

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Una tetralogía antinazi

Autor/es:
Fernández, Pablo

Citar como:
Fernández, P. (2004). Una tetralogía antinazi. Nosferatu. Revista de cine.
(47):42-50.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41385>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Una tetralogía antinazi

Pablo Fernández

Klasifikazio generikoak batzutan errazegiak dira. Hainbeste, ezen Langek Amerikan zuzendu zituen lau film nazien aurkako tetralogia bezala ezagutzen diren beren argumentuaren eduki ideologikoa bakarrik erreparatu. Benetan gauzak ez dira hain errazak, baina diskurtso tematiko hori lau obra horien ezaguri komunitario bat dela ez konturatzeko bezain zailak ere ez.



El ministerio del miedo

Dos obras seminales fueron las encargadas de clausurar la etapa alemana de Fritz Lang: tanto las geniales **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931) como **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933), dentro de sus respectivos formatos de *thriller* y más allá de sus cualidades narrativas y plásticas, desvelaron evidentes connotaciones antinazis que molestaron a la Alemania del

momento, si bien la denuncia no se planteó de manera tan concienzuda y explícita como la desplegada por el director durante su estancia en Norteamérica (indefectiblemente marcada por la segunda guerra mundial). La herencia de aquellas obras fue recogida en un vibrante ciclo de films de carácter combativo que el cineasta brindó a lo largo de los años cuarenta; un período de Hollywood en el que, igualmente, numerosos realizadores consagraron su labor a la



lucha antifascista mediante una serie de títulos memorables (1). Así pues, la tetralogía de Lang estuvo definitivamente integrada por **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943), **El ministerio del miedo** (*Ministry of Fear*, 1944) y **Cloak and Dagger** (1946), este último realizado poco después de finalizar la guerra. Sin pertenecer ninguno de dichos films al género bélico, sino más bien inscritos tres de ellos en el subgénero del *thriller* de espionaje -cuyos fundamentos se dedica a socavar con firmeza el genial vienés-, Lang terminó acercándolos a su propio terreno, sugiriendo otras cuestiones afines a su quehacer estético, así como relacionándolos con su temática personal sobre individuos perseguidos por el poder o bien envueltos por azar en una conspiración.

Aventura al servicio de la reflexión

Primera contribución a la causa antinazi, **El hombre atrapado** es un film compacto en el cual se palpa claramente la confluencia de diversas personalidades en estado de gracia, además de una coyuntura propicia para el éxito dentro de la productora Fox. De este modo, el pleno entendimiento que surgió entre el guionista Dudley Nichols, el productor Darryl F. Zanuck y el cineasta hizo posible un apasionante maridaje de aventura y reflexión. En consonancia con la época en que fue filmado -Estados Unidos

estaba a punto de participar en el conflicto armado-, el film se propuso concienciar al pueblo norteamericano sobre la importancia de luchar contra el dominio hitleriano, y Lang lo hizo apoyándose plásticamente en un genuino y magnífico *thriller* aventurero, articulando primordialmente su mirada en torno a la idea del despojamiento y la resurrección. Precisamente, el envolvente y tenso prólogo, que muestra al *gentleman* Thorndike (Walter Pidgeon) -unos meses antes de que Polonia sea invadida por los nazis: el veintinueve de julio de 1939- introduciéndose en un frondoso bosque de ambiente casi legendario con el fin de atentar contra Hitler, no hace sino activar el engranaje de un calvario que conduce al protagonista desde la aparente indiferencia inicial hasta la necesaria implicación final. Así pues, al inicio, la intuición del cazador le empuja a disparar sin munición en la recámara, con el simple ánimo de acechar a la bestia, por puro placer profesional (así lo argumenta más tarde al mayor Quive-Smith), pero finalmente algo le impulsa a intentarlo de nuevo, a destruir al dictador (2). Poco antes de disparar, un miembro de la Gestapo irrumpe en escena y detiene a Thorndike tras un forcejeo tremendamente físico y veraz entre ambos.

