

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La otra cara de América. Las películas negras de un cineasta vienés

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (2004). La otra cara de América. Las películas negras de un cineasta vienés. Nosferatu. Revista de cine. (47):22-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41383>

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**

# La otra cara de América

## *Las películas negras de un cineasta vienés*

*Antonio Santamarina*

*Genero desberdinak landu zituen arean. Lanen Amerikako obra batez ere zine beltzarekin lotzen da. Genero horren barruan 1930eko hamarkadako krisi ekonomikotik 1950eko hamarkadako krisi ideologikora doan garaiko Iparramerikako gizartearen erretraturik onenetariko bat osatzen duten dozena bat pelikula egin zituen.*







Dentro de los diversos géneros que Fritz Lang cultiva durante su estancia en Estados Unidos (*western*, cine bélico, de aventuras, de espionaje, drama, melodrama...), el cine negro ocupa un lugar muy destacado, hasta tal punto que, de los veintidós largometrajes que el cineasta dirige en tierras americanas, una docena de los mismos figura habitualmente dentro de los catálogos del género. Una clasificación metodológica que, dicho sea de paso, no resulta nunca sencilla de establecer en el caso de Lang ni en el caso de estas películas, ya que la mayoría de ellas deja ver también en su interior una fuerte presencia de elementos procedentes de otros géneros, ya sea éste el drama a secas -caso de **Clash by Night** (1952)- o, sobre todo, el melodrama, cuyas estructuras argumentales colorean las narraciones de títulos tan fuertemente adscritos al cine negro como **Furia** (*Fury*, 1936), **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954) y un largo etcétera.

Hecha esta matización, lo cierto es que la obra de Lang en este terreno es una de las que mejor sintetiza (junto a la de Raoul Walsh o Howard Hawks) la evolución experimentada por el género desde su na-

cimiento, a comienzos de los años treinta, hasta sus últimos coletazos, antes de su deriva manierista, a mediados de los cincuenta. Un simple examen superficial de los títulos que componen su filmografía, dentro de este apartado, basta para comprobar que en la lista aparecen algunos de los títulos más representativos de cada una de las etapas de aquél, si exceptuamos la primera manifestación del cine de gánsteres, que tiene lugar entre 1930 y 1932, es decir, un par de años antes de la llegada del cineasta a Estados Unidos (1).

A partir de esta fecha, sin embargo, Lang aporta al *film noir* dos de las obras más significativas del cine de denuncia social -**Furia** y **Sólo se vive una vez**-, varios de los títulos más emblemáticos del subgénero de la psicología criminal -**La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948)- y algunas de las películas más radicales del cine negro propiamente dicho: **Los sobornados**, **Deseos humanos** o **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956).

Como es conocido, Fritz Lang cubre esta dilatada etapa de su filmografía saltando de una productora a



otra desde que, el día uno de junio de 1934, entrara en vigor el contrato que lo unía con la Metro Goldwyn Mayer, para quien dirigirá su primera película en suelo americano: **Furia**. A partir de aquí -y tras las desavenencias surgidas con el productor de la película (Joseph Leo Mankiewicz) y con la Metro- el cineasta vienés trabajaría sucesivamente para diversas compañías: United Artists, Paramount, Fox, RKO, Columbia, Warner Bros...

Entre medias, en 1944, el éxito de **La mujer del cuadro** lo anima a fundar -junto al productor Walter Wanger, la mujer de éste (la actriz Joan Bennett) y el escritor Dudley Nichols- la productora Diana Productions, con la que realiza sus dos siguientes largos: **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**. El fracaso comercial de este último conduce a la quiebra de la productora y Lang pone fin a su colaboración con Joan Bennett, protagonista de estos tres trabajos.

Esta misma colaboración con un actor o una actriz determinados se repite en 1954, cuando la pareja principal de **Los sobornados** (Glenn Ford y Gloria Grahame) protagoniza la siguiente película de Lang (**Deseos humanos**) y cuando, a renglón seguido, el actor Dana Andrews interpreta sucesivamente **Mientras Nueva York duerme** y la película con la que el cineasta cierra su etapa americana: **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956). Con estos mimbres -y partiendo siempre de textos ajenos, que guionizan diversos escritores (entre ellos, Nunnally Johnson y Dudley Nichols) y en cuya escritura interviene de manera más o menos directa el propio Lang-, éste va a trazar uno de los retratos más duros y corrosivos de la sociedad norteamericana de la época, de un período que comienza con las esperanzas regeneracionistas del *New Deal* ("Nuevo Trato") y que termina con "la caza de brujas", la guerra fría y el temor nuclear que invade el país durante los años cincuenta.



