

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El melodrama en el cine de Fritz Lang

Autor/es:  
La Torre, José Ma

Citar como:  
La Torre, JM. (2004). El melodrama en el cine de Fritz Lang. Nosferatu. Revista de cine. (47):36-41.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41384>

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:

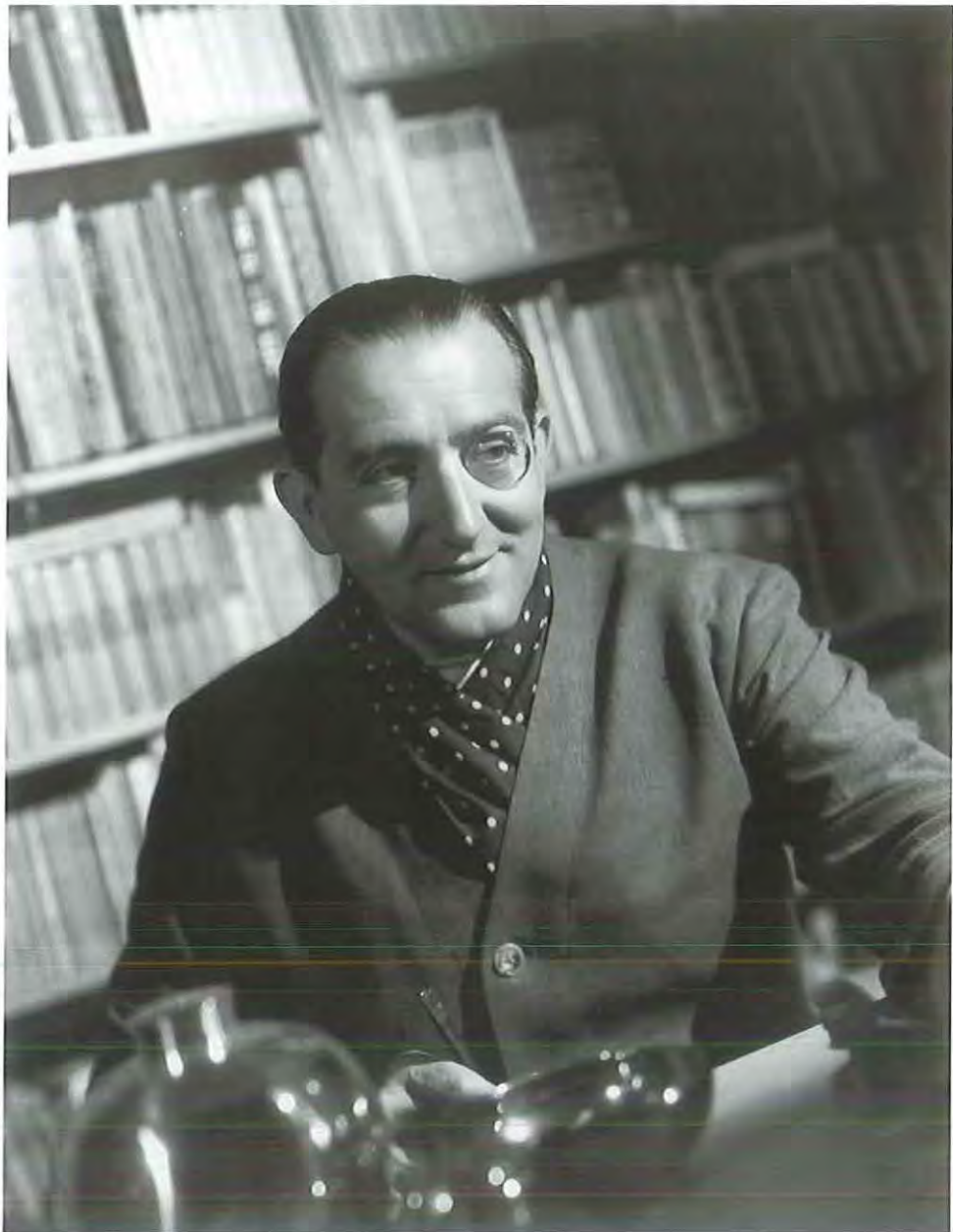


**donostiakultura.com**

# El melodrama en el cine de Fritz Lang

*José María Latorre*

*Non hasten dira eta non amaitzen dira generoak zehazten dituzten mugak? Non kokatzen dira batzuen eta besteen arteko mugak? Zein dira horietariko bakoitzaren ezaugarri nagusiak? Zaila da beti galdera horiek eta beste hainbat erantzutea, baina Fritz Langen kasuan oraindik gehiago, generoak gurutzatzea ohikoa izaten delako bere obraren barruan, bere melodramak aztertzerakoan frogatzen duen moduan.*



**D**e todos los directores europeos que trabajaron en el cine norteamericano, Fritz Lang fue, con Alfred Hitchcock, uno de los de mayor personalidad y, por tanto, también uno de los que imprimió en sus films una huella más reconocible. Ahora bien, mientras Hitchcock siguió practicando en Estados Unidos -perfeccionando, diría yo- su preferencia por el cine de misterio, Lang trabajó en diversos géneros, lo cual

podría ser visto como un signo de eclecticismo: *western*, cine de espías, aventura, cine bélico, melodrama, *film noir*... Sin embargo, lo que en general hizo Lang fue mantenerse fiel a unos esquemas narrativos y a unos marcos genéricos que provenían, como en Hitchcock, de su experiencia laboral europea: la aventura, el folletín (en el auténtico sentido del término, y no en el peyorativo que le suelen dar quienes lo desconocen: su carácter serial) y el melodrama.