Retenido en la fortaleza de Berchtesgaden, Thorndike comienza a experimentar los primeros síntomas de desposeimiento, que Lang se encarga de apuntalar

mediante el empleo de diversos signos metafóricos: por ejemplo, después de ser torturado tras negarse a firmar la confesión que inculpa al gobierno en el supuesto atentado, el oficial nazi Quive-Smith (magnífico George Sanders) interroga a Thorndike sin obtener su contraplano; sólo vemos una sombra parlante proyectada en el suelo. En acertada opinión de José María Latorre: *"Esta estética del silencio comporta una radical toma de partido: dejando de mostrar los esperados contraplanos de Thorndike, el personaje de Quive-Smith y sus palabras quedan reducidos a una caricatura cruel: la ausencia del otro es un desprecio puesto en imágenes con la mayor contundencia"* (3); asimismo, el plano del fusil incrustado en el pantano, después de ser lanzado el héroe por el precipicio, puede interpretarse como una imagen metonímica tanto de la muerte de Thorndike-cazador como del nacimiento de Thorndike-animal. Reptando por el fango del pantano, sufriendo en su propio cuerpo el viento y el asedio de los perros, Thorndike atraviesa una madeja de ramas de aspecto circular, arropado desde ese instante por una figura visual recurrente que sirve a modo de complemento a su situación dramática: el círculo. Acto seguido, ayudado por un grumete, logra embarcarse en un navío danés rumbo a Londres, cuya función principal no es sólo la de escondrijo para Thorndike (mag-

nífico el plano cenital que muestra al héroe penetrando en la trampilla circular), sino también la de cobijo para el gélido espía nazi, Mr. Jones (excelente John Carradine), permitiendo, cual vampiro, la propagación del mal entre las calles brumosas de Londres, iluminadas por Arthur Miller con un hálito estremecedor, turbador.

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



Los verdugos también mueren

el puente de Londres, donde Joan Bennett simula ser una ramera para evitar la detención de Thorndike por un policía local y se despide por última vez del protagonista, disipándose entre la neblina londinense.

Del mismo modo, como ha subrayado Jacques Aumont (5), la concepción de los diversos espacios en forma de subterráneos o cuevas es frecuente durante buena parte del desarrollo (merece retenerse, en este sentido, la laberíntica y silenciosa secuencia en el interior del túnel del metro donde parece electrocutado Mr. Jones), culminando esta valoración en el emocionante y dialéctico desenlace en la caverna donde se encuentra acorralado Thorndike, la cual, según afirma el hombre del monóculo, semeja una tumba. A continuación, el nazi le informa de la invasión de Polonia por parte de los alemanes y acaba mostrándole el alfiler cromado que Thorndike regaló a Jenny. Rabioso, el héroe escupe todo ese odio aletargado que siente hacia los nazis, admitiendo que su propósito inicial era, en efecto, matar a Hitler. Su instinto animal le permite improvisar un primitivo arco con el alfiler y el bastón, sin que el oficial se percate. Finalmente, logra suprimir al calculador Quive-Smith lanzando la flecha a través de una toma de aire circular que establece un paralelismo simétrico con la mira del fusil que apuntaba a Hitler en la escena inaugural. La muerte de Jenny es el detonante último del reclutamiento del héroe en las fuerzas armadas. Y la última imagen muestra a Thorndike arrojándose en paracaídas desde el avión con un rifle de precisión, esta vez decidido a acabar con el Führer. Nunca fue tan romántico y contundente Lang como en esta soberbia película.

El dilema de un doctor

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

Lang, más preocupado por no descuidar el pulso narrativo del film, probablemente, el más realista y depurado del ciclo.

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

Desde las primeras imágenes despunta la virulenta forma en que Lang nos adentra en un universo aterrador que extiende su sombra sin ambages: tras unos breves planos sobre la ciudad de Praga, un corte repentino nos sitúa en el castillo de Hradzin, al tiempo que un *travelling* de retroceso nos descubre un ominoso retrato de Hitler presidiendo la sala. Después, irrumpe en escena el jerarca Heydrich (Hans von Twardowski) (8), cuya actitud se sitúa a medio

camino entre la autocomplacencia y el sadismo: es difícil olvidar la expresión del verdugo humillando a unos colaboracionistas como si fuera un niño travieso y consentido. Ejecutado, poco después, por el resistente checo Svoboda (un Brian Donlevy en permanente tensión gestual), Heydrich ya sólo comparece moribundo en el lecho del hospital y en su funeral, pero su muerte desencadena la correspondiente represión de la Gestapo, sembrando el dilema ético en el doctor: ¿debe entregarse a la organización nazi o permanecer oculto con lo que esto conlleva para el padre de Mascha y los demás presos?