Más allá de la duda





Fritz Lang (nacionalizado estadounidense nada más llegar a su nueva patria, en febrero de 1935) no va a ser insensible a estos cambios y los reflejará en esa especie de espejo metafórico de la realidad norteamericana que es el cine negro clásico. Progresivamente más escéptico y pesimista, el retrato que éste realiza de su país de acogida irá adquiriendo tonos cada vez más sombríos y lúgubres, pasando, primero, del optimismo de *Furia* al pesimismo existencial de *La mujer del cuadro* y, sobre todo, de *Perversidad*, y, más tarde, al pesimismo social de *Los sobornados*, *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*, tres radiografías demoledoras de la sociedad estadounidense de los años cincuenta.

#### El cine de denuncia social y el optimismo regeneracionista

Coincidiendo prácticamente con la llegada de Fritz Lang a Estados Unidos en 1934, comienzan a sentirse en el país los efectos de las primeras medidas económicas y sociales puestas en marcha por el demócrata Franklin D. Roosevelt un año antes, tras su toma de posesión como presidente de la nación y tras la implantación del programa de reformas conocido como "Nuevo Trato". Estas medidas intentaban impulsar también la regeneración moral e ideológica

del país, de ahí que la nueva administración se aplicara con denuedo a la persecución feroz del gansterismo (la Ley Seca es derogada por fin el día cinco de diciembre de 1933) y apoyara, desde el punto de vista cinematográfico, el cambio de orientación ideológica experimentado por el primitivo cine de gánsteres, el cual, a partir de esa fecha, desaparece como tal con el fin, entre otros objetivos, de impedir la glorificación indirecta de este tipo de delincuentes, de personajes como Cesare "Rico" Bandello (*Hampa dorada*), Tom Powers (*El enemigo público*) o Scarface en la película homónima.

El agotamiento de este tipo de propuestas va a dar paso, primero, al ciclo de cine penitenciario, que florece entre 1932 y 1934, y, desde 1933, al auge del llamado cine de denuncia social, que busca incorporarse al discurso regeneracionista del país criticando los males que aquejan a la sociedad norteamericana del momento, con el agravamiento de las desigualdades sociales, de la injusticia y de la intolerancia. Dentro de esta última corriente se sitúan precisamente las dos primeras películas que Lang dirige en Estados Unidos -*Furia* y *Sólo se vive una vez*-, dos trabajos con decidida voluntad testimonial que sitúan la acción de sus ficciones en plena contemporaneidad, en la América deprimida de mediados de los años treinta.



Tanto en un caso como en el otro, ambas películas narran la trayectoria de dos individuos normales y corrientes (dos "Juan Nadie"), que deben enfrentarse a las jugarretas no tanto del Destino (característica común de gran parte de los personajes de Lang durante su etapa alemana) como del azar y de la propia sociedad. Ésta, en el primer caso (**Furia**), intenta linchar a Joe Wilson (Spencer Tracy) acusándole de un delito que no ha cometido y, en el otro (**Sólo se vive una vez**), expulsa a Eddie Taylor (Henry Fonda) y a "Jo" Graham (Sylvia Sidney) de su seno.

Lang aprovecha la peripecia vital del primero para denunciar, en **Furia**, la violencia de la sociedad norteamericana, cuya tendencia a los linchamientos (6.010 en cuarenta años, según afirma el fiscal durante su alegato ante el tribunal) es un síntoma de la semilla de intolerancia y de intransigencia que anidan en su interior y que para el realizador austriaco pueden ser el germen de movimientos antidemocráticos.

La película utiliza también este discurso para criticar la corrupción del aparato político (el gobernador no envía tropas para impedir el linchamiento y pone trabas a la investigación posterior), del cuerpo policial (el *sheriff* no identifica a quienes participaron en el suceso), del sistema judicial (la fiscalía sólo sienta en el banquillo a veintidós de los posibles acusados) y, sobre todo, del propio pueblo norteamericano, que

parece haber olvidado los valores democráticos de sus orígenes y está dispuesto a saltarse la ley para dar rienda suelta a unos impulsos más homicidas (como pone de manifiesto la secuencia del linchamiento, con varios de los participantes disfrutando del espectáculo del incendio) que de otro tipo.

Ahora bien, todavía en esta época Lang cree (o al menos esa impresión proporciona la película) en la salud democrática de su país de acogida y, por ello, no duda en saltarse las reglas de la verosimilitud -el documental que recoge el linchamiento de Wilson no sólo se admite como prueba ante el tribunal (2) cuando, según se nos ha informado antes, se exhibe como Noticiero en las salas de cine de toda la nación, sino que, incluso, se presenta en un montaje troceado que contradice su rodaje con una sola cámara; además, las equivocaciones de Wilson permitiendo que Katherine (Sylvia Sidney) descubra que sigue vivo por el bolsillo roto de la gabardina y por el error al escribir la palabra "momentum" contradicen la sabiduría absoluta de la que aquél hace gala durante toda la segunda parte del film- para conseguir que su denuncia, y el mensaje cauterizador que se desprende de ella, tenga una mayor fuerza emocional y dramática.

