

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
América a través de un parche y un monóculo

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2004). América a través de un parche y un monóculo. Nosferatu.
Revista de cine. (47):4-16.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41381>

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

América a través de un parche y un monóculo

Quim Casas

Ohikoa da artistek beren biografiak edertzea. Fritz Lang ez zen arau horren salbuespen bat izan. Horregatik oraindik ere argitu gabeko puntu batzuk daude. Hala eta guztiz ere, bere bizitzako ibilbidea berreraiki daiteke bere obraren, ezagutu eta berekin lan egin zutenen testigantzen eta, batez ere, Patrick McGilliganek idatzitako biografiaren bitartez.



Sólo se vive una vez

En una secuencia de **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963), libre adaptación de la novela de Alberto Moravia a cargo de Jean-Luc Godard, el personaje del escritor Paul Javal (Michel Piccoli) hace las presentaciones entre su esposa, Camille (Brigitte Bardot), y el viejo cineasta que ha llegado a Italia para rodar una versión de *La Odisea*, Fritz Lang, nacido en Viena en 1890, haciendo de Fritz Lang, fallecido en Holly-

wood en 1976. Paul le dice a Camille que se trata del director del *western* con Marlene Dietrich que vieron la otra noche. La actriz asegura que es un film formidable y el marido comienza a evocar las excelencias de la secuencia del juicio de Mel Ferrer, pero Lang, agradeciendo el cumplido, dice preferir de entre sus obras la que dedicó al asesinato de niños de Düsseldorf. Camille, sonriente, confiesa que también le gusta mucho.

En esta secuencia mucho más significativa que meramente cinéfila, Lang habla en primera persona con la complicidad de Godard, ya que los diálogos correspondientes al veterano director fueron obra de ambos. El breve diálogo resulta premonitorio. Los personajes de Godard muestran su admiración por **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), el personal *western* de bajo coste que Lang rodó para un estudio pequeño de Hollywood, Fidelity Pictures, pero el director vienés establece una clara y significativa preferencia por su primera película sonora, **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), realizada poco antes del inicio de la encrucijada esencial en su vida y en su obra, cuando dejó Alemania para, tras una breve estancia en París, establecerse profesionalmente en Estados Unidos durante dos décadas.

Cinco años después de que Godard hiciera **El desprecio**, el crítico e inmediato cineasta Peter Bogdanovich publicaba un libro fundamental (1) en el que reivindicaba vehemente la etapa norteamericana de Lang, algo que ya se habían esforzado en conseguir Henri Langlois, Lotte Eisner y los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* desde el reducto de la cinemateca francesa. Esta disyuntiva en torno al Lang americano y el Lang alemán se ha perpetuado de forma más matizada hasta la actualidad, creándose un equívoco juicio de valores que va más allá de la mera comparación entre una u otra película de un mismo autor: se hace colisionar en bruto y en bloque la etapa languiana bajo pabellón germano con la que emprendió a partir de 1934 en las diversas compañías hollywoodienses, olvidando, muchas veces, que más allá de condicionantes de producción y de sistemas de trabajo, la obra de Lang es extremadamente coherente, ya que recorre idénticas temáticas con similares inquietudes en la puesta en escena fuera quien fuera quien pusiera el dinero para la financiación de sus películas y estuvieran habladas (o rotuladas) indistintamente en alemán o inglés.

En todo caso, la única diferencia importante reside en el funcionamiento del sistema de los estudios. Lang rodó bastantes de sus películas en condiciones prácticas de serie B, bien lejos del aparato tecnológico puesto a su disposición en los tiempos de la UFA, pero es muy probable que, dada la crisis en la que se sumió el cine alemán después de la segunda guerra mundial, ni tan siquiera hubiera podido seguir trabajando con un mínimo de holgura en Alemania. En eso su situación es completamente distinta a la de Jean Renoir, que pudo volver a rodar con facilidad en su país, que no pertenecía a los vencidos, como el de Lang, sino a los vencedores.

No hay división ni de estilo ni de temas entre los años germanos y las décadas estadounidenses y hoy, alumbradas todas las películas del director definitiva-

mente con el mismo foco crítico -aunque subsista el rastro de quienes pensaban que la etapa hollywoodiense de Lang carecía de interés a partir de su tercera película-, puede apreciarse que el retrato social ofrecido en **M, el vampiro de Düsseldorf** es perfectamente transportable al que capturan las imágenes de **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), y curiosamente las dos son las penúltimas películas de la primera etapa alemana y de la época norteamericana, respectivamente, es decir, el preámbulo del exilio, la fisura del desencanto. Tampoco resulta difícil comprobar cómo los arabescos fatalistas de **Hara-Kiri** (1919), **Las tres luces** (*Der Müde Tod*, 1921) y las dos entregas de **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924) se adaptan sin problemas al modelo teórico del cine norteamericano en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Encubridora** y **Descos humanos** (*Human Desire*, 1954); la estructura del sueño sugerida por Lang para **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, funciona a la perfección en **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944); los gánsteres de **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953) no son más que el reflejo contenido de los genios del mal exacerbados y expresionistas tipo Mabuse y el fantomático Haggi de **Spione** (*Spione*, 1927); la reflexión sobre el cine de aventuras contenida en **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) responde a las inquietudes del director que realizaba seriales en los años veinte y halla eco poco después en el díptico formado por **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*, 1959), dos películas fuera del tiempo como puedan estarlo todas las norteamericanas de Lang en cuanto a la ortodoxia y supuesta pureza de los géneros clásicos.

Reacio a la violencia, ya que Lang estaba convencido de que su constante representación en la pantalla acababa por convertirla en una costumbre para el espectador, supo elidirla admirablemente en **M, el vampiro de Düsseldorf** -secuencia de apertura con el asesinato de la niña del globo-, y cuando en Hollywood debió enseñarla según criterios de representación más ortodoxos, entonces Lang tensó la cuerda de un inusual y drástico naturalismo: las peleas espasmódicas de **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943) y **Cloak and Dagger** (1946), la muerte del amante de Joan Bennett que da inicio a la pesadilla de Edward G. Robinson en **La mujer del cuadro** o la imagen icónica de Lee Marvin arrojando café hirviendo sobre el rostro de Gloria Grahame en **Los sobornados**, son muy buenos ejemplos de una concepción directa y realista de la muerte y el dolor físico lejos de cualquier retórica

épica tan afín a los géneros hollywoodienses, otra buena demostración de cómo Lang se apartó de los mismos a la búsqueda de su propia concepción del género.

