

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

América según Fritz Lang. Retrato de una crisis perpetua

Autor/es:

Navarro, Antonio José

Citar como:

Navarro, AJ. (2004). América según Fritz Lang. Retrato de una crisis perpetua. Nosferatu. Revista de cine. (47):79-89.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41389>

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 según Fritz Lang

Retrato de una crisis perpetua

Antonio José Navarro

Amerikako Estatu Batuetara emigratu zuten Europako beste hainbat zinegileren moduan, Fritz Langek bera berea ere bazen herrialde horretan egon zeneko Iparramerikako gizartearen ikuspegi propioa ere eman zuen. Ia ez dago baikortasunarentzako lekurik Langek bere filmetan irudikatzen duen eta 1930etik 1960ra doazen hamarkadetan etengabeko joan-etorrian murgilduta dagoen gizarte horren erretratuan.

En una secuencia de su película **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), el realizador vienés Fritz Lang parece plegarse a las exigencias del *star system* hollywoodiense y, en medio de este sombrío *western*-que, a ritmo de balada, aborda con inusual acritud tres de las principales obsesiones dramáticas del cineasta: "odio, asesinato, venganza"-, inserta un nú-

mero musical donde Marlene Dietrich nos "castiga" con una temible melodía. Sin embargo, Lang es Lang hasta en los instantes más comprometidos: mientras suena la canción, el atormentado y feroz rostro de Vern Haskell (Arthur Kennedy) observa uno a uno los de todos los forajidos que, con boba satisfacción, presencian el número de la Dietrich. El sesgo vagamente expresionista de los primeros pla-

nos -el tipo ligeramente atractivo cuyo semblante exhibe una fea cicatriz (George Reeves); el *outlaw* de facciones robustas y maliciosas (Dan Seymour); el pistolero de rasgos cetrinos y ojos de coyote (Jack Elam)...- se alterna con la mirada escrutadora de Haskell, quien ansía adivinar cuál de ellos es el asesino de su prometida, dando pie a un montaje dramático que sigue el compás de la música. Y por sí a alguien le quedaba alguna duda acerca del carácter languiano de **Encubridora**, basta recordar uno de los detalles más inquietantes del film: un atracador intenta impedir que un niño dé la alarma descargando su revólver contra él...

Éste es el Fritz Lang "americano": pura fibra. Lo más valioso del cine de Lang en Hollywood es su capacidad de extrañar, de "turbar", todavía, a los espectadores, y no con la panoplia de argumentaciones propias de la arqueología fílmica, sino con las armas legítimas del cine vivo. Ahí pervive la aspereza de su perturbador discurso sobre el hombre y sus pasiones, sobre el fracaso de la nobleza humana ante las arbitrariedades del Destino -convirtiendo a la víctima en verdugo-, y ahí sigue la precisión y desnudez de su estilo. Y, sobre todo, su disponibilidad como máscara para proyectar, desde ella y en ella, las fantasías más diversas sobre la sociedad estadounidense. El cine del Lang "americano" es, por un lado, producto y testimonio de una época afectada por innumerables formas de idealización y descrédito, y por otro, un cine personal que sortea numerosos obstáculos y del que surge una voz extraordinariamente lúcida e intensa.

América desde Europa: Mito vs. Realidad

¿Existe, pues, un Lang "americano"? Sí, sin duda alguna, en la misma medida que otros cineastas europeos exiliados en Hollywood -cf. Robert Siodmak, Otto Preminger, Douglas Sirk...- desarrollaron una importante parte de su carrera en Estados Unidos, y donde su cosmovisión artística alcanzó una notable densidad, mezclando espectáculo, confesión, emoción y cierta atmósfera oscura, pasional. **Pesadilla** (*The Strange Affair of Uncle Harry*; Robert Siodmak, 1945), **Tempestad sobre Washington** (*Advise and Consent*; Otto Preminger, 1962) o **Siempre hay un mañana** (*There's Always Tomorrow*; Douglas Sirk, 1956) son claros ejemplos de la enérgica genialidad, como artistas inspirados, de sus autores, cuyos orígenes europeos se perciben en sus films. Conforme avanza la narración, en vez de dejar a sus personajes en libertad, siguiendo los dictados de su mente y de su corazón, éstos son obligados a someterse al talento de Siodmak, Preminger y Sirk, que se deleitan con la sugestión poética presente en los engaños infernales, las conspiraciones astutísimas, los sucesos asombrosos y el dolor humano, dominando

la turbiedad del drama con el equilibrio de la forma. Pero, simultáneamente, de manera evidente o tácita, ofrecen una reflexión sobre el país y la sociedad que los acogía.