Bien vistos, los *westerns* **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941) y **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952) tienen algo de melodrama, igual que sucede en los *films noir* **Furia** (*Fury*, 1936), **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953), **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953) y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), en las inclasificables adaptaciones de Graham Greene y Émile Zola -**El ministerio del miedo** (*The Ministry of Fear*, 1944), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954)-, o en la aventurera **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), o en **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943), donde Lang vio el nazismo con una mirada similar a la que había arrojado sobre el doctor Mabuse. He utilizado la palabra inclasificables en el caso de dos *films*, pero debería ser aplicada a todos los citados y hasta a los que no he mencionado. ¿Estamos, pues, de nuevo, ante la sempiterna cuestión de la dificultad de delimitar los géneros? Sin duda, y más aún tratándose de Lang, en cuyo cine los textos siempre fueron un pretexto y los géneros una frontera fácil de franquear para internarse en territorios personales con la seguridad de disponer de un cómodo equipaje.

A la hora de hablar del melodrama languiano, no está mal comenzar por el que tal vez sea el *film* más inclasificable de todos los que rodó, **You and Me** (1938), un proyecto que inicialmente debía ser realizado por el autor de la idea original, Norman Krasna, quien fue sustituido más tarde por Richard Wallace. Por una serie de circunstancias -entre ellas una sugerencia de la actriz Sylvia Sidney-, el proyecto acabó en manos de Lang. A pesar de que hay quienes la han etiquetado como "cine negro" -hasta fue editada en vídeo en Estados Unidos dentro de una colección de *film noir*-, **You and Me** no pertenece a ese género o movimiento: es una extraña mezcla de comedia, melodrama, *film noir* y película con canciones -obra de Kurt Weill-, en la que ningún elemento goza de prioridad sobre otro. En él hay espacio para todo. Véase su esquema argumental.