De este modo, el control férreo que Lang ejerce sobre la narración se traslada también al personaje de



Sólo se vive una vez





Joe Wilson, convertido en el verdadero demiurgo del segundo tramo de la película, en el organizador y dominador absoluto de la puesta en escena. Una circunstancia que ha sido analizada con detalle por Vicente Sánchez-Biosca a propósito del discurso que Joe dirige a sus hermanos en su primera aparición tras su supuesto linchamiento, y donde propone una suerte de venganza sin límites en la que *"el demiurgo necesita ser tan potente como la rabia contenida del espectador que lo ha sentido inerme poco tiempo antes. Es, pues, al espectador mismo a quien se dirige esta perorata, esta promesa firme de agotar su venganza o, si se prefiere, de convertir al resto del film en una inversión de las posiciones que habían desempeñado los personajes con anterioridad"* (3). Una posición de demiurgo que compartirán después Stephen Byrne (Louis Hayward) en *House by the River* (1950), y, sobre todo, el teniente Dave Bannion (Glenn Ford) de *Los sobornados*, un personaje que mantiene numerosos puntos de contacto con Joe Wilson.

Esta preocupación por sumergir al espectador dentro de la ficción, por hacerle compartir su destino con Joe Wilson, vuelve a manifestarse de nuevo en el cierre de la narración, cuando la mirada de los espectadores (representada por el objetivo de la cámara) se iguala con la del juez del tribunal a quien aquél se dirige para denunciar la injusticia sufrida y los motivos de su venganza. La confianza de Lang en el poder de la imagen (representada por medio del Noticiero que el fiscal utiliza como prueba documental

y del discurso final de Joe ante la cámara-juez) es todavía notable en esta época, así como su fe en la imparcialidad de la justicia (compartida por Joe Wilson y, después, por "Jo").

Como prueba de esa confianza, Lang organiza (desde el plano inicial del juicio, con la panorámica sobre los acusados y el primer alegato del fiscal) la puesta en escena del mismo desde el eje situado en el centro de la sala, desde el puesto ocupado por el juez (4), y, a partir de ahí, estructura toda la organización del espacio concediendo siempre primacía a esa posición, que será también la de los espectadores, tal y como demuestra la confesión final de Joe ante la cámara. La autoridad del juez se traslada así, en cierta forma, a los espectadores y la mirada de ambos -y la del cine con ellos- se opone a la mirada violenta de los linchadores para situar la verdad en el centro de ambas, en el eje (todavía) de la balanza de la justicia.

De una manera menos demostrativa y didáctica, más imperfecta, si se quiere, desde el punto de vista del mensaje que la película quiere transmitir, pero, sin embargo, mucho más libre y abierta, dejando que la vida se cuele por los intersticios de la ficción y las entretelas de sus personajes, Lang ofrece, en *Sólo se vive una vez*, una visión más pesimista de la sociedad a través de un personaje (Eddie Taylor) que ni siquiera tiene ya la oportunidad de elegir entre el bien y el mal como su antecesor y que, como si se tratase de un moderno Prometeo, tiene el destino marcado desde el comienzo de la narración.





Al igual que en **Furia**, la sociedad (representada, en este caso, por los dueños del albergue que expulsan a Eddie y "Jo" del mismo durante su noche de bodas; por el patrón de la empresa de transporte que despide a aquél sin contemplaciones; por los empleados de la gasolinera que hurtan dinero de la caja aprovechando el asalto de la pareja para repostar gasolina; por la multitud que, tan irascible como la del film anterior, increpa a Eddie a la salida del tribunal...) es quien arroja de su seno a los dos jóvenes, incapaces de vivir en una comunidad dominada por la mentira, la incomunicación y la violencia, tal y como volverá a suceder casi una década después con la pareja protagonista de **They Live by Night** (Nicholas Ray, 1947).

Al denunciar tanto la imposibilidad de reintegración de los delincuentes en la vida civil como la injusticia social cometida frecuentemente con ellos y con los más jóvenes, Lang adopta ahora un tono más escéptico y descreído, más desesperanzado también, y no sólo los medios de comunicación -encarnados por los tres titulares de periódico que aguardan a conocer el veredicto (inocente, culpable o pendiente de sentencia) para completar la edición- no contribuyen de ninguna forma a desvelar la verdad (al contrario de lo que sucedía con el Noticiero cinematográfico

en **Furia**) y se preocupan únicamente de aumentar sus tiradas, sino que la propia justicia se muestra ya capaz de condenar a un inocente basándose tan sólo en pruebas meramente circunstanciales.