Y es que los Estados Unidos, como símbolo y realidad, siempre han provocado una agitada reacción entre los artistas y pensadores del Viejo Continente (1). No en vano, decía recientemente el catedrático emérito de la Universidad de California (Berkeley), el catalán Manuel Castells: "*Pocos países están presentes en el imaginario colectivo europeo de los últimos doscientos años como Estados Unidos. Y ninguno suscita sentimientos tan encontrados de fascinación y rechazo, interés e indignación, deseo de aprendizaje y afirmación de lo propio, complejo de inferioridad y afirmación de la superioridad histórica y cultural del Viejo Continente. En buena medida, porque productos, procesos, ideas y decisiones originadas en los Estados Unidos se entrelazan en el tejido de nuestras vidas cotidianas, de la música al cine, de la economía a la tecnología...*" (2).

En el cine de Fritz Lang la presencia de los Estados Unidos tuvo lugar, primero, a través del símbolo. Mientras contemplaba Manhattan desde el navío que lo llevaba de visita a Nueva York, en 1924 -para aprender técnicas de producción en Hollywood-, el realizador vienés tuvo una revelación: "*Me causó una gran impresión (...). Miré las calles -las luces brillantes y los altos edificios-, y allí concebí **Metrópolis** (Metropolis, 1927)" (3). Más tarde, Lang, tras escapar de Goebbels y de los nazis en 1934, se sintió "*muy, muy feliz de tener la oportunidad de vivir aquí y convertirme en americano. En aquellos días me negaba a decir una palabra en alemán (me sentía terriblemente ofendido -no personalmente- por lo que le había ocurrido a Alemania -que me gustaba mucho; mis raíces están allá, nací en Viena, pero las raíces son similares- y por lo que se había hecho a la lengua alemana)*". Ahí fue cuando el autor de **Spione** (*Spione*, 1927) tomó contacto con la realidad, "desde dentro" de Norteamérica.*

¿Y cómo se efectuó este contacto? Lang lo recordaba así: "*Leí un montón de periódicos y leí historietas cómicas, de las que aprendí mucho. Me dije que si el público -un año y otro- leía tantos cómics, debía haber algo interesante en ellos. Y los encontré muy interesantes. Conseguí (y aún consigo hoy) penetrar en el carácter americano, en el humor americano, y aprendí slang. Recorrí en coche el país y traté de hablar con todo el mundo. Hablé con cada taxista, con cada empleado de gasolinera, y vi películas. Naturalmente, estaba muy interesado en los indios, y fui a Arizona y viví allí con los navajos durante seis u ocho semanas. (...) Así gané, espero, un cierto conocimiento, no más (...), una cierta sensación de*

lo que llamaría atmósfera americana. (...) Un director debería conocer todo. Debería saber cómo se comporta el Duque de Edimburgo, un obrero o un gánster. (...) Ahora bien, yo diría que es imposible aprender todo esto por la experiencia, pero la segunda mejor solución es leer los periódicos; incluso si no son objetivos, se puede aprender a separar las cosas objetivas de las subjetivas".

Por otra parte, Fritz Lang detestaba el realismo en estado puro -significativamente, le parecían muy artificiales y poco elaboradas las películas de la *nouvelle vague*-, defendía una cierta idea muy matizada del "final feliz", e incluso, a la hora de enfrentarse a la mitología por excelencia de los Estados Unidos, el *western*, en *La venganza de Frank James* (*The Return of Frank James*, 1940) y *Espíritu de conquista* (*Western Union*, 1941), el realizador tuvo muy claro cuál era el espacio de separación existente entre la "verdad" -lo que suponemos que realmente pasó: hay tantas Historias como historiadores- y la "realidad" inapelable de determinadas fantasías, es decir, aquello que queremos creer y creemos que ha pasado. *"La venganza de Frank James fue un encargo, pero me interesaba; fue mi primer western.*

(...) El western no es sólo la historia de este país, es lo que la saga de los nibelungos es para los europeos" -explicaba Lang-. "Creo que el desarrollo de este país es inconcebible sin los días del Salvaje Oeste; cuando una chica de un salón de baile estaba colocada en un pedestal porque era la única mujer entre cien mineros (la mujer americana está todavía hoy en un pedestal; no creo que le guste). (...) No creo que *Espíritu de conquista* realmente describiera el Oeste como fue, tal vez cumplía ciertos sueños, ilusiones, lo que querían recordar del viejo Oeste de los viejos tiempos", concluía.