Mr. Morris (Harry Carey), propietario de unos almacenes, da trabajo a varios ex presidiarios, entre los que figuran Joe Dennis (George Raft) y Helen Roberts (Sylvia Sidney). Ambos viven una historia amorosa que se apoya sobre una ocultación: mientras Joe reconoce su pasado carcelario, Helen silencia el suyo. Al enterarse, decepcionado, Joe decide robar junto con unos antiguos colegas en el almacén Morris, pero Helen, que se ha enterado del plan, informa al propietario y le pide que le permita manejar la situación (lo cual consiste en soltar un discurso

a los frustrados ladrones a propósito de la nula rentabilidad del delito). Al darse cuenta de que Joe todavía está más enfadado con ella, Helen desaparece, dolida, y Joe, después de buscarla por toda la ciudad, la encuentra al final en una clínica donde acaba de tener un hijo. Llega la reconciliación. Hay situaciones de comedia (una de las más atractivas consiste en que la pareja celebra su así llamada luna de miel yendo a restaurantes de comida típica de diferentes países); de cine con canciones (el objetivo de éstas es crear un correlato, e incluso un comentario social al fondo de la acción: la primera, que sirve de apertura al *film* y asegura algo así como que todas las cosas deben ser pagadas, suena sobre diversas imágenes de joyas, automóviles, salones de belleza, comida, botellas, libros, artículos para deporte..., con el significativo *leit motiv* visual de unas cajas registradoras; la segunda, tan llamativa como la anterior, es cantada en un club nocturno y Lang alterna imágenes del local con otras de una taberna portuaria y de un marinero que se dispone a embarcar, a las que hace referencia la letra); hay situaciones y esquemas de *film noir*, en los ex convictos que siguen siendo vigilados (uno de ellos, Joe, que tiene algo del típico "buen mal chico", está a punto de volver a delinquir); y tiene también no poco de melodrama amoroso (la ocultación al fondo de las relaciones de la pareja) y social (el trabajo de reinserción de los ex presidiarios). No estoy de acuerdo con la idea, bastante generalizada, de que Lang rodó un *film* desequilibrado dando primacía a unos elementos sobre otros, ni de que se trate de una obra anómala dentro de su cine: **You and Me** es el primer experimento languiano de su carrera estadounidense, para el cual se acogió al didactismo de Brecht -hago más las palabras de Carlos Losilla en su comentario del *film*, publicado en *Dirigido*, nº 306-, aplicándolo a los esquemas narrativos del cine de géneros hollywoodiense; ahí radica, quizá, su peculiar tono que, en definitiva, se aleja tanto de un modelo como de otros para proponer su propia voz. De todas formas, **You and Me** posee una curiosa característica: si se ve con atención, se advierte que el peso melodramático tiene más fuerza que los de la comedia, el *film noir* o la película con canciones; lo que sucede es que el relato no se apoya sobre el exceso buscando en él su refuerzo, como suele ocurrir en el género, sino sobre lo silenciado, sobre las intuiciones, latentes en el fondo de cada escena, como algo que está a punto de manifestarse y no lo hace a causa de las costumbres sociales y de los intereses personales, que lo reprimen (tema que siempre ha estado en primera línea en el melodrama). Lang recupera en **You and Me**, entre otras cosas, los juegos de sombras, abundantes en su anterior etapa alemana (la iluminación con la cerilla produce unas sombras excesivas proyectadas sobre la pared cuando Joe entra en brazos a Helen en casa), y el gusto por el *art déco* tan



presente, combinado con el modernismo, en **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1921-1922).

Menos interés tiene para mí **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), una visita de Lang al territorio del psicoanálisis hollywoodiano, de moda en la década de los cuarenta, no por previsible menos decepcionante. ¿Previsible? Espero que se me permita decir que, conociendo el gusto del cineasta por las mentalidades criminales -no sólo por Mabuse: también por el Franz de **M**, el vampiro de **Düsseldorf** (*M*, 1931), y por los nazis de **Los verdugos también mueren**-, iba a sentirse atraído alguna vez por el psicoanálisis freudiano que tanto se prodigó en el cine americano de aquella época y que tentó incluso a Hitchcock en uno de sus films más endeble: **Recuerda** (*Spellbound*, 1945). El título parece apuntar a una ficción deudora del clásico Barba Azul, pero aquí se trata más bien del subconsciente. Hay un hombre, de profesión arquitecto, Mark Lamphere (Michael Redgrave), a quien le toca cargar con un trauma de infancia; a diferencia del citado film de Hitchcock, no hay una fobia sino dos (a las puertas cerradas y a las lilas); hay representaciones del subconsciente (presentes desde los títulos de crédito), hay una obsesión, de fondo, eso sí, bastante languina (Mark está fascinado por la teoría de que el estilo de las habitaciones determina la conducta de las personas, y por ello colecciona en su casa estancias en