Si uno de los rasgos caracterizadores de los personajes de Lang es el fatalismo, tan fatalistas son los protagonistas de los films alemanes como los de las películas rodadas en Hollywood, títeres del destino adverso e inclemente. Sobre esa idea están construidas casi todas sus películas mudas, pero es con el sonido y la voz de Edward G. Robinson, en **La mujer del cuadro** y **Perversidad**, donde el desasosiego languiano ante la fragilidad de la condición humana queda mejor expresado. Si el motor que los mueve acostumbra a ser la venganza, tan sobrecogedora es la de Krimilda, capaz de casarse con el jefe de los hunos y poner en peligro la vida de sus hermanos e hijo para vengar la muerte de Sigfrid, como la del personaje encarnado por Arthur Kennedy en **Encubridora**, cuya vida después de la violación y asesinato de su prometida gira al compás que marcan Lang y Marlene Dietrich en la ruleta Chuck-a-Luck.

Un paso adelante y dos hacia atrás

Aunque Lang volvió a Alemania cansado y desencantado con su país de adopción, renegó de muy pocos de sus films norteamericanos. Aunque les dijo a Piccoli y B. B., bajo la atenta mirada de Godard, que prefería **M, el vampiro de Düsseldorf** -y es verdad que se trataba de una de sus películas predilectas- a **Encubridora**, guardaba un espléndido recuerdo de sus *films noirs* y asumía como propios los varios encargos que tuvo que hacer para mantener una cierta posición en el complejo engranaje hollywoodiense, en el que, todo hay que decirlo, siempre fue un extranjero, un invitado, un extraño de sí mismo que diría Nicholas Ray; un cineasta de paso, en definitiva, como lo fue Jean Renoir (en un tiempo más breve) y, al contrario, como nunca lo fueron Alfred Hitchcock y Ernst Lubitsch.

Pero la valoración y siempre encendida defensa languiana de **M, el vampiro de Düsseldorf** tiene un poco de trampa: "*Es prácticamente la única película que he hecho en la que nadie metió mano más que yo. Quizás eso me influya*" (2). Cuando la política de los autores "cahierista" celebró e instauró el papel elegiaco de los directores de cine, muchos de los nombres incluidos en esa política, y por supuesto Lang lo estaba (3), comenzaron a marcar diferencias entre las películas que habían hecho con una cierta o total libertad y aquellas que habían sufrido los envites e iras de los estudios, lo que no quiere decir que las primeras fueran objetivamente mejores que las segundas. John Ford citaba siempre **Wagon Master**

(1950) y **The Sun Shines Bright** (1953), dos películas pequeñas hechas a su aire, por delante de las que la crítica y el público consideraba sus obras capitales, y esgrimía las mismas razones por las que Lang tenía en tanta consideración su film sobre el asesino de niños: la libertad creativa y una primitiva noción del *final cut* eran un bien tan o máspreciado que ahora para los directores con intuitiva, asumida o soslayada conciencia de autores.

No sorprende, en este sentido, que Lang hablara mal, o no hablara, de aquellas películas que hizo por encargo, caso de la por otra parte noctámbula y sugerente **House by the River** (1950) y la más acomodaticia **Guerrilleros en Filipinas** (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950), sobre la que el director le soltó a Bogdanovich una frase concluyente y lapidaria: "*También me la ofrecieron ¡y hasta un director tiene que ganarse la vida!*" (4). Pero sí resulta bastante más chocante su ambigüedad en relación con uno de los films que produjo con su compañía Diana Productions, **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), y a una de sus más consensuadas obras maestras, **Los contrabandistas de Moonfleet**, un relato de aventuras como nunca más volverán a hacerse y aceptarse -y no en el sentido de las producciones Warner con Errol Flynn de héroe sonriente o las coloristas películas de la Fox con bucaneros o gauchos-, ya que es una meditación sobre el género mismo que pone punto y final al motor de sus sueños narrativos, la inocencia.

Lang no fue plenamente feliz ni se sintió libre del todo en Hollywood, del mismo modo que tampoco encontró lo que buscaba cuando volvió a Alemania en 1958 y dirigió su díptico aventurero a contracorriente. En una carta escrita a su amiga Lotte Eisner, con fecha del treinta de diciembre de 1967, Lang resumía amargamente sus problemas en el cine estadounidense: "*No puedes llegar a imaginarte, querida Lotte, cómo aquí, en América, cada vez que lograba dar un paso adelante debía, a menudo, dar enseguida dos pasos atrás, y de nuevo otro paso atrás para poder hacer, quizá, después de numerosas disputas y, si tú quieres, humillaciones y sufrimientos, cuatro pasos nuevamente adelante a fin de poder continuar la obra de mi vida*" (5). Tanto paso hacia atrás y adelante resume de forma muy gráfica las muchas renunciadas y pocos triunfos, las cuantiosas derrotas y escasas victorias, la tensión casi permanente que experimentó Lang en el cine estadounidense, algo que por otro lado padecieron todos aquellos cineastas que no acataron, al dictado de los productores, las férreas reglas del sistema de los estudios: Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg, William Dieterle, Jacques Tourneur, John Ford, King Vidor, Edgar G. Ulmer, Robert Rossen, Richard Brooks o Nicholas Ray, por no hacer la lista tan larga como la misma



nómina de directores en activo entre 1936 y 1956, se vieron afectados también por el mismo bacilo en diferentes etapas de sus respectivas carreras. Sólo que Lang era menos maleable, tenía sus métodos, heredados de la férrea forma de trabajo del cine alemán mudo, y resultaba más difícil que diera su brazo a torcer.

Su relación con la maquinaria hollywoodiense, tan fábrica de ilusiones como cementerio de las ideas, fue de permanente tensión. Lang hizo suya una frase de Bertold Brecht en una de las secuencias más hermosas y a la vez terribles de la citada *El desprecio*. Tras asistir a unas pruebas de *casting*, el viejo director, el dinosaurio expresionista, recita: *"Cada mañana, para ganarme el pan, voy al mercado donde venden mentiras. Y lleno de esperanza, me coloco en la cola de los vendedores"*. Camille pregunta: *"¿Qué es?"*. *"Hollywood. Un extracto de una balada del pobre B. B."*, le contesta Lang. *"¿Bertold Brecht?"*, sugiere Paul. *"Sí"*, afirma Lang. Godard afina su ironía, torpedeando en directo el mito B. B. (Brigitte Bardot) para ensalzar la figura del otro B. B., Brecht, mientras Lang, recordando a quien fuera su colaborador en los tiempos del cine antinazi, certifica su postura frente al Hollywood que conoció y al que nunca jamás podrá volver.