A partir de ahí, escenas como las que describen el rechazo de una civil a cobijar a Svoboda durante el toque de queda, o la modulación costumbrista que despliega Lang en el piso de la familia Novotny, expresan concisamente un angustioso clima a la par de indiferencia y solidaridad que bien podría haber servido de inspiración años después al Roman Polanski de su menospreciada **El pianista** (*The Pianist*, 2002). Por otra parte, resulta reseñable la utilización del idioma alemán, pues éste puede variar de sentido y significado según quién lo use, tal como atestiguan dos determinados momentos: de un lado, la escena de la detención del profesor, en la que un oficial de la Gestapo comienza dirigiéndose en checo al profesor Novotny para finalmente tornar su voz

súbitamente al alemán, convertida por el fanatismo en otra forma de extorsión y amenaza; de otro, el momento en que los resistentes cuentan un chiste sobre Hitler en alemán con ánimo de desenmascarar al colaboracionista Czaka. Es así como el pueblo decide tomar partido y conspirar contra Czaka, descargando en él la muerte del déspota. Como colofón a esta gran película, Lang consagra dos bellas secuencias a los dos personajes más ruines del film: en la primera, el inspector Gruber muere a manos de Svoboda, Jan y otro resistente en una extraordinaria secuencia de atractiva impronta expresionista (los resistentes semejan dos siluetas inquietantes que flanquean al inspector; el sombrero cae al suelo tras ser asfixiado Gruber y sus piernas agónicas penden de la mesa); en la segunda, el desquiciado Czaka muere abatido por los nazis a las puertas de una iglesia, casi en condición de chivo expiatorio, a la manera de Victor McLaglen en **El delator** (*The Informer*; John Ford, 1935), no por azar escrita por el guionista de **El hombre atrapado**.

El juicio de los hombres

El tercer eslabón antinazi está algo alejado, estilísticamente hablando, del *look* "de noticiario" que exhibía su previa incursión en el subgénero, retomando, por momentos, el espíritu de *thriller* urbano de **El hom-**



El ministerio del miedo



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

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

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

Por otro lado, en la hermosa secuencia en que Neale y Scotland Yard buscan el pastel entre los escombros del cráter que provocó la bomba, las delicadas notas de Victor Young apoyan musicalmente el desamparo de aquél, desesperado por encontrar la prueba que le exima de la imputación de los crímenes (13). Cuando todo parece indicar que la búsqueda ha resultado inútil (un bello *travelling* lateral sigue a Neale y al inspector abandonando la escena), el azar permite que unos pájaros encaramados entre los restos de la casa derruida "avisen" al héroe, al igual que el piar de los pájaros anunciaba la suerte y la desgracia de Sigfrid en *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924). Acto seguido, fiel al sentido de la escena, la cámara se eleva, majestuosa, por encima de las ruinas acompañando a Neale, el cual descubre el ansiado pedazo de tarta (un auténtico *macguffin*) que contiene el microfilm con información secreta; ejemplar forma de ensalzar al héroe en su enfrentamiento contra el destino.

Coherentemente con la importancia que reviste cualquier mínimo detalle en el cine de Lang, cabe destacar el plano general del cráter, el cual enlaza con la idea de circularidad, presente ésta tanto en la estructura del film (el haz de luz amenazante, que brota tras abrir la puerta el director del manicomio al comienzo del film, cede paso a la aparición final del inspector enmarcado en una luz salvífica mientras sube las escaleras, ambos instantes encuadrados desde la perspectiva del protagonista) cuanto en otros signos vinculados al Mal (el inquietante círculo que forman los alienados en la sesión de espiritismo,

la tarta que contiene el microfilm, el péndulo del reloj...). De nuevo vuelve a darse el eterno enfrentamiento entre la luz y las tinieblas en otro film de Lang, recordando así tiempos pretéritos en Alemania. Sin embargo, el contexto ahora es distinto y, por ello, el autor debe plegarse al reflejo de un optimismo social que con el paso de los años se revelará más frágil y ambiguo, como bien demostrarán sus dos postreras obras negras de los años cincuenta.