las que se cometieron crímenes); hay una habitación cerrada a la que está prohibido entrar (un tributo pagado al "barbazulismo"), en la que figura, además, un número mágico: el siete; hay una mujer, Celia (Joan Bennett), la esposa de Mark, por supuesto decidida a entrar en ella; hay repentinos cambios de humor del obsesionado (a veces, pasa sin aparente motivo de la efusividad a la frialdad); y hay una boda sobre la cual se cierne, como en **Rebeca** (*Rebecca*; Alfred Hitchcock, 1940) la "sombra gótica" de la esposa anterior -en aquel tiempo difícilmente se concebía un film "psicoanalítico" que no contuviera elementos del relato gótico, si bien modernizados: véase también **Cartas a mi amada** (*Love Letters*; William Dieterle, 1945)-. El paisaje se completa con una marisabidilla que durante una visita colectiva al museo privado de Mark, da a éste una explicación psicoanalítica de cada crimen cometido en las habitaciones coleccionadas, como si se tratara de una lección aprendida de memoria.

Se podría decir que **Secreto tras la puerta** es un film predibujado hasta extremos difícilmente soportables (por no faltar, ni siquiera falta una música de Miklos Rozsa casi tan empalagosa como la de **Recuerda**), si no fuera porque Lang le imprimió la huella de su fuerte personalidad, visible en algunos buenos momentos: el inicio, "una mezcla de evocación poética y de enunciado de la atmósfera clínica

del relato", donde la voz en *off* de Celia comenta el significado de ciertos sueños acompañando a un *travelling* por las aguas de un estanque a partir de los círculos concéntricos que se han formado en ellas ("si una mujer sueña con un barco, llegará a puerto seguro, y si sueña con narcisos, se halla en peligro"), anticipando así el cierre "feliz" del film; o la conversación de Celia con su hermano en el despacho de éste, en la que en poco más de un minuto se describe a los personajes con una firmeza y claridad que serían características de Lang en los últimos años de su carrera norteamericana; o la elipsis que explica la muerte del hermano de Celia; o las escenas que dan cuenta del nacimiento de la atracción entre Celia y Mark, en México (no sé si sería obra de la guionista, Silvia Richards, si proviene del relato original, escrito por Rufus King, o si fue una ocurrencia de Fritz Lang, pero la idea de relacionar el atractivo de Celia con la turbulencia del aire antes de un ciclón es muy bella). De hecho, todo podría terminar allí o, mejor dicho, podría terminar con la boda de la pareja, pero es a partir de ese momento cuando la película se sumerge de lleno en el terreno de la psiquiatría y adopta las convenciones visuales y narrativas características de ese tipo de cine en los años cuarenta: el primer plano del pomo de una puerta que acaba de ser cerrada sugiere que se trata de un detalle importante; un espejo refleja la inquieta expresión de Celia ante la extraña conducta de su marido; la abundancia de puertas cerradas en el sombrío pasillo de la casa de Mark es la visualización de una mente con compartimentos estancos, algunos de los cuales permanecen, igual que dicho pasillo, en una zona oscura; aparece un niño que odia al padre; se habla de Freud y del subconsciente; Mark cambia de expresión al mostrarle a Celia la puerta cerrada que ostenta el número siete; abundan frases del tipo: "todos hemos soñado alguna vez con matar" o "todos somos hijos de Caín"... Eso desemboca en un desenlace decepcionante. A propósito de obsesiones y locura criminal, Lang llegó más lejos y con mayor elegancia en *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) y, sobre todo, en *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* (*Der Tiger von Eschnapur* y *Das Indische Grabmal*, 1959): resulta difícil olvidar la mirada maligna del príncipe Chandra solo en las terrazas de su palacio, blancas como sepulcros cubiertos de cal o huesos secados al sol, mientras piensa construir una tumba de piedras preciosas y oro para una mujer que todavía está viva: "una gran tumba para un gran amor". En *Secreto tras la puerta* no hay malignidad ni grandeza: se tiene la impresión de haber asistido a la lectura en voz alta de un artículo del *Reader's Digest*.