Un paréntesis necesario: los Estados Unidos que vivió Fritz Lang

1. Cuando el autor de *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937) llegó a Estados Unidos en 1934, Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) era el Presidente del país y ya había activado el "New Deal", que puso los cimientos ideológicos y económicos para superar la Gran Depresión en la que se hallaba sumida la nación desde el "crack" de 1929 (antes de la toma de posesión de Roosevelt, el 4 de marzo de 1932, unas cinco mil entidades bancarias



Sólo se vive una vez

en todo el país habían quebrado y el desempleo afectaba a doce millones de personas). Sólo un año más tarde, en 1933, el Gobierno había dictado más de una docena de leyes que empezaron a reactivar la economía: entre las más decisivas, el Acta Bancaria de Emergencia (9/3/1933) -que permitió la reapertura de bancos y la emisión de moneda en cantidad suficiente-, la de Ajuste Agrícola (12/5/1933) -que supuso la reestructuración del campo- o el Acta sobre la Recuperación de la Industria Nacional (16/6/1933), que comportó, entre otros beneficios, la prohibición del trabajo infantil y la definición de horarios y salarios.

2. Entre el estreno del primer film de Fritz Lang en Hollywood, *Furia* (*Fury*, 1936) -convertido ya en ciudadano americano- y el que inauguró su ciclo antinazi, *El hombre atrapado* (*Man Hunt*) -cuya *première* tuvo lugar en junio de 1941-, Roosevelt ya había aplicado el segundo "New Deal". Lejos de ser una especie de socialismo de Estado, como aseguraron los sectores más reaccionarios de la política y las finanzas, el segundo "New Deal" fortaleció los decaídos esquemas capitalistas preexistentes adecuándolos a las circunstancias impuestas por la nueva realidad. En 1938 los parados formaban aún largas colas en busca de trabajo o de un plato de comida, pues, según una alocución radiofónica del propio Roosevelt, *"un tercio de la población nacional sigue estando mal alojada, mal vestida y mal alimentada"*.

Paralelamente a esta situación, la criminalidad común iba en aumento. Fundado en 1924, el FBI (Federal

Bureau of Investigation) se empleó a fondo a la hora de cazar como alimañas a los pistoleros surgidos de la Depresión. La "ejecución" de John Dillinger en mayo de 1934 y de Bonnie & Clyde en agosto de ese mismo año, tiroteados por sorpresa y sin posibilidad de defenderse, a los que seguirían el del clan de "Ma" Baker y "Pretty Boy" Floyd en 1935, según explican Javier Coma y José María Latorre, *"hizo que en 1936 ya se cuestionara públicamente si los G-Men servían para otra cosa que para apretar el gatillo contra un criminal, tras haberle rodeado con un aparatoso despliegue de fuerzas"* (4).

Desde un punto de vista ideológico, los efectos de la crisis en la calle obligaron al Presidente a contrarrestar la peligrosa fascinación que despertaban en ciertas élites intelectuales Hitler y Mussolini, presentados ante la opinión pública estadounidense como los hombres que habían salvado a sus países del desastre social, político y económico. En algunas de las más exclusivas universidades de la Costa Este aparecieron dirigentes de corte fascista, mientras personajes como William Randolph Hearst o Ezra Pound manifestaban su admiración por los dictadores europeos. La guerra en Europa acabó por reactivar la economía estadounidense -así como el rearme del país tras la invasión de Francia en junio de 1940-, ya que Estados Unidos vendió a Gran Bretaña y a sus aliados armas, alimentos y toda clase de bienes de equipo. El ataque japonés a Pearl Harbour en diciembre de 1941 rompió el aislacionismo que amplios sectores de la población exigieron a Washington.



La mujer del cuadro



Gardenia azul

3. Durante la participación de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial, entre 1941 y 1945, el autor de **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933) firma tres de sus cintas hollywoodienses más "germánicas", **El ministerio del miedo** (*The Ministry of Fear*, 1944), **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) y **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), además de la extraordinaria **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943). Estados Unidos, que apenas sufrió bajas entre la población civil, fue el país que más dinero destinó a la guerra: el gasto aproximado fue de 341.000 millones de dólares, de los que 50.000 se asignaron a préstamos y arriendos (31.000 a Gran Bretaña, 11.000 a la URSS, 5.000 a China y 3.000 a otros 35 países). Hacia el fin de la contienda, Estados Unidos concentraba el 25 % del producto bruto mundial.

4. El dos de septiembre de 1945, tras la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, Japón firmó la rendición incondicional. Un año más tarde, en septiembre de 1946, Fritz Lang estrenaba **Cloak and Dagger**, la última de sus películas antinazis, donde ya intuía uno de los aspectos más inquietantes que marcarían la llamada guerra fría, iniciada "oficialmente" en 1949 con la fundación de la OTAN: la carrera armamentística nuclear. En la secuencia final de **Cloak and Dagger** -cortada posteriormente a instancias de Jack Warner, productor de la cinta-, su protagonista, el profesor Alvalh Jasper (Gary Cooper), exclamaba: "Éste es el Año Uno de la Edad Atómica, y que Dios nos ayude si creemos que podemos mantener esto en secreto para el mundo y guardárnoslo nosotros".