Historia de un pasaporte

Muchos de los críticos, ensayistas e historiadores dedicados a estudiar la obra y vida languiana han cometido el error, yo el primero, de dar como ciertas las explicaciones del director sobre su huida de la Alemania hitleriana. Lang se extendió sobre el tema siempre que se lo preguntaron. No hay entrevista con el director de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) en la que no empezara o terminara hablando de su famosa charla con Joseph Paul Goebbels, cuando el principal artífice de propaganda y manipulación del aparato nazi (llámese ministro si se quiere) le citó para hablar de la importancia de sus películas, las cosas que no le gustaban a Hitler de las mismas, la sugerencia de modificar el desenlace de *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933) y la nada remota posibilidad de que Lang se convirtiera en el supervisor del cine nazi.

El relato de aquel encuentro y lo que sucedió después forma parte de la dinámica propia de la historiografía sobre los cineastas pioneros, tendentes a embellecer artística o políticamente algunos aspectos de su carrera en un momento, la primera mitad de los sesenta, en el que se les escuchaba de forma



reverencial y no se cuestionaba prácticamente nada de lo que contaban. En el fondo utilizaban a los entregados entrevistadores de la época, fueran franceses, estadounidenses o británicos, para alterar, modificar sutilmente, borrar o transformar hechos relevantes de su pasado; coloreando, en definitiva, aquellos pasajes turbios y opacos del tiempo pretérito para conferirles el color homogéneo del resto de su obra y andadura por la vida, construyendo a posteriori un discurso aún más coherente a través del recuerdo novelado o impostado.

Lo mismo sucedería con las famosas consignas antinazis de **El testamento del doctor Mabuse**, que Lang reforzaría posteriormente en el doblaje al inglés para la distribución norteamericana. Hay quien duda de que las alegorías del film en su versión original fueran premeditadas, sino más bien el fruto de la situación personal de Lang tras marcharse de Alemania: como nuevo ciudadano estadounidense que estaba a punto de ser, necesitaba consolidar su postura contraria a la ideología hitleriana. Posiblemente no sean más que conjeturas, alimento para la historiografía, desayuno para la controversia, puntual almuerzo para la defenestración del mito y cena para volverlo a reconsiderar. Por el contrario, **Los verdugos también mueren** es una realidad, y no hay película más ferozmente antinazi de las producidas en Hollywood mientras duró la segunda contienda mundial; lleva la firma de Lang y de Brecht, dramaturgo alemán al que el director vienés ayudó colabo-

rando en un fondo económico destinado a costear su salida del país en el que ambos habían crecido, aunque después la relación profesional con el cineasta no resultara suficientemente satisfactoria para el autor de *Baal*.

En sus declaraciones, Lang aseguraba que la tarde del veintiocho de marzo de 1933, tras entrevistarse con Goebbels de 12:00 a 14:30 horas de aquel mismo día, empaquetó lo que pudo de su casa berlinesa y tomó el tren rumbo a París sin casi dinero en los bolsillos, ya que los bancos habían cerrado antes de terminar su conversación con la mano derecha de Hitler. En la capital francesa, especie de parada obligatoria antes de desplazarse a Estados Unidos, estuvo menos de un año, tiempo en el que entró en contacto con otros exiliados alemanes y dirigió la más extraña de sus obras, **Liliom** (*Liliom*, 1934), transcripción de una pieza fantástica de Ferenc Molnár que cuatro años antes Frank Borzage había convertido en uno de sus melodramas.

La estancia parisina de Lang está más o menos bien documentada, pero seguir el rastro de su huida de Alemania era hasta hace pocos años una tarea tan laberíntica como el escenario en picado con el que comenzaba la segunda parte del serial **Die Spinnen** (1919-1920). Las pesquisas de Patrick McGilligan, vertidas en su generosa biografía de Lang aparecida en 1997 (6), arrojan la necesaria luz. McGilligan localizó el pasaporte del director y pudo comprobar

que no tiene visados de salida correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1933, pero sí aparecen consignadas distintas entradas a Inglaterra, Bélgica, Francia y Austria en abril y julio del mismo año. Todo parece indicar que pese a sus idas y venidas, Lang permaneció en Berlín hasta mediados del verano de 1933. El último visado de salida estampado en su pasaporte tiene la fecha de treinta y uno de julio de 1933, tres meses después de la relatada entrevista con Goebbels. McGilligan rescata también del olvido unas declaraciones de Fritz Arno Wagner en las que el director de fotografía de **Las tres luces**, **Spione**, **M, el vampiro de Düsseldorf** y **El testamento del doctor Mabuse** recordaba cómo Lang le había planteado sus dudas sobre si debía aceptar o no el cargo de responsable máximo de la industria cinematográfica alemana. Siempre más allá de la duda.

De todos modos, y aunque suene a tópico, la estrategia fordiana sobre la supremacía de la leyenda respecto a la verdad puede pasar perfectamente de los dominios de la ficción a los de la realidad. Si damos por buena, estética y éticamente, la famosa frase sobre la que se estructura el complejo entramado dramático-nostálgico-épico de **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), ¿qué nos impide hoy, más de setenta años después de consumada la huida de Lang de Alemania, creernos sus virtudes novelescas en detrimento de la pragmática verdad de los acontecimientos? ¿No resulta acaso más sugerente una biografía entre brumas cuando se quiere delimitar el perfil del artista analizado? (7). De otro modo, si no, deberíamos replantearnos buena parte de la historia del cine en función de la conveniencia o no de dar como buenas las afirmaciones de todos los cineastas de peso cuyas entrevistas han conocido el placer de la letra impresa. ¿O es que acaso Hitchcock, Ray o Welles, por citar a tres cineastas con copiosa bibliografía a cuestas, nunca mintieron ni alteraron con interesados matices la historia de su vida?

En la cubierta del Île de France

Lang había emprendido en octubre de 1924 su primer viaje en barco hacia los Estados Unidos para estudiar los métodos de producción del cine norteamericano, aunque la industria cinematográfica alemana no tenía demasiado que envidiar a la hollywoodiense en aquella época. Cruzó el Atlántico junto a su productor, Erich Pommer, a bordo del transatlántico S. S. Deutschland, y arribó a los muelles de Nueva York tres años antes de que otro cineasta vienés seducido por Hollywood, Von Sternberg, dedicara una película de gánsteres al barrio portuario de la ciudad de los rascacielos. Sabida ya es la anécdota de que la fisonomía de esos mismos rascacielos luminosos recortados contra el cielo sería la principal

fuente de inspiración para la ciudad futurista de **Metrópolis**, la superproducción que Lang haría inmediatamente después para la UFA, cuando aún era una de las estrellas del cine alemán. Ser eso, una auténtica estrella, no le sirvió de demasiado en su primera noche en Nueva York: Lang, Pommer y sus acompañantes tuvieron que dormir en el barco, ya que las autoridades no les dieron el permiso de entrada hasta el día siguiente debido a su nacionalidad; la primera guerra mundial era algo más que un simple recuerdo.