Así pues, en el rápido tránsito de una película a otra, la objetividad de los medios de comunicación de **Furia** se ha visto sustituida por la acomodación de éstos a la apariencia de los hechos ("*el veredicto es el titular*", dirá el redactor-jefe para justificar su decisión sobre la portada del diario), la mirada ha perdido tanto su independencia como el punto de vista objetivo desde el que contemplaba la realidad (éste parece haber sido reemplazado por la mira telescópica de un rifle en la secuencia final) y la justicia ha inclinado su balanza hacia el lado de los más poderosos.

Consecuente con este cambio de rumbo, Lang traza una elipsis del juicio a Eddie utilizando con elegancia los citados tres titulares de periódico, ya que, en pleno proceso de regeneración moral del país, no era conveniente mostrar en pantalla a un tribunal que emitía un fallo equivocado. Además, el cineasta carece, desde la perspectiva argumental, de una mirada dominante (el punto de vista central del juez o el lateral de los miembros del jurado son inservibles y



el de Eddie resulta redundante dramáticamente) desde la que pueda organizar la puesta en escena y, por lo tanto, debe prescindir de ella.

En este nuevo mundo, pues, donde no sólo la justicia se oculta avergonzada detrás de una elipsis, sino que los medios de comunicación han dejado de cumplir su misión esencial de investigación y de denuncia e, incluso, la palabra ha perdido todo su valor comunicativo -Eddie no cree al padre Dolan (William Gargan) cuando le notifica su libertad-, las esperanzas de cambio social son ahora mucho más remotas que en **Furia**. Éstas se concretan en la figura de un bebé, que ni siquiera tiene nombre porque las palabras carecen de significado, de un abogado honesto -Stephen Witney (Barton MacLane)- y de un capellán capaz de sacrificar su vida para salvar la de un semejante. Todos ellos, viene a decir ahora un Fritz Lang más pesimista, más en la línea de **Las tres luces** (*Der Müde Tod*, 1921, de **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924) o, incluso, de **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), pero también más romántico, son, sin embargo, seres aislados dentro de un mundo donde las instituciones (sistema judicial, sistema penitenciario, cuerpos policiales, medios de comunicación...) deben luchar por recuperar su función frente a unos individuos que sólo se mueven por intereses económicos.

### La trilogía psicológica

Tras esta primera incursión en el cine de denuncia social, el cineasta continúa analizando, en un tono más amable, las dificultades de integración de los ex presidiarios en **You and Me** (1938) y, después, cambia de registro e -impulsado por distintas razones- vuelve sus ojos hacia la América mitificada del *western*, hacia la América irreal e idealizada que ignora los graves problemas del presente, y dirige sucesivamente **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) y **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941).

En 1944, después de varios films antinazis, el cineasta regresa al territorio del cine negro con **La mujer del cuadro**, pero para entonces la situación política, social y económica de Estados Unidos ha cambiado radicalmente, y aunque el país se ha recuperado ya de la Depresión económica, la entrada en la segunda guerra mundial ha acentuado la sensación de inseguridad colectiva y ha incrementado la delincuencia juvenil, la prostitución y la corrupción política y económica. A su vez, el rápido encadenamiento de la depresión económica con el conflicto bélico contribuyó a aumentar la sensación de angustia y como consecuencia de esta circunstancia, según Noël Simsolo, "aparecieron por entonces numerosas neurosis y el psicoanálisis se convirtió en una nece-

sidad que los medios supieron elevar a moda. El americano medio comenzó a consultar a su psicoanalista con más frecuencia con la que visitaba a su dentista y el cine reflejaría esta transformación sociológica" (5).

Los siguientes tres largometrajes de Fritz Lang -**La mujer del cuadro**, **Perversidad** y **Secreto tras la puerta**- se sitúan precisamente dentro del subgénero cinematográfico que mejor refleja esta nueva situación (la psicología criminal) y son tres películas que abandonan la perspectiva social anterior para bucear en el interior del ser humano e intentar descubrir las causas que conducen a éste hacia la violencia y el asesinato. Los dos últimos de esos films son producidos, además, por el propio Lang, lo que viene a dar cuenta de la preocupación del cineasta por acercarse a esos temas, una vez abandonada la fe regeneracionista de los años treinta, tal y como presagiaba el tono pesimista de **Sólo se vive una vez** y el desencantado de **You and Me**.

El miedo a la soledad -que empujaba a Joe Wilson, en **Furia**, a declarar en el tribunal para proseguir su



Perversidad





relación con Katherine y a "Jo" a morir junto a Eddie en *Sólo se vive una vez*- es ahora el nexo que une a los protagonistas respectivos de *La mujer del cuadro*, *Perversidad* y *Secreto tras la puerta*. Todos ellos entablan relaciones (soñadas o verdaderas) con individuos del sexo opuesto para escapar de una soledad sentimental que acabará por conducirles a los infiernos.