Estados Unidos gozó de una incuestionable supremacía militar hasta 1949, año en que la Unión Soviética fabricó su propia bomba atómica. Washington basó su estrategia, entre otros puntos, en su potencial militar y económico, en la ayuda económica para la reconstrucción de Europa (el llamado Plan Marshall, lo que le facilitó la penetración política en los países beneficiados) y en la lucha contra el comunismo (apoyando, si era necesario, las dictaduras anticomunistas). Asimismo, se concentró en la creación de un sistema de pactos internacionales institucionalizados, como el GATT (Acuerdo General de Tarifas y Comercio) o el FMI (Fondo Monetario Internacional).

Por la misma época, el Comité de Actividades Antiamericanas emprendió la violenta purga que sacudió las entrañas de Hollywood entre 1947 y 1953 y que pasaría a la historia como "la caza de brujas". Liderada por el siniestro senador Joseph R. McCarthy (1908-1957), "la caza de brujas" diezmo las filas de los talentos intelectuales más valiosos de Hollywood, constituyendo el peor síntoma de la locura colectiva que se había apoderado del país más avanzado del planeta, aterrorizado ante el posible estallido de una subversión comunista. Durante ese período, Lang rueda dos de sus mejores películas americanas, **Gardenia azul** (*The Blue Gardenia*, 1953) y **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953).

5. Tras el fin de la guerra de Corea (1950-1953) y hasta el momento en que Fritz Lang abandona los Estados Unidos asqueado por los métodos de trabajo de Hollywood -"Recordé el pasado -cuántas películas habían sido mutiladas-, y como no tenía inten-

ción de morir de un ataque cardíaco dije: 'Creo que dejaré esta carrera de ratas'. Y decidí no hacer películas aquí nunca más", explicaba-, el realizador vieneses filma la excepcional **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), así como **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) y **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), que se cuentan entre los títulos más afortunados de su autor. A lo largo de esos años, arrecia la guerra fría, hace su irrupción la generación *beat* con Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs, mientras se consolida una generación de consumidores estadounidenses encabezada por cientos de *white collars* (oficinistas), que tenían una casa con camas separadas y *living room*, nevera eléctrica, lavadora y otros aparatos eléctricos, compradas en los *shopping center* de la periferia urbana. Era la época conservadora (1953-1961) encabezada por "Ike" Eisenhower (1890-1969) y su siniestro vicepresidente, Richard Nixon (1913-1994).

Más allá del *American Way of Life*

Las películas hollywoodienses de Fritz Lang se desarrollan en uno de los períodos más convulsos de la historia de los Estados Unidos, que padece la presión de sucesivas crisis económicas, sociales, políticas y bélicas. Una crisis perpetua, agravada o atenuada, según los casos, por las peculiaridades de la conciencia americana: igualitarismo, libertad, individualismo y *laissez-faire*. Una conciencia que comporta dentro de sí, a su vez, graves contradicciones. Por ejemplo, en aras de una enconada defensa de la libertad se destruyen los derechos civiles de los ciudadanos, al tiempo que para luchar contra la criminalidad y la violencia se emplean desde el Estado métodos ilegales y violentos mucho mayores; tras el idílico *American Way of Life* se ocultan graves diferencias socioeconómicas entre ricos y pobres, entre obreros y tecnócratas, diferencias que no airean los medios de comunicación, los cuales, esgrimiendo una supuesta independencia frente a los poderes fácticos, erigiéndose en adalides de "la libertad de expresión", salvaguardan sus particulares objetivos empresariales y políticos a través de la maliciosa manipulación de las noticias; en suma, del sensacionalismo.

Éstos son los Estados Unidos que reflejó Fritz Lang en sus películas más brillantes, **Furia**, **Sólo se vive una vez**, **Gardenia azul**, **Los sobornados**, **Mientras Nueva York duerme** y **Más allá de la duda**. Todas ellas pertenecientes, muy significativamente, al cine negro, cuyo ascenso, vértice y caída como género, en palabras de Javier Coma y José María Latorre, atestigüa "su condición de acontecimiento puramente norteamericano, posible en cuanto a unas coyunturas sociopolíticas e históricas concretas, en

cuanto a unas tramas industriales específicas, y en cuanto a una evolución cultural y artística determinada". Por ello "sin la presencia de aquellos personajes arquetípicos (policías, detectives privados, gánsteres, etc.) se han llevado a cabo múltiples películas (de apariencia melodramática, de crítica social) cuya adjetivación de 'negras' lograría tranquilamente la conformidad mayoritaria. Recuérdese, por ejemplo, las diversas obras de Fritz Lang" (5).