Cuando casi diez años después Lang volvió a subirse a un barco para viajar por segunda vez a Nueva York, las cosas habían cambiado por completo. Ya no era una estrella del cine alemán, sino un exiliado en busca de trabajo, un cineasta sin patria de la que vanagloriarse. Y pese a que realizó el viaje con algunos notables de Hollywood y pudo pasar su primera noche en una mullida cama de hotel, no en la litera de su compartimento en el transatlántico, su entrada norteamericana fue por la puerta falsa, sin la expectación que concitó la llegada en 1924 del director que había hecho carne las locuras del doctor Mabuse, poesía nocturna los quehaceres cotidianos de la muerte cansada y fantasía bárbara y romántica la historia de Sigfrid y Krimilda.

Lang pasó seis días, del seis al doce de junio de 1934, a bordo del Île de France. Había negociado en Londres directamente con David O. Selznick su contrato con la Metro Goldwyn Mayer, formalizado el uno de junio de aquel año en términos idénticos a los del mercado futbolístico actual: firmó para dirigir una película y otras dos opcionales. La travesía en el Île de France la realizó en compañía de Selznick, la esposa y hermano de éste, Irina y Myron, el escritor Hugh Walpole, reclutado también para las filas de la Metro, y el director George Cukor, con quien Selznick estaba preparando una versión de **David Copperfield** (*David Copperfield*, 1934). Lang no congenió con el megalómano productor -si no, a buen seguro que habría rodado algún que otro plano de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939), la primera película independiente de Selznick-, pero le sirvió para aposentarse en uno de los estudios más fuertes de Hollywood y esperar, con una mezcla de paciencia, resignación y rabia contenida, el mejor momento para debutar. Tardó poco más de un año en llegar.

El turista accidental

Durante ese tiempo, Lang hizo lo que no estuvo al alcance de otros cineastas europeos instalados por la vía rápida en Hollywood. Si su visión de la sociedad estadounidense nos resulta hoy tan certera y lógica, despojada de florituras y falsos ornamentos, con una mezcla de realismo documental y fatalismo trágico,

no es solamente porque el extranjero, sea turista accidental o no, tiene capacidad para ver en profundidad allí donde los nativos del país tan sólo reconocen la superficie de los actos cotidianos. El director vienés observó en silencio, como lo hace la muerte cansada de su película, pero supo empaparse de la cultura estadounidense acudiendo tanto a los orígenes como a sus manifestaciones más populares, ya que recorrió buena parte del país en coche, entabló relaciones con algunas tribus indias y aprendió algo más que inglés devorando periódicos y la sección de cómics de los mismos, tanto las tiras diarias en blanco y negro como las páginas dominicales en color.

Gracias al lenguaje de las viñetas, de las historietas realistas, caricaturescas, aventureras y fantásticas firmadas por George McManus, George Herrmann, Chic Young, Al Capp, Chester Gould, E. C. Segar, Harold Foster o Alex Raymond, captó no pocos elementos de la forma de vida norteamericana, de sus idiosincrasias y puritanismos, de sus sueños e inseguridades: "*leyendo sus cómics aprendí cómo son y cómo piensan los americanos*" (8). Después, claro, tuvo la habilidad de convertir en densas y perspicaces imágenes en movimiento todos aquellos rasgos distintivos de una sociedad fundamentada en la contradicción.

Si en el país de los ciegos el tuerto es el rey, Lang añadió a su ojo derecho muerto la punzante visión del monóculo característico en el izquierdo. Un repaso a las fotos de su vida en Estados Unidos resulta muy ilustrativo de la "visión" languiana. En las sesiones de trabajo y los rodajes siempre lucía gafas, aunque cuando se puso al otro lado de la cámara, en **El desprecio**, ya fuera de Hollywood, se imbuyó del atributo vienés y repescó el monóculo de sus tiempos en la UFA. En la mesa de montaje observaba la fina tira de celuloide con el monóculo. En fiestas, recepciones, estrenos y fotos publicitarias aumentaba su autoestima y sus orígenes con el mismo monóculo, pero utilizado aquí para dotarle de una clara autoridad. En los momentos distendidos no disimulaba la nulidad de su ojo derecho y optaba por protegerlo con un parche negro, asumiendo así su debilidad. En las entrevistas en el ocaso de sus días se parapetaba tras unas gafas de sol, aunque mantenía el parche a un lado de la frente o directamente colocado sobre el ojo estéril, bajo el cristal oscuro, como si quisiera aislarse por completo del mundo que le rodeaba, negarse a ver lo que no deseaba presenciar.

En algunas, raras, ocasiones, era capaz de mostrar todo su arsenal intimidatorio. Hay una foto de rodaje de **Mientras Nueva York duerme** en la que aparece junto a la actriz Rhonda Fleming y el productor Bert E. Friedlob con el parche sobre el ojo derecho, el monóculo en el izquierdo y las gafas sujetas con

una mano. Pose, ética, coquetería, necesidad, distanciamiento, prevención, inseguridad... Cuando miraba por el visor de la cámara, el ojo bueno se encontraba directamente con la máquina, sin necesidad de intermediarios de cristal, y ahí es donde Lang fijaba el arte que nos ha legado.

De naufragios y linchamientos

Si Hitchcock llegó a los dominios de Selznick en 1939 con la idea de hacer una película sobre la tragedia del Titanic y tuvo que contentarse con dirigir **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), a Lang le sucedió algo similar. Al aterrizar en las dependencias de la Metro, con Selznick como *tycoon* a la clásica usanza y Louis B. Mayer como presidente, Lang empezó a trabajar con el guionista Oliver H. P. Garrett en la dramatización de una tragedia marina reciente, la del buque S. S. Morro Castle, que había naufragado el ocho de septiembre de 1934. El barco regresaba de La Habana y sufrió un incendio cuyas causas nunca fueron determinadas. De las quinientas cuarenta y nueve personas que iban a bordo, entre pasaje y tripulación, ciento treinta y cuatro perecieron entre las llamas o fueron engullidas por el mar. Selznick rechazó el tema. El contrato de Lang estaba a punto de expirar. Era ciudadano norteamericano desde el dieciocho de febrero de 1935, pero al mismo tiempo estaba a punto de quedarse en el paro sin haber podido demostrar nada en el estudio que, eso sí, le pagaba religiosamente cada semana (virtudes del sistema de los estudios). Finalmente cayó en sus manos una breve sinopsis de lo que se convertiría en **Furia** (*Fury*, 1936).