La mirada del deseo es la que -como anunciaba la muchedumbre de *Furia* contemplando la cárcel en llamas- inicia esta relación entre dos seres que, para el cineasta y sus guionistas, nunca aciertan a verse realmente como tales. De esta incapacidad nace que el profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson) se enamore del retrato de una mujer y no de ésta (*La mujer del cuadro*), que Christopher Cross (Edward G. Robinson) deba anularse totalmente como persona (se convierta en una especie de no-ser) para conseguir a Kitty (Joan Bennett) en *Perversidad* y que tanto Celia (Joan Bennett) como Mark Lamphere (Michael Redgrave) sean unos completos desconocidos el uno para el otro, tal y como anuncia la voz en *off* de aquélla al comienzo de la narración de *Secreto tras la puerta*.

A medida que avanza la trilogía, la visión de Lang parece ir progresivamente endureciéndose y adquiriendo tintes más pesimistas, de forma que si el objeto del deseo del profesor Wanley es el retrato de una

bella mujer expuesto en un escaparate, el de Christopher Cross no es más que el remedo *naïf* de este mismo retrato (no olvidemos que las dos películas están interpretadas por la misma actriz) y el de Mark, los impulsos morbosos de una mujer y unas habitaciones "reconstruidas", es decir, unos meros simulacros.

La imposibilidad, por lo tanto, de entablar relaciones con otros seres (el miedo y la angustia empuja a los protagonistas de los tres films a replegarse sobre sí mismos y a construir este tipo de representaciones mentales, que son comunes también a otros héroes languianos de la etapa americana) conduce a estos personajes hacia la violencia y el asesinato o, lo que es peor, a la angustiada soledad de Christopher Cross que revela, como ha apuntado Quim Casas, el plano final de *Perversidad*, con un encadenado espeluznante que hace desaparecer a la multitud que rodea a éste en plena calle, un procedimiento que utilizará después Ingmar Bergman en la conclusión de la procesión de penitentes de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956).

Al final, pues, lo que queda de esta trilogía -a la que puede unirse también *House by the River*, a través de su galería de personajes enfermos- son tres mundos irreales, con aires de pesadilla (especialmente agudizados en el universo sin esperanzas de *Perversidad*), y el retrato de unos seres rotos interiormente



y cuyas pulsiones subterráneas muestran la podredumbre moral de una sociedad capaz de engendrar esta clase de individuos. Una sociedad cuyas salidas permanecen tan cerradas como el marco donde se incrustan sus narraciones respectivas -tanto **La mujer del cuadro**, materialización del sueño del profesor Wanley, como **Secreto tras la puerta**, a través del comentario en *off* de Celia, son relatos embutidos dentro de otros relatos- y donde las instituciones o bien han olvidado definitivamente su misión o, incluso, han perdido su sentido democrático, tal y como muestran con humor y amargura las tres películas.

De este modo, los Noticiarios de cine, que en **Furia** desvelaban la verdad de los hechos acaecidos, en **La mujer del cuadro** se han transformado ya en un simple escaparate publicitario, que un joven *boy-scout* aprovecha para solicitar fondos para la educación de su hermano y, sobre todo (el egoísmo situado siempre en primer plano dentro de estos trabajos), para la suya propia. De idéntica forma, la justicia de los años cuarenta no se conforma tan sólo con condenar a inocentes (como sucede con Eddie en **Sólo se vive una vez** y está a punto de ocurrir con los acusados de **Furia**), sino que ahora también los ejecuta en la silla eléctrica, tal y como acontece con Johnny (Dan Duryea) en **Perversidad**.

Como barridos de un plumazo y tan difíciles de representar como en **Sólo se vive una vez**, los tribunales de justicia -cuyos límites se dedica a explorar Fritz Lang a lo largo de todos estos años y de todas estas películas-, son ya tan sólo una abstracción estilizada, unos tribunales virtuales, situados fuera de la realidad -en ellos no hay ya decorados, ni perspectiva, ni público, ni profundidad de campo- y en los que ha desaparecido la presencia democrática del jurado. En **Perversidad**, son los testigos quienes, en una atmósfera irreal y expresionista, se dirigen ahora directamente a la cámara (es decir, al supuesto tribunal que representan los espectadores del film) para ofrecerles su versión de los hechos y convertirlos, de esta forma, en autores indirectos del asesinato legal de Johnny. En **Secreto tras la puerta**, por su parte, tanto el juez como el jurado son ya tan sólo una sombra sin rostro (conforme subraya la puesta en escena de Lang) y sus procesos judiciales son construcciones tan abstractas e irreales como para que el fiscal y el acusado puedan ser, incluso, la misma persona: Mark.

La debilidad argumental de **Secreto tras la puerta** -con su psicoanálisis de parvulario como trasfondo de la trama- parecía demostrar ya que Fritz Lang no podía, al menos en esos momentos, avanzar más por la vía iniciada por **La mujer del cuadro** y clausurada tempranamente por **Perversidad** (probablemente

la película más áspera y negra de todo este período, un film sin esperanzas donde resulta imposible identificarse con ninguno de los personajes y donde todos parecen condenados de antemano) y su siguiente incursión por este sendero (**House by the River**) confirmaría esta suposición, que conducía al cineasta a caer en las arenas movedizas de una escritura cada vez más manierista.