En las películas "americanas" de Fritz Lang se detecta un claro desajuste entre su obra -como expresión de una visión personal del mundo y de la vida- y los parámetros del cine clásico y de los estilemas más recurrentes del cine de género. Y no únicamente en el desarrollo expresivo de cada film, sino también en los mecanismos reflexivos del espectáculo, tal y como Lang experimentó ya en Alemania con **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931) y **El testamento del doctor Mabuse**. En el cine negro clásico se buscaba un lenguaje transparente, directo, que evocara las cosas del mundo y de las historias que abordaba de forma compacta, con claros referentes ficcionales en los clichés del género, a su tipología y dramaturgia más populares -cf. **El cuervo** (*This Gun for Hire*; Frank Tuttle, 1942) o **La brigada suicida** (*T-Men*; Anthony Mann, 1948)-. Lang, en cambio, introduce en sus películas "americanas" una serie de perspectivas narrativas muy complejas, que destruyen la concepción transparente de la narración y expresan el carácter heterogéneo de sus ficciones. Una particularidad evidente en la (torva) humanización de los personajes, en el agrio trasfondo social de los conflictos.

Así pues, el papel que juega la cultura popular -representada en los films de Fritz Lang por los *crime magazines*, la literatura *pulp* y los cómics-, junto a la enorme influencia de la prensa en la opinión pública estadounidense, preocupan enormemente al cineasta germano. Desde la óptica de un europeo culto, la perversa manipulación que periódicos, revistas e informativos radiofónicos ejercen sobre los sentimientos de los ciudadanos, o su nocivo efecto en individuos demasiado impresionables o débiles de mente, resulta francamente escandalosa. Por ejemplo, Ethan (Charles "Chic" Sale) y Hester (Margaret Hamilton), propietarios del "respetable" hotel donde se hospedan Eddie (Henry Fonda) y "Jo" (Sylvia Sidney) en **Sólo se vive una vez**, deciden echar a la pareja de madrugada porque no pueden tener un "ex convicto bajo su techo", tras haber comprobado el historial delictivo de Eddie en... ¡un número de la revista *True Detective Story!* (6). Lang subraya la aversión que le provoca tan ridícula pareja de pequeños burgueses del *midwest* a través de su grotesca apariencia física: son personajes extremadamente delgados, pobremente vesti-



dos, sus caras enjutas, sus ojos saltones y sus prominentes narices refuerzan el efecto cómico de su "miedo" irracional hacia Eddie y Jo... Sally Ellis (Jeff Donnell), una de las compañeras de piso de Nora Larkin (Anne Baxter) en **Gardenia azul**, lee novelitas de crímenes para sobrellevar su inexistente vida sentimental (y sexual), ya que le proporcionan *"violencia y emoción"*. Para realzar la inmadurez del personaje, Lang escogió una actriz poco exuberante físicamente, de rasgos aniñados, la vistió de manera recatada y la peinó como si fuera June Allyson, con una media melena rubia ondulada... El *serial killer* Robert Mannors (John Barry-

more Jr.), auténtico protagonista de **Mientras Nueva York duerme**, asesina a jóvenes atractivas para dar rienda suelta a su frustración sexual -espo-leada por un odio visceral hacia su posesiva madrepero, además, lee cómics de terror como "The Strangler" -uno de cuyos ejemplares deja en el apartamento de una de las mujeres a las que ataca (7)-, acentuándose así su perfil psicótico-paranoico, típico del asesino organizado-desorganizado: actúa solo y con premeditación; elige víctimas desconocidas que responden a un tipo concreto; padece ansiedad durante el crimen; utiliza las armas que encuentra (cf. la llave inglesa con la que golpea a la



primera víctima, olvidada por el casero durante una reparación); sigue atentamente los medios de comunicación...

Los estadounidenses que escuchan la radio por las tardes (cf. los lugareños que, en *Furia*, se apiñan alrededor del único aparato que hay en un almacén de provisiones; o la *vamp* rubia a lo Jean Harlow que escucha atentamente al locutor que retransmite el juicio, mientras en el espejo del sofisticado ingenio se refleja su amante, quien se anuda la corbata con gesto altivo y desdeñoso...), o aquellos que desayunan leyendo el periódico de la mañana (como los que aparecen durante un rápido montaje en fundido-encadenado en *Sólo se vive una vez*: amas de casa, encargados de fábrica, viejecitas, camareros...), no tienen la suficiente cultura y, por lo tanto, criterio, para distinguir la verdad de la mentira, y gracias a eso quienes dirigen los medios de comunicación trepan dentro del escalafón corporativo o, como acaece en *Más allá de la duda*, se sirven de ellos para ocultar un asesinato. Aparentemente, la prensa encarna y defiende valores liberales clásicos, preocupándose por la gente y su bienestar, aunque rápidamente se transforman en violentos y sumariamente legalistas cuando los intereses (reaccionarios) vitales de la comunidad se ven amenazados, sin importarles la verdad, libres de cualquier responsabilidad política o penal. En *Furia*, Joe Wilson (Spencer Tracy) es-