Nunca sabremos qué habría pasado de rodar ambos cineastas sus proyectos iniciales, tan ceñidos a unos hechos reconocibles por el gran público, pero en todo caso sus debuts norteamericanos son formidables y, es más, por temática y tratamiento resultan mucho más coherentes con sus filmografías posteriores. Si **Rebeca** sentó las bases de una renovadora idea del relato de suspense en Hollywood, mostrando los signos caracterizadores de Hitchcock, **Furia** sugirió con firmeza el camino que Lang iba a emprender. Debutar en la sofisticada Metro Goldwyn Mayer, la productora que reunía más estrellas cinematográficas por metro cuadrado de las ocho grandes de Hollywood, con una película sobre un linchamiento, mefistofélicamente reconvertida en otro desazonante itinerario de venganza y punición, resultó toda una declaración de principios, pese a que el director tuvo que girar hacia la derecha (el linchado es un hombre blanco, Spencer Tracy) cuando su idea era tirar por el camino de en medio, el más directo, y explicar la historia desde la perspectiva de un hombre negro que ha hecho el amor con una mujer blanca.

Más allá de la manifiesta enemistad de Lang con Mayer, su entrada en la Metro y, por extensión, en el cine norteamericano, no fue demasiado afortunada. Traía de Alemania los métodos de trabajo de un director puntilloso, autoritario y extremadamente perfeccionista, que no quería saber nada de horarios sindicados y horas extras. Lang se enemistó con técnicos y con varios de los intérpretes de sus films, pese a que sus teorías de raíz teatral sobre la dirección de actores dieron excelentes frutos: *"Cuando escojo a un actor y creo que puede encarnar al personaje, entonces debo, si es que soy un buen director, intentar sacar de él lo que lleva dentro, extraer lo mejor de él. Diré además que esto, a veces, sucede contra la voluntad del actor en cuestión, pero sólo así se puede hacer algo que no se había hecho anteriormente"* (9). Sin embargo, los productores norteamericanos no podían quejarse de él, a diferencia de los alemanes. Su formación como dibujante y arquitecto le permitía realizar rudimentarios *storyboards* que agilizaban las tareas de rodaje, y, como apunta Bernard Eisenschitz, *"Lang ha querido dar la imagen del técnico perfecto: script-doctor, decía a Lotte Eisner, bendición de los productores a quienes su método ahorra considerables gastos, ha repetido en sus entrevistas"* (10).



Algunas de sus alegorías visuales tampoco fueron del agrado de los productores de la época. En *Furia* hay una muy evidente que rompía con los principios de la narrativa clásica: el inserto de unas gallinas en el corral colocado estratégicamente entre los chismorreos de las mujeres de la ciudad cuando se produce la detención del personaje encarnado por Spencer Tracy. Esta idea "retórica" se opone a la sencillez y vibración expositiva de otra de sus fugas del relato. Se trata de la secuencia del juicio, en la que el propio cinematógrafo se convierte en elemento revelador del drama al utilizarse el noticiario filmado durante el intento de linchamiento en la cárcel para desenmascarar a los participantes activos en el mismo. Lang estaba especialmente satisfecho de esta solución narrativa.

La leyenda del cineasta errante

Furia marcó sin remisión la trayectoria errática de Lang por los estudios de Hollywood. No encontró nunca la estabilidad de la que gozaron otros de sus contemporáneos, aunque se salvó del purgatorio de los films menos que B al que se vieron abocados cineastas como Edgar G. Ulmer, otro director germánico que entró con mal pie en Hollywood y acabó realizando películas no mucho más caras que las de Ed Wood. A la Metro no regresó hasta veinte años más tarde, cuando fue contratado para dirigir *Los contrabandistas de Moonfleet*, y su andadura por el cine estadounidense fue la de quien desea ser dueño de su destino pero necesita, al mismo tiempo, de

la confianza de alguna *major*, desclasado en un sistema tan rígido como el marcado por los estudios hasta finales de los cincuenta.

Después de salir de la Metro por la puerta trasera, encontró apoyo en el independiente Walter Wanger, que le produjo el melodrama criminal *Sólo se vive una vez*. La casualidad, y las buenas relaciones con Sylvia Sydney, protagonista femenina de sus dos primeras películas, hizo que Paramount le ofreciera la realización de *You and Me* (1938), extraña comedia social -Lang prefería llamarla un cuento de hadas- que quería dirigir Norman Krasna, autor del argumento original de *Furia*. Por el camino fueron cayendo algunos proyectos sugerentes, como *The Man Behind You*, adaptación libre de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, que Lang intentó dirigir en 1935, y *Men Without a Country*, de 1939, la que se hubiera convertido en su primera película de espionaje. De filiación antinazi, parecía emerger del gusto languiano por el serial, ya que narraría la historia de un científico ciego de nacimiento que inventaba un rayo capaz de destruir la vista.

El trasiego constante de Lang le llevó a trabajar para casi todos los grandes estudios, algunos productores independientes y varias compañías de serie B, pero nunca, por deseo o imposibilidad, logró amoldarse a lo que requerían de él ni encontrar una cierta continuidad. Quizá por ello no abrazó abiertamente la práctica de uno o dos géneros concretos, como hicieran Tod Browning, George Cukor, John

Cromwell, Von Sternberg, John M. Stahl, Budd Boetticher, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Don Siegel o los dos Sturges, Preston y John, aunque en su obra abundan los *films noirs* en el amplio sentido de la palabra: *melos* criminales, de denuncia social, de gánsteres, de intriga, *thrillers* pesadillescos, relatos policíacos y de espionaje. Pero ninguno de ellos se adaptó a los modos estandarizados, rechazando el esquema bien definido del cine de detectives, por ejemplo, y sorteando el modelo instaurado en la Warner: su única película negra en el estudio de los hermanos Warner, **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953), puede verse como un cuerpo extraño en la anatomía filmica que habían configurado los films canónicos de Raoul Walsh, Michael Curtiz, Delmer Daves, John Huston o Howard Hawks, del mismo modo que **La mujer del cuadro** carece de toda relación atmosférica con las piezas policíacas más emblemáticas de RKO alumbradas en claroscuro por Jacques Tourneur, Edward Dmytryk y Richard Fleischer.