Tratado sobre el fracaso

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

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

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

Mención aparte merece el proceso de persuasión al que es sometido el doctor Poldá (Vladimir Sokoloff) una vez Jasper (disfrazado) ha logrado introducirse en la villa donde se encuentra confinado el primero. Es aquí donde asoma la carga ideológica del film en toda su expresión simbólica e iconográfica, quizá de forma algo evidente, aunque impecablemente puesto en escena: Jasper entra en el estudio de Poldá, presidido por un enorme retrato del busto de Mussolini. El excéntrico científico (caracterizado de una forma similar al Novotny de *Los verdugos también mueren*) se muestra reticente a colaborar con los americanos: los nazis tienen a su hija y ya no confía en nadie (no en vano, al final del film descubrimos que su hija también ha muerto). La retórica de Jasper emerge poco a poco y Poldá se derrumba al conocer la noticia de la muerte de la doctora Loder (un significativo plano picado le oprime y apremia a tomar partido). A continuación, Lang compone un plano de marcado sentido jerárquico que reúne a los tres "personajes" formando una línea diagonal: en primer término, Poldá, abatido, permanece sentado; Alvah, de pie, increpa al doctor; en último término, dominando el plano, el retrato del líder ilustra el peso del fascismo sobre un individuo privado de su libertad.

De este modo, los personajes de *Cloak and Dagger* oscilan entre la abstinencia y la sumisión, la renuncia y el sacrificio, y no sería arriesgado aseverar su dependencia para con el demiurgo Jasper. Al comienzo, el (anti)héroe parece dudar de su misión, mas gradualmente el desarrollo de los hechos afianza su carácter y determinación, si bien al final el espectador se percibe de la radical futilidad de su propósito. La creencia en la misión viene respaldada por la relación que Jasper entabla con la partisana italiana



Gina (Lili Palmer), cuya apariencia de aguerrida luchadora -así nos es presentada en la excelente secuencia en la costa siciliana, tan próxima en atmósfera al primer episodio de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946)- enmascara en realidad a una mujer débil y sensible, que se afana en encontrar algún sentido a su actitud, a su existencia. Sendos personajes se consuelan mutuamente, a fin de desterrar todo atisbo de culpa, encubrir su real naturaleza. De hecho, tras matar al agente Luigi, Lang inserta un plano de Alvah afectado por los hechos mientras Gina le dice: "*Al, es como si hubieses matado a un perro rabioso, pero por el perro puedes sentir lástima, no está enfermo por su culpa*". Ahora bien, en certera reflexión de Noël Simsolo, "*la brutalidad es contagiosa. Teniendo en cuenta el corte del final, el asesinato de Luigi por parte de Jasper se convierte en el climax de la película; una vez más, Lang nos afirma la necesidad de la trasgresión moral para luchar contra la inmoralidad*" (16).

NOTAS

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

2. Si se me permite la comparación, hay algo en la cruda y admirable película rusa *Masacre. Ven y mira* (*Idi i smotri*,

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

3. José María Latorre, *En la oscuridad. Breve antología crítica*, "Re-Bross", 1998, pág. 127.

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

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

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

7. José María Latorre, "Última sesión", en *Dirigido por* nº 333, abril de 2004, pág. 92.

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

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

10. Momento que el espectador asociará con otras emocionantes *set-pieces* de la filmografía de Lang, alemana o america-

na, puros ejemplos de exasperación temporal: la lucha contrarreloj de la pareja protagonista de **El testamento del doctor Mabuse**, encerrados en una sala donde también va a detonar una bomba; la mencionada escena de **El hombre atrapado**, en la que Thorndike, cercado por el oficial alemán, improvisa un arco y una flecha dentro de su claustrofóbica madriguera...

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

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

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

14. Atendiendo a la información de Noël Simsolo recogida en su artículo "**Cloak and Dagger**. El final cortado" (Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, págs. 219-227), en este final suprimido, sumamente incómodo para el momento, el doctor Polda moría de un ataque al corazón en el avión sin poder pronunciar el nombre de la última central nuclear. A partir de la pista proporcionada por una fotografía del doctor, identificaban el lugar y, días después, aterrizaraban en una deshabitada central de Baviera. Allí descubrían cuarenta cadáveres (según Lang la cifra ascendía a 60.000 cuerpos en el final previsto) bajo el sótano de la fábrica, y ante la inminencia del terror nuclear, un agente exclamaba: "*¿Paz? ¡No habrá paz! Es el año uno de la era atómica, ¡que Dios tenga piedad de todos nosotros!*", al tiempo que Jasper, entre arrepentido y escéptico, asumía el desastre. A título anecdótico señalar que, igualmente, se eliminó otra escena en que Jasper leía a un niño de ocho años un cómic donde se narraba la lucha del Capitán Billy contra el profesor Evil, momento que entroncaba con la estética de serial tan grata al director.

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

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