cucha cada día la radio y lee los periódicos que siguen el juicio contra sus "linchadores", que únicamente hacen hincapié en los aspectos más escabrosos del proceso, sin importarles qué hay más allá de tan triste suceso -el fiscal del distrito (Walter Abel), en un momento de la vista, explica: *"En los últimos cuarenta y nueve años las masas han linchado a 6.010 seres humanos por horca, fuego o cuchillo, en este país del que nos sentimos tan orgullosos; un linchamiento cada tres días. Y de las miles de personas que formaban esas masas solamente 745 fueron sometidas a juicio, sólo porque sus supuestamente civilizados conciudadanos se negaron a identificar a los culpables"*-. De nuevo, en *Sólo se vive una vez*, el editor de un importante rotativo -que espera la sentencia de Eddie Taylor ante la portada de prueba que anuncia su condena a muerte-, sentencia satisfecho: *"Nosotros hacemos los veredictos"*. ¿Se ha planteado tan siniestro sujeto la posibilidad de que Eddie sea inocente? Evidentemente no, pues únicamente le interesa dar carnaza a sus lectores, tal vez para medrar dentro de esa estructura (corrupta) de poder que son los medios de comunicación. Como ocurre en *Mientras Nueva York duerme*, donde la prioridad del magnate editorial Walter Kyne Jr. (Vincent Price) no es atrapar al denominado "Asesino del Lápiz de Labios" -una de las peculiaridades de la prensa americana es, en opinión de Lang, la de dar "publicidad" al crimen a fin de vender ejemplares (8)-; es

decir, no de contribuir positivamente a la seguridad de la comunidad, sino de estimular la desquiciada competitividad entre sus principales directivos -Griffith (Thomas Mitchell), Mark Loving (George Sanders) y Harry Kritzer (James Craig)-, quienes protagonizan una patética "carrera de ratas" en pos de un importante puesto ejecutivo dentro de la compañía.

Puede que para algunos espectadores el cine "americano" de Fritz Lang parezca frío, incluso distante respecto a lo que narra y a sus protagonistas. Pero se trata de un rasgo muy definitorio de su estilo en Hollywood, estableciendo una suerte de diálogo con el espectador, estimulante y creativo. Títulos aparentemente tan disímiles como **Furia** o **Gardenia azul** plantean algo que no existía en las películas alemanas del realizador (a excepción hecha, una vez más, de **M**, el vampiro de Düsseldorf y **El testamento del doctor Mabuse**): que la inteligencia -en el planteamiento de la ficción- puede ser una pasión, y que la crítica -ya sea social o filosófica, de los seres humanos que la pueblan-, una variante de esa misma pasión. El autor de **Perversidad** se atreve a mostrar a los hombres y mujeres estadounidenses como un colectivo atenazado por el miedo y la frustración, que no se atreve a mirar de frente a sus demonios.

¿Quiénes forman el jurado popular en **Furia**? ¿Quiénes han sido elegidos, en suma, para impartir justicia?

Un suave *travelling* de izquierda a derecha del encuadre nos revela los rostros y actitudes de sus miembros: un tipo joven con bigote, que se rasca suavemente la oreja con un lápiz, mientras escucha con atención al fiscal; un hombre de mediana edad que masca chicle con gesto indolente; un par de acomodadas damas que murmuran entre ellas... Un *travelling* idéntico nos descubre las caras tensas de los acusados y, no por casualidad, mediante una ligera panorámica en picado, la cámara examina la sala atestada de gente: la misma gente que podría estar, indistintamente, formando parte del jurado, en el banquillo de los acusados o como concurrentes a la vista. Verdugos y víctimas son los mismos americanos que, en un momento de irracional exaltación -espoleada, quizá, por la frustración de una vida cotidiana repleta de estrecheces y penalidades, como la del propio Joe Wilson-, apedrean a los representantes de la ley, lanzan cócteles molotov contra la cárcel para incendiarla, o rasgan las mangueras de los bomberos para impedirles que apaguen el fuego y salven la vida del desdichado prisionero. Resulta extraordinaria la secuencia en que el fiscal, gracias a una filmación documental de los hechos (al cine, en definitiva), puede establecer la culpabilidad de los "respetables" hombres y mujeres que participaron en el linchamiento, convertidos en fieras salvajes, arrojando piedras, manejando hachas o agitando antorchas. El cine, para Fritz Lang, sirve para desenmascarar la barbarie.