Abocado a las películas pequeñas con alguna estrella protagonista (trabajó con Spencer Tracy, Henry Fonda, George Raft, Edward G. Robinson, Gary Cooper, Anne Baxter, Marlene Dietrich, Tyrone Power, Barbara Stanwyck, Glenn Ford y Dana Andrews, por ejemplo), a los films de bajo coste o a las producciones baratas de los grandes estudios, Lang

tuvo un considerable margen de maniobra para experimentar, a salto de mata, con el género clásico, fuera cine negro, *western*, aventuras, melodrama y, en menor medida, comedia y bélico, dotándolo de constantes ramificaciones, perturbaciones y mezcolanzas, de modo que **Encubridora**, por poner un solo ejemplo, participara tanto del *western* como del melodrama sin definirse voluntariamente en ninguno de los dos debido a elementos tanto internos (la configuración de los personajes y el vacío angustiante que les define) como externos: la casi totalidad del rodaje en estudio provoca un distanciamiento respecto a las señas de identidad físicas del cine del Oeste: es un *western* casi sin cielos, sin aire, sin nubes, de cabalgadas fatídicas recortadas sobre un horizonte de papel pintado y un desierto de cartón piedra espectral.

Lang asumió a la fuerza la situación y visitó por partida doble los despachos de todos los magnates e hijos y cuñados de magnates que edificaron Hollywood. Trabajó para Metro en **Furia** y **Los contrabandistas de Moonfleet**. En Paramount rodó **You and Me** y **El ministerio del miedo** (*Ministry of Fear*, 1944), pesadillesca intriga antinazi basada en una novela que Lang admiraba, escrita por Graham Greene, y con un guión que repudiaba, obra del productor Seton I. Miller. Alcanzó un mínimo de comodidad en su etapa en la Fox, donde realizó sus



Mientras Nueva York duerme

dos primeros *westerns*, **La venganza de Frank James** y **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941), la primera película del ciclo antinazi, **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), y años después la alimenticia **Guerrilleros en Filipinas**. **La mujer del cuadro** y el crudo drama de Clifford Odets **Clash by Night** (1952) tuvieron el respaldo de RKO. Warner produjo **Cloak and Dagger** y **Gardenia azul**, dos films que no cuentan con demasiados adeptos pese al aluvión de ideas de puesta en escena del primero y la casi nihilista economía de medios expresivos del segundo. Columbia costó **Los sobornados** y **Deseos humanos**, prestando a dos de sus actores tipo, Glenn Ford y Gloria Grahame. Los independientes Walter Wanger y Arnold Pressburger financiaron **Sólo se vive una vez** y **Los verdugos también mueren**, distribuidas ambas, como casi todas las películas de los productores autónomos de Hollywood, por United Artists. Cuando iban mal dadas, Lang halló refugio en la compañía de serie B Fidelity Pictures: **House by the River** y **Encubridora**. Otra firma B, la de Bert E. Friedlob, hizo posible las dos últimas y escépticas películas de Lang en Estados Unidos, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), radiografías impecables, en clave de *film noir* languiano, de la moral oblicua de todo un país.

Las puertas se le habían ido cerrando por distintos motivos. En la segunda mitad de los años treinta fue relacionado con grupos comunistas, porque, entre otras cosas, formaba parte de la denominada liga antinazi, creada por diversos refugiados europeos. En 1951, su nombre circuló por alguna que otra lista negra no oficial; Lang nunca fue llamado a declarar por el comité de actividades antiamericanas, pero sus simpatías izquierdistas y su apoyo a los intelectuales europeos, además de su relación con autores como Odets, que terminó delatando, no le beneficiaron a la hora de obtener trabajo. Algunas de sus películas fueron fracasos comerciales y otras las dirigió por compromiso: **Gardenia azul** tuvo un presupuesto ínfimo, pese a contar con Anne "Todo sobre Eva" Baxter como protagonista, y se rodó en sólo veinte días hábiles.

Abundaron también los proyectos sin materializar, caso de la ambiciosa *Americana* (1940), *western* sobre cien años en la historia estadounidense; la reubicación de la leyenda del Golem a la Praga ocupada por los nazis (1943); un relato de ciencia-ficción titulado *Rocket Story* (1949); la biografía de Ernest Udet, aviador alemán que estrelló su aparato en pleno vuelo tras rebelarse contra Hitler (1950); una historia muy languiana en torno a un amnésico, *The Running Man* (1953), y un melodrama sobre un hombre que intenta asesinar a su hijastra para cobrar una herencia, *Dark Spring* (1954), entre muchos otros (11).

Algunos de los proyectos acariciados por Lang fueron realizados por otros cineastas: llegó tarde para la adaptación de la novela de Robert Louis Stevenson sobre los ladrones de cadáveres, cuyos derechos habían sido adquiridos ya por Val Lewton para su ciclo de películas de terror en RKO (**The Body Snatcher**; Robert Wise, 1945); trabajó en una primera versión de **Winchester 73** (*Winchester 73*, 1950), finalmente realizada por Anthony Mann, y quiso también adaptar en 1948 la novela de Robert Penn Warren *All the King's Men*, aunque el proyecto acabó en manos de Robert Rossen: **El político** (*All the King's Men*, 1949).

A pesar de este permanente viaje a contracorriente, Lang, como Ford, Hawks y Frank Capra, pudo crear su propia compañía de producción y regir brevemente su destino durante un par de años. Fue en el único momento de cierta holgura y respeto del que gozó el director en sus dos décadas de trabajo en Hollywood. Aprovechó entonces el mejor de los huecos, la buena acogida dispensada a **El hombre atrapado** y **La mujer del cuadro**, para fundar Diana Productions con la protagonista de estos dos films, Joan Bennett, su marido, el productor Walter Wanger, y el guionista Dudley Nichols, que había escrito **El hombre atrapado**.

Lang encontró en Bennett una abierta complicidad fundamentada tanto en el entendimiento artístico como en la atracción física. Cuentan algunos biógrafos, McGilligan entre ellos, que Lang se había enamorado de su actriz, lo que creó no pocas situaciones complicadas dada la amistad que le unía también con Wanger. La compañía fue bautizada con el nombre de la hija de un anterior matrimonio de Bennett, pese a que Lang había propuesto el muy germaniano de New World Pictures. Para repartir responsabilidades y dejar contentos a todos, decidieron que las futuras películas de la productora aparecerían con el enunciado de "*Walter Wanger Presents a Fritz Lang Production*". Sobre un total de 1.000 participaciones, Lang se quedó con 506, Bennett con 316, el ejecutivo Sam Jaffe con 33, las mismas que el abogado del director, Martín Gang, mientras que la mujer de Lang, Lily Latté -amante desde los tiempos de Thea von Harbou y compañera hasta su muerte- se repartió el resto con otros inversores (12). Wanger asumió la vicepresidencia y estableció los acuerdos de distribución con Universal, la única de las ocho *majors* que faltaba para acabar de trazar el mapa geográfico de Lang en Hollywood

Si bien se sentía satisfecho de la primera producción de Diana, **Perversidad**, traslación al barrio neoyorquino del Greenwich Village del drama ambientado en Montmatre en el original de Renoir, **La golfa** (*La Chienne*, 1931), Lang no guardaba bue-



nos recuerdos de la segunda, **Secreto tras la puerta**, un proyecto personal de Wanger influido por la noción de suspense de **Rebeca** y otros títulos hitchcockianos como **Recuerda** (*Spellbound*, 1945), y vampirizado, al igual que éste, por la moda del psicoanálisis que hacía furor en Hollywood travestido de drama criminal. Ni con su propia productora logró el director del monóculo expresionista la estabilidad, la libertad, la certeza de que estaba en la buena dirección.