### El pesimismo social

En los años cincuenta la situación de Estados Unidos continúa todavía complicada y a las angustias y temores (sobre todo el miedo nuclear), surgidos tras el final de la segunda guerra mundial, se añade la declaración de la guerra de Corea en 1950 y el incremento de la inflación, de la delincuencia (especialmente de los crímenes sexuales), de la tensión de la guerra fría y de "la caza de brujas". El cine de género -y como tal el cine negro- se convierte en refugio de los directores perseguidos por el macartismo (entre ellos, el propio Lang) y las imágenes de sus películas se vuelven más tristes, amargas y pesimistas mientras denuncian, en ocasiones, la represión ideológica que sufre el país.

Sobrevivir en ese mundo que se siente acosado desde dentro y desde fuera resulta muy difícil y Lang lo sufre en sus propias carnes, viéndose obligado a dirigir, con más voluntad que acierto, una película de encargo como **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953) para escapar del gueto de las listas negras. Antes, sin embargo, de acometer este trabajo, el cineasta dirige **House by the River** y, sobre todo, **Clash by Night**, una película situada a medio camino del drama y del cine negro, que inaugura una de las vías más fructíferas transitada por aquél durante el tramo final de su carrera americana.

En estos momentos, a comienzos de la década de los cincuenta, el cine y su entorno comienzan a sentir, muy probablemente, la presión ideológica que vive todo el país y, acaso como una reacción ante ella, el cine negro vuelve sus ojos hacia el mundo que lo rodea, siguiendo, en cierto modo, la herencia neorrealista y de los documentales policiales de la década precedente. Como resultado de este cambio de orientación, la voluntad naturalista que Lang había reivindicado siempre para la fotografía de sus películas se hace presente ya en la secuencia inicial de **Clash by Night**, un documental, rodado previamente por el cineasta y su operador Nicholas Musuraca, donde se describe la llegada de la flota sardinera a Monterrey, la descarga de las cajas con las capturas, el transporte de éstas desde el muelle a la empresa conservera de la localidad y su transformación final en latas de conserva.



Esta misma voluntad testimonial (en la descripción de un entorno no urbano) se encuentra también presente en **Deseos humanos** -el segundo *remake* que Lang dirige de un film de Jean Renoir (6)-, donde varios planos de la película se consagran a mostrar el escenario (la estación ferroviaria, los barracones, la ciudad...) donde tendrá lugar, como en el caso de **Clash by Night**, la historia de amor, sexo y violencia de dos hombres y una mujer. Esta descripción documental de los lugares donde transcurre la acción hace que la presencia física de los mismos, de los mundos claustrofóbicos (vinculados a la pesca y al ferrocarril) donde se encuentran encerrados los protagonistas de ambas películas se sienta gravitar sobre el destino de los mismos y dote a éstos de una mayor corporeidad y espesor psicológico que otros personajes de Lang.

El universo que describen ambas películas no es ya, por lo tanto, el idealizado de **Furia** ni el del sueño o el de la pesadilla de la trilogía psicológica, ni su representación son dos retratos y unas habitaciones "reconstruidas" (no hay lugar ya para los juegos en estos momentos de crisis moral), sino un espacio real, en el que el ámbito laboral donde trabajan los personajes aparece directamente visualizado en pantalla (al igual que se muestra a los protagonistas

realizando diversas tareas como pescar, envasar, tender la colada, conducir una locomotora...) y condiciona su propia vida, siempre vigilada por los demás.

Frente al control férreo que Lang suele ejercer sobre sus materiales, la vida se desliza ahora en el interior de ambos trabajos (muy unidos entre sí) para mostrar la existencia monótona de unos personajes grises que viven en sendos mundos sin esperanza y sin salida, en dos mundos tan posnucleares como el que refleja Robert Aldrich en **Kiss Me Deadly** (1955), una película coetánea a éstas. El hecho de que las dos protagonistas femeninas de ambas películas, convertidas en el eje alrededor del cual giran los personajes masculinos, sean dos mujeres en retirada, dos mujeres, que, hastiadas de su vida anterior, han decidido refugiarse en unos matrimonios de compromiso y en unas poblaciones tremendamente conservadoras, contribuyen a acentuar esa sensación de angustia y de desolación.