**Clash by Night**, rodado por Fritz Lang en 1952, es un melodrama diferente a lo que en Hollywood se entendía como tal. Para empezar, en el tratamiento

de los personajes no se acentúan las nociones clásicas de culpa y castigo, de pecado y arrepentimiento: lo que los mueve es la "pasión por la normalidad"; asimismo, han desterrado de sus vidas la idea de la felicidad y viven en un paisaje dominado por la costumbre, el dolor y la ausencia (el desarrollo de la película quebranta la norma de la pérdida, frecuente en el melodrama, la cual sólo aparece con motivo del conflicto amoroso y como recuerdo de esa pasión por la normalidad). También, excepción hecha de algunos molestos subrayados (atribuibles a la música



**Clash by Night**

ca, a la que el cineasta, hay que decirlo, no parecía conceder nunca mucha importancia) y de un plano enfático de Paul Douglas bajando deprisa las escaleras de su casa, cegado por el dolor, Fritz Lang se esfuerza por desdramatizar los hechos -de nuevo Brecht- para atender con mayor cuidado a lo que se oculta detrás de ellos y se preocupa por mostrar que los personajes carecen de intimidad, como si el drama se representara ante los ojos de los personajes

secundarios y de los figurantes. En un melodrama ortodoxo, de cuyas normas o de cuya codificación como género **Clash by Night** únicamente respeta el peso del pasado, son necesarias la idea de la intimidad violentada (o en peligro de serlo), la dramatización o el comentario personal del director (a veces jugando con el decorado, como hacía Douglas Sirk) y la amenaza de la pérdida (social, afectiva, moral).

En pocas palabras: **Clash by Night** no es un *melo*, aunque lo parezca, sino el análisis de unos seres humanos que, a falta de horizontes, se han habituado a convivir con sus carencias personales. En relación con esto es importante la ausencia de intimidad, lo cual facilita que, cuando surge el conflicto, éste no sea identificable con la forma con que suele ser tratado en el melodrama (el paso brusco de lo privado a lo social): Mae (Barbara Stanwyck), recién llegada al pueblo, se viste en una habitación mientras Jerry (Paul Douglas) la espera en otra para luego ir juntos al cine; Lang construye la escena de forma que ambos estén casi continuamente dentro del mismo pla-