Furia

¿Y de dónde nace esa barbarie? Nace de la crisis económica de un país que, a la vez, es también una crisis humana -cf. Joe Wilson y su novia Katherine (Sylvia Sidney), en *Furia*, observan los muebles de una habitación de matrimonio con ojos soñadores, pues no tienen el dinero suficiente para poder casarse- y una crisis de valores (la turba de *Furia* no parece creer en la justicia de sus instituciones "democráticas"; la sociedad civil que tiene el deber de reinsertar a Eddie Taylor a la vida cotidiana en *Sólo se vive una vez* recela sistemáticamente de él porque es "un ex convicto", empujándole de nuevo al crimen...). Asimismo surge de los traumas íntimos a los que está sujeta una nación en guerra -en *Gardenia azul*, Nora Larkin pierde a su novio "de toda la vida" en Corea, pues él se ha enamorado de la enfermera que cuidó sus heridas de combate- y de las reglas de juego dictadas por un capitalismo salvaje que convierte a los hombres en criaturas despiadadas, amorales: el mediocre Harry Kritzer, uno de los directivos de Kyne Inc. en *Mientras Nueva York duerme*, no duda en seducir a la esposa de su jefe, Dorothy Kyle (Rhonda Fleming), para ascender laboralmente...

¿Y qué la alimenta? El provincianismo y la incultura (el linchamiento de *Furia*, llevado a cabo por hombres que ahogan sus problemas en whisky, en un bullicioso bar del pueblo, se gesta en los cotilleos de necias comadres y aburridas amas de casa), el carácter reaccionario de las estructuras sociales -cf. el alcaide de la prisión que libera a Eddie Taylor en *Sólo se vive una vez*, manifiesta el mismo desprecio e indiferencia hacia él que el personaje del inspector de la Gestapo Ritter (Reinhold Schünzel), años más tarde, exteriorizará hacia sus víctimas en *Los verdugos también mueren*, con su cara de comadreja y ese vicio de crujirse los nudillos; no es una descripción visual gratuita: los policías de uniforme que acibillarán a Eddie y "Jo", con sus botas de montar altas, sus gorras de plato negras y sus metralletas, se asemejan, y mucho, a los soldados de las SS en este último film- o la corrupción del propio sistema -en *Los sobornados*, el inspector Bannion (Glenn Ford) vulnerará la legalidad para combatir a los hampones que tienen en sus manos a una policía vendida económica y políticamente a los gánsters-, cuyos principales "críticos", los periodistas, viven obsesionados por la fama, el poder y el dinero (cf. *Gardenia azul*, *Mientras Nueva York duerme*, *Más allá de la duda*...).

Si Nueva York, una de las principales puertas de entrada a los Estados Unidos, estimuló la imaginación de Fritz Lang lo suficiente como para acometer la realización de *Metrópolis* -una delirante ensoñación futurista (y filonazi) sobre la hermandad entre el capital y el trabajo-, décadas más tarde el cineasta germano se despediría de la ciudad con *Mientras*

Nueva York duerme, donde la utopía y los sueños de un relativo equilibrio social han dado paso al nihilismo más desesperanzado, a la realidad más descorazonadora. Incluso los protagonistas de ese sueño americano, que más se parece a una pesadilla, son retratados por Lang sumidos en las tinieblas. En *Gardenia azul*, Nora Larkin, después de leer la carta de su novio en la cual le comunica su ruptura, se arroja prácticamente a los brazos de un infame *gigoló*, Harry Prebble (Raymond Burr), viéndose implicada en un escabroso caso de asesinato. El periodista Tom Garrett (Dana Andrews), en *Más allá de la duda*, aspira a demostrar las deficiencias de las leyes y la policía a la hora de perseguir el crimen, un noble propósito que solamente esconde su villanía, pues le servirá de tapadera para ocultar un asesinato real. Los periodistas y policías de *Furia*, *Sólo se vive una vez* y *Mientras Nueva York duerme* quebrantan toda ética profesional a través de las filtraciones, los chismes y el "cocinado" de falsas primicias. ¿Eran así los Estados Unidos que conoció Lang? Quién sabe, probablemente sí, o quizás fue todo producto de su agitada imaginación. Sin embargo, hay algo sumamente inquietante en la visión languiana de Norteamérica que aún nos intranquiliza: y es que se parece mucho al mundo que hoy nos rodea.

NOTAS

Todas las declaraciones de Fritz Lang han sido extraídas del libro-entrevista de Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1984 (2ª edición).