Los años Fox

Algo debía de tener la productora controlada por Darryl F. Zanuck que permitía a los directores albergar la esperanza de que habían encontrado el estudio ideal en el que desarrollar sus carreras. F. W. Murnau, Ford, Walsh, Mamoulian, Allan Dwan, Henry King, Henry Hathaway, Otto Preminger, John Brahm, Joseph Leo Mankiewicz, Samuel Fuller y Richard Fleischer fueron algunos de los realizadores que pasaron largas temporadas en las dependencias de la Fox, gozando de una facilidad de movimientos que difícilmente lograron en otros estudios. Lang no estuvo tanto tiempo, pero sí el suficiente como para convencerse, aunque finalmente se tratara de un espejismo, de que podía echar raíces en una productora donde el autoritarismo de los Selznick y Hughes estaba mitigado.

En los dos años que estuvo contratado por la 20th Century Fox, Lang realizó tres películas, trabajó en un proyecto no materializado y empezó otros dos films que serían terminados por Archie L. Mayo; su regreso al estudio en 1950 con **Guerrilleros en Filipinas** fue tan efímero como el propio film. Sus aportaciones al *western* son engañosas. **La venganza de Frank James** ha querido verse como una simple y escueta continuación de la excelente **Tierra de audaces** (*Jesse James*, 1939), de King, pero Lang llevó a su terreno fatalista la historia del hermano de Jesse James convirtiendo la película en otra crónica obstinada de una venganza. **Espíritu de conquista** participa sesgadamente del aliento épico de otras epopeyas cinematográficas sobre el tendido ferroviario del cable telegráfico, pero lejos de la febrilidad de un Cecil B. De Mille. Lang prefería el acento realista antes que la exaltación del mito y estaba orgulloso de haber introducido en sus *westerns* "*pequeños detalles auténticos que hacen creer en la veracidad del conjunto*" (13).

Por lo que respecta a **El hombre atrapado**, se trata de un proyecto sumamente personal, que, curiosamente, le llegó rebotado a Lang. Su itinerario tortuoso por montañas, ríos, ciénagas, barrancos, puertos, callejones neblinosos y grutas surge de una idea sumamente brillante, la del cazador que quiere demostrarse a sí mismo que es capaz de cazar a su presa,

ni más ni menos que Hitler, sin necesidad de disparar sobre ella, sólo por el placer de la caza. Pero cuando se da cuenta de que tiene la posibilidad de hacerlo y carga el rifle, un soldado alemán lo descubre. Empieza entonces su espinosa odisea, que es la de Europa entera: el personaje incorporado por Walter Pidgeon no calibró en primera instancia, como tampoco lo hicieron los políticos y estadistas europeos, el peligro de Hitler y lo que representaba.

El hombre atrapado es la mejor alegoría jamás filmada por Lang, pero encierra también una duda en cuanto a la concepción del cine languiano. Godard escribió con razón que *"la puesta en escena de Lang es de una precisión que roza la abstracción. Su découpage es una mezcla en la que la inteligencia prima sobre la sensibilidad. Lang se interesa más en una escena en su conjunto que en un plano de detalle, como Hitchcock por ejemplo. Una imagen puede definir por sí sola la estética de Lang: un policía apunta a un bandido que huye y va a matarlo. Para que sintamos mejor el aspecto inexorable de la escena, Lang instala en el fusil una mira telescópica como la de las armas de gran precisión; el espectador siente de inmediato que el policía 'no puede' fallar su disparo y que el fugitivo debe 'matemáticamente' morir"* (14). Walter Pidgeon apunta también a Hitler con una mira telescópica, pero el espectador no puede sentir nunca que la presa va a morir matemáticamente. Al revés de lo que preconizaba Truffaut, la vida, la Historia, es aquí más fuerte que el cine.

Sobre el proyecto frustrado, Lang tenía la idea de rodar una película presentando a Billy el Niño tal como era, no con el rostro aceitinado, el pelo lustroso y los ademanes atentos de Robert Taylor en el film que dirigió después David Miller en la Metro, **Billy el Niño** (*Billy the Kid*, 1941). Desconozco una de las películas de las que Lang fue apartado, **Confirma o Deniega** (Archie L. Mayo, 1941), dilatada trama de suspense, periodismo y nazismo escrita por Fuller e interpretada también por Joan Bennett, cuya acción acontece en la Associated Press de Londres durante los bombardeos sobre la ciudad inglesa, pero la otra, **Moontide** (Archie L. Mayo, 1942), producida por Mark Hellinger y protagonizada por Jean Gabin -en su primer trabajo estadounidense-, Ida Lupino y Claude Rains, resulta un atmosférico melodrama negro y portuario, entre barcazas, cebos de pesca, escolleras, gaviotas, embarcaderos sucios y tabernas malolientes, que narra la historia de un tipo fuerte, torpe, alcohólico y amnésico sobre el que flota durante todo el metraje la duda de si ha cometido un asesinato. Aunque la peculiar boda en el pequeño embarcadero, en la que los invitados, según sus procedencias, traen botellas de whisky, sake o champán, no parece ni de Lang ni de Mayo, sino de

Ford (y eso que Thomas Mitchell, otro de los protagonistas del film, no hace acto de presencia en la ceremonia), **Moontide** tiene, aunque cercenado, como envuelto en la niebla que preside buena parte de los planos de la película, un tono fatalista eminentemente languiano. El cineasta vienés no fue el único ilustre involucrado y no aprovechado en el film: Salvador Dalí realizó una serie de dibujos preparatorios, angustiantes representaciones de la muerte, que no fueron utilizados.