Una angustia que nace de la confrontación de ambas (y de las ficciones respectivas) con la realidad y de la inexistencia de vías de escape aventureras (y artificiales) como las de sus predecesoras femeninas, las protagonistas de **La mujer del cuadro**, **Perver-**



Deseos humanos





33

NOSFERATU 47

alidad y **Secreto tras la puerta**. En esos lugares tan a ras de tierra y de mar, por decirlo así, no hay espacio ya para los sueños ni siquiera para las pesadillas, nada que no sea la realidad más ramplona tiene presencia en ellos, de ahí que el documento gráfico gane terreno a la ficción y que el intento de asesinato de **Clash by Night** tenga lugar, precisamente, en una cabina de proyecciones, en el espacio imaginario de los sueños de celuloide, de los sueños imposibles de Mae Doyle (Barbara Stanwyck) y del resto de personajes languianos.

Resignación es, tal vez, la palabra que mejor define a ambas películas y a sus protagonistas, a Mae Doyle (en **Clash by Night**), que opta finalmente por refugiarse en la rutina de su matrimonio con Jerry D'Amato (Paul Douglas), y a Jeff Warren (en **Deseos humanos**), quien no sólo toma la misma decisión que aquélla, sino que, además, es incapaz de denunciar el asesinato de Owens (Grandon Rhodes), intenta matar él mismo a Carl Buckey (Broderick Crawford) y, finalmente, provoca el homicidio de Vicki (Gloria Grahame). Definitivamente los tiempos en la América rural y costera no habían mejorado desde los años treinta y tanto los honrados pescadores de bajura como los héroes de la guerra de Corea eran ahora asesinos en potencia, cuando no cómplices de asesinato, y los personajes que los rodean (en sentido literal, pues

todos ellos comparten un minúsculo espacio dentro de las casas respectivas), seres fracasados dentro de un universo desolado donde los asesinatos (como el de Owens en **Deseos humanos**) no llegan siquiera a los tribunales y se detienen en la fase de instrucción. Asomarse a la realidad de los años cincuenta desde el alféizar del drama o del melodrama no resultaba muy esperanzador en esos momentos

A su vez, en las ciudades, la situación no puede decirse que fuera mucho mejor, a juzgar por la descripción que Lang realiza de ellas en **Los sobornados**, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, tres ácidos retratos de la corrupción reinante en las comisarías, en el mundo de la prensa y en los círculos de poder económico respectivamente, tres radiografías demoledoras, una vez más, de la sociedad norteamericana de la época.

En la primera de ellas, se realiza una crítica implacable de la corrupción policial y de los poderes públicos, que, olvidada su función primordial de defensa de los más débiles, se dedican ahora a proteger a los gánsteres. El fuego, que, en **Furia**, hacía arder la cárcel donde estaba encerrado un inocente, se ha convertido ahora en el arma favorita de la violencia -Lucy es torturada con cigarrillos, Katie Bannion (Jocelyn Brando) muere como consecuencia de una



explosión, Debby Marsh (Gloria Grahame) y Vince Stone (Lee Marvin) sufren la desfiguración del rostro por los efectos del café hirviendo- y la venganza es, como en aquella, el motor que guía la andadura de su protagonista, el sargento Dave Bannion.

Las similitudes de esta película con **Furia** no se agotan en estos dos ejemplos, sino que se extienden también al conflicto entre individuo y sociedad que organiza la narración de ambas y a la identificación del sargento Bannion con el espectador al igual que sucedía con Joe Wilson en aquella. Ahora bien, mientras en **Furia** las instituciones públicas trataban todavía de cumplir con su tarea, aunque fuera de forma imperfecta -el *sheriff* intentaba impedir el linchamiento de Joe, el juez buscaba impartir justicia, las cámaras cinematográficas registraban la verdad-, en **Los sobornados** nada de esto sucede y las esperanzas de cambio quedan reducidas a cero porque el individuo no juega ya ningún papel dentro de una comunidad inhumana. La imagen de los nuevos tiempos se encuentra representada ahora no por los retratos tentadores de bellas mujeres (como sucedía en **La mujer del cuadro** o **Perversidad**), sino por el óleo de la madre del gánster Mike Lagna (Alexander Scourby) que preside el salón de la mansión de éste y que simboliza el poder alcanzado por los nuevos delincuentes, cuyas mujeres -frente a lo que sucede con el resto de éstas durante el film- resultan tan inalcanzables para los demás como ellos mismos.

Ejemplos probables, como afirma Quim Casas (7), de la situación de crisis y desasosiego personal y profesional que sufría Lang durante esos años, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**, sus dos últimas obras dentro del género, terminan de dibujar el retrato apocalíptico de la sociedad norteamericana trazada por éste a lo largo de los

años cincuenta, de forma que a la visión escalofriante de los medios de comunicación (y de los hombres que rigen los destinos de éstos) de la primera le sucede la didáctica confirmación de la alianza entre el poder político, el poder económico, la justicia y la prensa de la segunda.