1. Por ejemplo, el poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856) escribió: *"Algunas veces pienso / zarpar hacia América, / esa pajarrera de la libertad / habitada por brutos que viven en igualdad"*; el literato francés Henry de Montherlant (1895-1972) puso la siguiente declaración en boca de uno de sus personajes (un periodista): *"Una nación que logra bajar la inteligencia, la moral, la calidad humana en casi toda la superficie del planeta es algo nunca antes visto en la historia. Acuso a Estados Unidos de vivir en un permanente estado de crimen contra la humanidad"*; H. G. Wells (1866-1946), en el libro *¿Por qué no hay socialismo en EE.UU.?*, afirmó: *"En esencia, Estados Unidos es una clase media convertida en comunidad y, por ello, sus problemas esenciales son pura y llanamente los problemas de una sociedad individualista moderna"*; por su parte, el poeta alemán Rainer Maria Rilke (1875-1926) apuntaba: *"Ahora están surgiendo de Estados Unidos cosas puramente indiferenciadas, simples cosas de apariencia, artículos falsos... Una casa en el sentido americano, una manzana americana o una vid americana no tienen nada en común con la casa, con la fruta, o con la uva que habían sido adoptados en las esperanzas y pensamientos de nuestros antepasados"*.

2. Manuel Castells, "Claves para entender Estados Unidos", en "Estados Unidos. Imperio o poder hegemónico", *La Vanguardia*, Dossier nº 7, julio- septiembre de 2003, pág. 48.

3. Curiosamente, *Metrópolis*, una de las obras más quiméricas y megalómanas de su autor, fue tachada por el propio H. G.



Wells -una autoridad en la literatura de ciencia-ficción, gracias a novelas como *El hombre invisible* (1897), *La guerra de los mundos* (1898) o *El alimento de los dioses* (1904)- como una película repleta de "ignorantes y anticuadas monsergas". Véase H. G. Wells, "La película más tonta: ¿Acabarán las máquinas por hacer del hombre un robot?. Crítica sobre *Metrópolis*", en Harry M. Geduld (ed.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, págs. 73-82.

4. Javier Coma y José María Latorre, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981, págs. 52-53.

5. *Ibidem*, pág. 10.

6. Detalle muy revelador de la adherencia del periodismo sensacionalista y de la literatura *pulp* a la realidad sociológica y política de los Estados Unidos, que se inicia en los años veinte con la Prohibición y concluirá finalizada la segunda guerra mundial. De ahí la popularidad de publicaciones como *Double Detective*, *Detective Tales*, *Black Mask*, *Undercover Detective*, *Black Book Detective*, *Secret Agent Detective Mysteries* y *True Detective*.

7. Los cómics de terror y crímenes, como los publicados por Bill Gaines (1922-1992) a través de su mítica editorial Educational Comics (EC), fueron tremendamente populares en Estados Unidos entre finales de los años cuarenta y primeros cincuenta. Series como "Tales From the Crypt", "Vault of Fear" o "Crime Suspensestories" comportaron una revolución dentro del género debido al tremendo impacto visual de sus dibujos -gracias al trabajo de artistas como Joe Orlando o

Graham "Ghastly" Ingels- y a sus historias macabras y cínicas. Pero "la caza de brujas", instigada por el senador Estes Kefauver, inició una investigación que relacionaba la violencia juvenil con la lectura de cómics, lo que comportó, primero, la aplicación de un férreo código de censura, y, posteriormente, el cierre de varias editoriales, entre ellas EC. Su apoyo "científico" lo obtuvo del libro *The Seduction of the Innocent*, publicado por el psiquiatra Fredric Wertham (1895-1981) durante las sesiones inquisitoriales de Kefauver.

8. La película de Lang se anticipa a la morbosa fascinación de la sociedad estadounidense hacia el incipiente fenómeno de los *serial killers* o hacia los asesinatos sexuales más truculentos. Por ejemplo, la aparición en 1947, en los alrededores de Hollywood, del cadáver mutilado de Elizabeth Short, apodada "la Dalia Negra" por su particular modo de vestir, convulsión a la sociedad americana de la época por la brutalidad del crimen y porque su asesino jamás fue identificado y detenido. Por otra parte, el horror se apoderó de los Estados Unidos con el descubrimiento, el dieciséis de noviembre de 1957, de los asesinatos y prácticas necrófilas, acompañadas de canibalismo, *voyeurismo* y travestismo, de Ed Gein (1906-1984), un tímido solterón de cincuenta y un años, amable con los niños y poco amigo de bares y diversiones. La importancia de Ed Gein radica en el impacto que causó su figura en la sociedad burguesa de la época, en la sacudida brutal de los cimientos de la América profunda y en el camino que abrió, a golpes de cuchillo, en los senderos de la imaginación literaria y cinematográfica.