La Odisea

Lang dejó de cotizar para la industria de Hollywood mucho antes de que abandonara la llamada Meca del cine, aunque algunas de sus obras del primer periodo seguían atrayendo a los estudios norteamericanos. Columbia produjo en 1951 una endeble versión de **M, el vampiro de Düsseldorf** que significó la penúltima película de Joseph Losey antes de exiliarse en Europa, lo que resulta una paradoja que convierte la historia del asesino de niñas en maldita para quienes osan llevarla a la pantalla: **M, el vampiro de Düsseldorf** fue también la penúltima cinta de Lang antes de marcharse de Alemania. Una década después, la Fox financió en Scope y blanco y negro una aburrida relectura del caligarismo, **The Cabinet of Caligari** (1962), de Roger Kay, escrita por Robert Bloch y fotografiada por John Russell, es decir, el guionista y el operador de **Psicosis** (*Psycho*; Alfred Hitchcock, 1960): una mezcla indigesta de los terrores hitchcockianos y la modernización del original por la vía freudiano-hollywoodiense.

Tras el retorno imposible a un cine y un país que fueron los suyos, pero que ya no le pertenecían, Lang inició lo que podríamos denominar la Odisea interior. Cerró su obra como director en Alemania, cierto, pero se incorporó al rodaje francoitaliano de **El desprecio** y continuó viviendo en su casa americana de Beverly Hills. En el film de Godard, el venerado maestro intenta realizar *La Odisea*, que es lo mismo que pretende rodar Theo Angelopoulos con la vieja cámara de los hermanos Lumière en su fragmento de **Lumière et compagnie** (1995). Sueños imposibles del cine europeo. Pero, seguro, Fritz Lang no habría podido dirigir nunca en Estados Unidos una película sobre la épica griega. Llegaron los homenajes, por supuesto, antesala del retiro definitivo. La Cinémathèque Française organizó una retrospectiva completa de su obra en 1959. El National Film Theatre londinense hizo lo propio en 1962. Dos años después presidió el jurado de Cannes. En 1965 se le concedió el título de Caballero de las Artes y las Letras. En 1967 fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York quien le consagró un ciclo. Después, en 1970, presidió el jurado del Festival de San Sebastián.



En *Paparazzi* (1964) y *Le Parti des choses - Te moignage sur Bardot-Godard* (1964), los dos cortometrajes documentales que realizó Jacques Rozier durante el rodaje en Capri de *El desprecio*, se le ve cansado y ausente. Godard comenta que la sola presencia de Lang inspira a todo el mundo respeto por el cine, mientras que Rozier le define como "un viejo jefe indio, sabio, sereno, que ha meditado mucho y entiende el mundo, y que deja la guerra para el joven y turbulento poeta" que, por supuesto, no es otro que Godard. Cineasta del rigor total, de la implacabilidad, en lúcida definición de Claude Chabrol, Fritz Lang acabó en su casa de Hollywood, sólo con la compañía de su última esposa y un chimpancé de peluche que bautizó con el nombre de Peter, y al que, según relata McGilligan, le preparaba martinis y le contaba cuentos todas las noches. La muerte cansada dejó de esperar.

NOTAS

1. Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Londres, Movie Magazine Limited, 1968. Edición española: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972.

2. Lang a Bogdanovich, *Op. cit.*, pág. 93.

3. Lang tuvo un notable ascendente entre casi todos los "cahieristas". Destacamos y recomendamos las críticas de Maurice Schérer (Eric Rohmer) sobre *Gardenia azul* (nº 36, junio de 1954), Jean Dormachi sobre *Mientras Nueva York duerme* (nº 63, octubre de 1956), Luc Moullet sobre *Los contrabandistas de Moonfleet* (nº 63, octubre de 1956) y Jacques Rivette en torno a *Más allá de la duda* (nº 76, noviembre de 1957); el texto de Claude Chabrol incluido en el famoso diccionario de realizadores americanos contemporáneo (nº 54, diciembre de 1955); y las clarificadoras entrevistas realizadas por Dormachi y Rivette (nº 99, septiembre de 1959) y Jean-Louis Noames (nº 156, junio de 1964).

4. Lang a Bogdanovich, *Op. cit.*, pág. 65.

5. Carta recogida por Cornelius Schnauber en su libro *Fritz Lang in Hollywood*, Viena, Europa Verlag, 1986, pág. 156.

6. Patrick McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997; y Londres, Faber and Faber, 1997, págs. 178 a 180 (de la edición inglesa).

7. Al margen del encuentro con Goebbels y la "oficialidad" antinazi del segundo Mabuse, la biografía de Lang está repleta de lagunas y contradicciones que atañen a una primera huida novelesca -esta vez de París a Viena, con detención en la frontera belga incluida-, su participación real en la primera guerra mundial, sus declaraciones sobre el expresionismo, las responsabilidades ideológicas de *Los nibelungos* o la muerte de su primera esposa, una joven rusa de origen judío. No ha podido esclarecerse si se suicidó o, como algunos historiadores sugieren, fue el propio Lang quien disparó contra ella después de que lo descubriera en actitud comprometedor con Thea von Harbou en una fecha indeterminada entre 1919 y 1920. Lang y Von Harbou contrajeron matrimonio el veintidós de agosto de 1922.

8. Declaraciones de Lang en la entrevista filmada "Je vais vous dire une chose", realizada en 1972 en Hollywood por Armand Panigel. Incluida en la edición francesa en DVD del díptico indio: *Le Tigre du Bengale / Le Tombeau hindou* (Wild Side Video, 2004).

9. Declaraciones de Lang pertenecientes al documental *Fritz Lang, el círculo del destino* (*Fritz Lang, le cercle du destin*, 1998), de Jorge Dana.

10. "Preguntas al método, o duda razonable", texto de presentación del libro colectivo *Fritz Lang*, Turín, París y Valencia, Museo Nazionale del Cinema, Cinémathèque Française y FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, 1995.

11. El lector interesado en profundizar en estos proyectos frustrados puede consultar los dos volúmenes en los que Cornelius Schnauber recopila los relatos, anotaciones y sinopsis de estas películas que nunca existieron: *Der Tod eines Barriere - Girls und andere Geschichten* (Viena, Europa Verlag, 1987) y *Des Berg des Aberglaubens und andere Geschichten* (Viena, Europa Verlag, 1988). Traducción al francés: *Mort d'une carriériste et autres histoires* y *La montagne des superstitions et autres histoires* (París, Belfond, 1991).

12. Patrick McGilligan, *Op. cit.*, pág. 316.

13. Entrevista realizada por Michel Ciment, Goffredo Fofi, Louis Seguin y Roger Tailleur en *Positif* nº 94, abril de 1968, pág. 14.

14. Texto de Godard recogido en el libro de Luc Moullet, *Fritz Lang*, París, Seghers, 1963, pág. 133.