En ambas resulta muy difícil decidir -aunque Lang pretenda lo contrario en sus declaraciones a Peter Bogdanovich- quién de los personajes se comporta de manera más abyecta o, lo que es todavía más grave, si hay algún personaje positivo dentro del entramado de ambas narraciones, si los directores de los medios de comunicación de Kyne son mejores que el asesino en serie al que intentan capturar para medrar en el organigrama de aquella (**Mientras Nueva York duerme**) o si Susan Spencer (Joan Fontaine) no actúa peor que su novio Tom Garrett (Dana Andrews) al enviarle directamente a la silla eléctrica con su testimonio (**Más allá de la duda**). Definitivamente, pues, parece como si Lang, al llegar a esta última película, el trabajo que pone punto final a su etapa americana, se interrogase a sí mismo acerca del sentido de su obra y, "*jugando a placer*" -como afirma Quim Casas- "*con la realidad y el artificio*" (8), pusiese en cuestión o, mejor, se mostrase escéptico acerca de su propia visión del falso culpable (Tom Garrett es un falso culpable que, en realidad, es el verdadero autor del asesinato) que atraviesa toda su filmografía, tal y como ha sugerido también Tom Gunning al analizar algunos aspectos de la obra del cineasta (9).

En todo caso, vendrá a decir Lang (a través de un plano decididamente insólito donde, después de presentar la cámara de televisión que retransmite el juicio a Tom Garrett, parece igualar el objetivo de su cámara cinematográfica con el de aquella para mostrar las dos el mismo plano), la sociedad del espectáculo y de los medios de comunicación (como adelantaba **Mientras Nueva York duerme**) se han hecho ya, a través de sus alianzas con el poder económico y político, con el control de la sociedad sin que la fuerza de denuncia del cine pueda ya hacer nada más que secundar la mirada de éstos, prolongar su punto de vista y su puesta en escena, acomodarse, en suma, a los nuevos tiempos. Así pues, pérdida la mirada del cine -la mirada del instrumento cuyo nombre se asocia al de Lang a lo largo de todo el siglo XX-, parece como si éste no tuviera mucho más que ofrecer en este campo y, tal vez por ello, esta película marcará el abandono definitivo por parte del cineasta del cultivo del cine negro, de la reflexión sobre el presente y sobre los límites de la justicia (convertida ésta de marco donde se proyecta la imagen limpia del cine en simple entretenimiento de los programas televisivos, suprema paradoja) para volver su mirada (y él mismo) hacia el pasado.



Mientras Nueva York duerme





NOTAS

1. Nos referimos a títulos como *Hampa dorada* (*Little Caesar*; Mervyn LeRoy, 1930), *El enemigo público* (*Public Enemy*; William A. Wellman, 1931), *The Criminal Code* (Howard Hawks, 1931) o *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*; Howard Hawks, 1932).

2. Fritz Lang ha relatado, en relación con la inclusión de esta prueba testifical en el film, que "no sabía gran cosa sobre cómo se procedía en un juicio americano, así que M. G. M. me dio unos cuantos expertos, y todos ellos se opusieron a la proyección de películas ante el tribunal y, luego, la foto-fija como prueba. Me tomé la libertad de hacerlo y, después, en muchos casos reales, fue permitido en los tribunales. Nunca me lo criticaron en los periódicos". Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Londres, Movie Magazine Limited, 1968 -citamos por la trad. esp. de Miguel Marías, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1991 (3ª ed.), pág. 30-.

3. Vicente Sánchez-Biosca, "Abismos de pasión. A propósito de *Fury* (Fritz Lang, 1936)", en Vicente Sánchez-Biosca (coord.), *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, Valencia, Universitat de València, 1992, pág. 104.

4. Vicente Sánchez-Biosca, *Op. cit.*, págs. 111-113.

5. Noël Simsolo, *Fritz Lang*, París, Edilig, 1982, pág. 75.

6. El primer *remake* -con participación de Lang en la decisión de la productora de adaptar la obra de Georges de la Fourchadière y Mouézy-Eon- tuvo lugar con *Perversidad*, que Jean Renoir había llevado a la pantalla, en 1931, con el título de *La golfa* (*La Chienne*); y la segunda, ésta a la que nos referimos,

en la que por decisión, en este caso, del productor Jerry Wald y de la Columbia, Lang llevaría a la pantalla la novela de Zola, que el director francés había adaptado ya en 1938 con el mismo título de la obra original: *La Bête humaine*.

7. Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 37.

8. Ampliando esta idea, afirma Quim Casas que en la película "hay una primera realidad, la muerte de una corista; una segunda, la esforzada representación que efectúan Garrett y Spencer de ese asesinato; una tercera, la que conocen los dos hombres (y nosotros), la supuesta inocencia de Garrett; una cuarta, su culpabilidad real; y una quinta, la no menos maquiavélica puesta en escena de todo ello por parte de Lang, que no duda en introducir el lenguaje televisivo, imagen filmica de la realidad in situ a modo de sexta representación", *Op. cit.*, pág. 220.

9. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londres, British Film Institute, 2000.