agosto de 1943 .....	193
THE WOMAN IN THE WINDOW (USA 1944). INVENTARIO .....	197
ALICE O LA MUJER-PANTALLA. Sobre las primeras secuencias de <i>The Woman in the Window</i> (La mujer del cuadro), 1944	
<i>Georges Sturm</i> .....	199
Escenas de un encuentro anunciado .....	199
La Venus en el espejo .....	201
El "simulacro" .....	203
"Soy un sonámbulo" .....	203
En el principio era la imagen.....	204
El canto de la sirena .....	205
SCARLET STREET (USA 1945). INVENTARIO .....	207
LA TRAGEDIA DEL HÉROE LANGIANO	
<i>Jean Douchet</i> .....	211
CLOAK AND DAGGER (USA 1946). INVENTARIO .....	217

CLOAK AND DAGGER. EL FIN CORTADO	
<i>Noël Simsolo</i> .....	219
THE SECRET BEYOND THE DOOR (USA 1947). INVENTARIO .....	229
THE SECRET BEYOND THE DOOR. Secuencia Fotográfica-Comentario	
<i>Jean Narboni</i> .....	231
HOUSE BY THE RIVER (USA 1950). INVENTARIO .....	237
LA NINFA DEL ESCARABAJO. Sobre las primeras secuencias de <i>House by the River</i>	
<i>Georges Sturm</i> .....	239
Paralelos .....	239
Vaivén .....	241
La pérgola .....	243
Bucles .....	244
Agua - espejo - aseo - muerte .....	244
"Realidad" y ficción .....	246
"What makes him tick" .....	247
AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES (USA 1950). INVENTARIO .....	249
RANCHO NOTORIUS (USA 1952). INVENTARIO .....	253
UN "STORYBOARD" ... ¿POR QUÉ?	
<i>Brigitte Devismes</i> .....	257
Primera versión del guión (Screenplay) .....	257
Notas manuscritas de la primera versión .....	258
Segunda versión del guión (First draft) .....	259
El <i>storyboard</i> y la tercera versión del guión .....	259
El significado del letrero .....	260
La llegada de los jinetes .....	260
El deseo .....	262
Los jinetes se marchan .....	263
El desarrollo de las modificaciones .....	264
REESCRITURA DEL GUIÓN Y DIRECCIÓN (Sobre una secuencia de <i>Rancho Notorius</i> )	
<i>Gérard Leblanc</i> .....	267
La reestructura de los personajes .....	269
La secuencia del cumpleaños .....	270
Get away, old man-young man .....	272
CLASH BY NIGHT (USA 1952). INVENTARIO .....	275
THE BLUE GARDENIA (USA 1953). INVENTARIO .....	277
EL MISTERIO DE <i>THE BLUE GARDENIA</i> (GARDENIA AZUL)	
<i>Janet Bergstrom</i> .....	279
THE BIG HEAT (USA 1953). INVENTARIO .....	289
HUMAN DESIRE (USA 1954). INVENTARIO .....	291
MOONFLEET (USA 1955). INVENTARIO .....	297
WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1955). INVENTARIO .....	299
BEYOND A REASONABLE DOUBT (USA 1956). INVENTARIO .....	301
<i>BEYOND A REASONABLE DOUBT</i> (MÁS ALLÁ DE LA DUDA)	
<i>Fritz Lang</i> .....	303
DOBLE VISIÓN	
<i>Raymond Bellour</i> .....	307
<b>RETORNO A ALEMANIA</b>	
DER TIGER VON ESCHNAPUR - DAS INDISCHE GRABMAL (RFA 1959). INVENTARIO ...	321
DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE (RFA 1960). INVENTARIO .....	325
INVENTARIO DE LAS CARTAS	
<i>Isabelle Delsus</i> .....	329



## LOS OTROS FONDOS FRITZ LANG

FRITZ LANG EN BERLÍN	
<i>Werner Sudendorf</i> .....	345
EL ARCHIVO BRAUNER DEL "DEUTSCHES FILMMUSEUM" de Frankfurt	
<i>Claudia Dillmann</i> .....	349
Nota preliminar .....	349
"A kind of fate" .....	349
"Les films indiens" .....	350
Observación final .....	353
LOS FONDOS DE LA UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA .....	355
AUTOBIOGRAFÍA PARISINA .....	357
FILMOGRAFÍA. A cargo de Bernard Eisenschitz .....	363
Fritz Lang guionista .....	364
Fritz Lang director .....	365
Fritz Lang actor .....	383
LA ARQUITECTURA DE LA NOCHE ¿SUEÑO O REALIDAD? COMENTARIO SOBRE <i>THE WOMAN IN THE WINDOW</i> (LA MUJER DEL CUADRO)	
<i>Helmut Weihsmann</i> .....	385
Un aura de ansiedad .....	387
Una imagen encuadra a la otra .....	389
El espacio iluminado: la arquitectura como tiempo, espacio, luz e imágenes ...	391
Imágenes de trampa: puertas, ventanas y espejos .....	391
KITSCH - EFECTO - CULTURA Y CINE (1924)	
<i>Fritz Lang</i> .....	395
LAS PERSPECTIVAS DEL GRAN CINE DE FICCIÓN EN ALEMANIA	
<i>Fritz Lang</i> .....	399
LA DIRECCIÓN CINEMATOGRAFICA MODERNA (1927) .....	401
EL ARTE INTERPRETATIVO EN EL CINE (1929) .....	403