no: coloca la cámara de tal modo que permite ver a la vez a Mae vistiéndose y a Jerry esperando que acabe de vestirse. Esa ausencia de intimidad se da en todo: Mae comparte la casa con su hermano Joe (Keith Andes), a la que acude con frecuencia la novia de éste (Marilyn Monroe); Jerry vive con su padre jubilado (Silvio Minciotti), pero también con su tío Vince (J. Carroll Naish), un tipo que sólo parece interesado en robar dinero y dulces y en beber lo más posible sin gastar ni un dólar; Earl (Robert Ryan) trabaja en una cabina de proyección a la que cualquiera entra cuando le apetece hacerlo; nadie en ese pueblo mueve un dedo sin que los demás se enteren. Sirk intentó algo similar en **Sólo el cielo lo sabe** (*All That Heaven Allows*, 1955), pero buscando trascender pictóricamente (decorativamente: colocando cortinas y flores en numerosos planos) ambiente y situaciones. Lang no adorna nada: **Clash by Night** anticipa el laconismo (la invisibilidad estilística, con la que alcanza una gran intensidad narrativa) de **Deseos humanos** y **Mientras Nueva York duerme** (literalmente: cuando Mae entra en el bar y se sienta ante la barra, tanto el encuadre como la colocación de los actores dentro del plano son los mismos que en el momento en que Ida Lupino entra en el bar al que suelen acudir los reporteros del grupo Kyne). Los personajes viven una existencia gris: unos pescan, beben y espían a los demás; otros trabajan en la industria conservera e, igualmente, beben y espían a sus vecinos. Nadie tiene pasado, en el sentido de que éste es igual que el presente. Pero hay dos personajes que sí lo tienen: Mae y Earl ("*somos tabasco en un combinado insulso*", dice él), y eso los hace ser más resentidos y crueles, pero también más vulnerables, aunque Lang no fuerce en ningún momento a la piedad (otra diferencia con respecto al melodrama tradicional), si bien recurre a ciertas convenciones de lo que en el *melo* cinematográfico se entiende como intensidad: frecuentes planos de nubes, de luna, de olas o de gaviotas volando sobre el mar. Y está la habilidad con que el cineasta controla los objetos y el espacio escénico en función del drama representado. Valga un solo ejemplo: Earl llega borracho, de noche, a la casa de Jerry y para hablar con éste se sienta en la mecedora en la que ha estado sentada Mae; el plano dura el tiempo suficiente para poder apreciar el vacío que ha dejado Mae, vacío que poco después ocupa Earl, y sugiere tanto una atracción de cuerpos como un deseo de cubrir espacios vacíos: el deseo, la única forma posible de pasado...

Queda **Deseos humanos**, un film que a menudo se identifica con el cine negro -yo mismo lo he hecho en alguna ocasión-, pero que a cada sucesivo visionado se presenta más esquivo: de nuevo más inclasificable. Adaptación de la novela *La bestia humana*, de Émile Zola, cuenta con un personaje femenino,



Clash by Night



Vicki (Gloria Grahame), esposa de un empleado de ferrocarriles, Carl (Broderick Crawford), y amante de un maquinista, Jeff (Glenn Ford), que, si bien debe no poco a la galería de damas destructivas del *film noir*, tiene una personalidad más próxima a la de Mae en *Clash by Night*. **Deseos humanos** es un sórdido drama pasional en el que la idea de la "bestia humana" se limita a las figuras de la esposa, el marido y el amante (Zola llegaba más lejos, extendiendo el concepto a todo el género humano), narrado por Lang sin poner énfasis ni en los momentos de violencia física (los asesinatos se expresan mediante elipsis o manteniendo el plano fijo sobre otra acción que sucede fuera del encuadre). El resultado es una casi ininterrumpida cadena de tensiones realizadas -por contraste- por el ascetismo del tono y por la exasperación del sonido (el ruido del tren es una continua referencia en la banda sonora, incluso dentro de la vivienda de Carl y Vicki: incrementa la opresión de la atmósfera). La cámara se mueve en los momentos precisos para dar también mayor realce a la ansiedad sexualizada, casi a la manera de un montaje interior al plano (pues nada se apoya sobre el montaje de laboratorio: cada cambio de plano parece fruto de una necesidad física). El inicio y el cierre de la película se apoyan sobre la misma imagen: las vías del ferrocarril devoradas por el paso del

tren, signo de la imposibilidad de que los personajes puedan cambiar el destino al que están condenados (de ahí las oportunas entradas del tren en túneles), del mismo modo que el tren, una vez en marcha, no cambia de trayectoria porque su punto de llegada está fijado de antemano.

¿*Film noir*? ¿Comedias dramáticas? ¿Comedias con canciones? ¿Melodramas sociales? ¿Melodramas criminales? Cada vez estoy más convencido de que si las etiquetas de géneros no sirven para nada, todavía son menos útiles en el cine de Lang. Créanme si digo que, después de trazar este breve recorrido por el paisaje del *melò* languiano, me he quedado con ganas de comentar *Sólo se vive una vez*, *La mujer del cuadro*, *Perversidad* y, en especial, *Encubridora*. Hablando de melodrama, lo merecen tanto o más que las que han surgido en él.