

Fritz Lang

Se ha comparado muchas veces a Lang con Hitchcock, sin duda por las palabras de este último acerca de *M* en su entrevista río con Truffaut. Es tentador, efectivamente, hacer un paralelismo entre las películas de los dos cineastas. Algunas, como *Secreto detrás de la puerta* y *Recuerda* presentan puntos comunes.

Es cierto que, como Hitchcock, Lang emplea el punto de vista y la mirada. Y la mirada, en el cine, pasa por la planificación. Al contrario de Hitchcock, Lang entabla una relación muy moral con la gramática cinematográfica. El empleo de la planificación en Lang es muy distinto al de Hitchcock. Lang es quizás un cineasta menos "astuto" en apariencia porque está siempre obsesionado por la lógica interna de su sistema y la ética que se deriva. Cuando logra su fin, su cine es sin embargo cien veces más potente que el de Hitchcock, especialmente en su trabajo sobre el miedo, que surge siempre a la vuelta de un plano (mientras que en Hitchcock se coloca ante nosotros), irrumpe en una escena.

Para ello, Lang recurre a menudo a un movimiento de cámara poco utilizado: la panorámica. Lang fue su maestro absoluto, sustituyendo un efecto de montaje por un efecto dramático en el interior del plano. (...)

Pero Lang no busca crear un efecto estético: ésa es toda su moral. Hitchcock relega siempre las cuestiones morales a un segundo plano para privilegiar un empleo más "retiniano" del cine. Lang no cede a la tentación del espectáculo de la violencia, sino que prefiere constatarla por la imagen. La constatación y el informe están en el núcleo de su cine. Lang, y para mí es una de las razones de que sea a la vez respetado y en último término poco comprendido, no es un cineasta jubiloso.

Lang prefiere los "hechos" a los efectos de manipulación o prestidigitación del cine. No se puede juzgar con las imágenes: lo que ve el espectador no es sino una ínfima parte de la realidad. Los noticiarios de *Furia* no son prueba suficiente de la muerte de Tracy, como el sombrero de Fonda en *Sólo se vive una vez* no lo acusa del atraco. Apoyarse en una imagen, es decir, en una representación, para emitir un juicio o hablar en nombre de una verdad que creemos fundada, representa para Lang el peor de los crímenes: el estereotipo, las imágenes, están en el origen de todas las propagandas y naturalmente las dictaduras los emplean. "Si lo enseñara todo", decía Lang, "sólo podría proponer mi versión".

En Lang las imágenes no prueban nada ni muestran nada. Es el tema de *Más allá de la duda*, espejo de todas las teorías de Lang sobre el cine. Las fotos que cuidadosamente toma el amigo de Dana Andrews con el objeto de absolverlo sirven de cobertura a su crimen. Este empleo de la imagen sirve evidentemente a construir el suspense o a romperlo, si es necesario. (...)

Hay dos Fritz Lang que están en realidad unidos: el Lang oficial, el de *Metrópolis* y las primeras películas alemanas, y el Lang "secreto" de las películas americanas y de la última época alemana. Esa distinción entre las películas de la primera época respetada y la otra siempre pareció un poco ridícula: la obra de Lang es una verdadera trayectoria, forma un todo sin una auténtica "fractura". Se pueden ver variaciones, declinaciones puntuadas de películas menores, consecuencias lógicas del itinerario personal de Lang (su partida a los Estados Unidos, su vuelta a Alemania) pero, tomada en su conjunto, su filmografía puede resumirse en grandes líneas (la sociedad frente al individuo, el destino, el control, la alienación) que reflejan ante todo una ética, más que una moral de autor. (...) Yo sé que ahora es costumbre alabar al Lang americano en detrimento del Lang alemán, una actitud que, en la gran época Cahiers permitió "comprar" películas sublimes como *Moonfleet* o *Los sobornados*. Pero sería un error caer en el exceso contrario. El Fritz Lang alemán es genial: ni pesado ni académico. Las historias del cine

han tenido una tendencia excesiva a identificarlo con *Metrópolis*, un "clásico" citado y recuperado por todos. El Lang alemán es a menudo inesperado, casi vanguardista (*Spione*). El estilo es ya implacable, sin vacilaciones, y es tan dueño de él como en el período americano, como prueba *El testamento del Dr Mabuse*, la obra maestra absoluta de este período.

Volvemos a encontrar en las películas de Hollywood toda la sequedad del primer período alemán, en particular el gusto por el gesto "seco" que caracteriza a los personajes langianos: en *Ministry of Fear* el hermano de Carla le ordena hacer las maletas: estira el brazo de forma casi mecánica. Arthur Kennedy, en *Rancho Notorious*, al saber quién es el asesino sacude el puño y fija los ojos. Esta relación con el gesto, que procede directamente de las películas mudas, impregna toda su obra de ese estilo que Truffaut llamaba acertadamente "inexorable".

Es uno de los puntos fuertes de Lang: la expansión de su estilo nunca o casi nunca ha sido pillada en falta por la diversidad de géneros que pudo abordar a lo largo de su carrera.

Su pasión por el detalle lo convirtió, a ojos de Hollywood, en un "pesado". Está claro sin embargo que el detalle en Lang no es una fantasía de puesta en escena, un guiño al espectador o una manía: el detalle mata o traiciona, o nos pone sobre una pista falsa. (...)

El detalle en el interior del plano participa en ese aparecer del miedo del que hablábamos antes. En *Man Hunt* hay una idea genial. Walter Pidgeon ha sido caneaado en el despacho de Sanders. Este último ordena a sus hombres que se lo lleven. Los pies de Pidgeon dejan dos marcas al ser arrastrados por la moqueta. Un detalle anodino filmado como una anomalía que nos hace presentir lo peor. Todo el arte de Fritz Lang está condensado en esa escena. Lo banal bascula repentinamente hacia lo fantástico.

Se suele decir de Lang que fue arquitecto en su juventud: atajo biográfico impreciso (de hecho estudió arquitectura durante un breve tiempo) que reduce al Lang de las grandes películas alemanas a un decorador de interiores (el despacho de *Metrópolis*, las escaleras de *Spione*). Lang divide el espacio inspirándose de las teorías psicoanalíticas sobre el consciente y el inconsciente; distinción que se opera entre lo alto y lo bajo. El subterráneo, el laberinto, son figuras recurrentes de su cine: el personaje langiano debe primero "descender" (en sí mismo pero también físicamente) antes de finalmente "emerger" a la luz del día (las dos películas indias, el sótano de *Moonfleet*). También está el cabaret de *The Big Heat*, separado del mundo por una escalera que toma regularmente Bannion: este último recupera "todos sus sentidos" en lo alto: sobre la terraza de Vince. (...) El espacio en Lang es a la vez metafórico y poético. Pero su cine es más el de un geómetra (un científico del espacio) que el de un arquitecto.

Lang, cineasta preciso y riguroso, fue mucho tiempo considerado por la crítica como un director "frío" y despegado, obsesionado por el desarrollo mecánico de sus máquinas narrativas. Adepto al trazo "seco", a menudo se le creyó incapaz de confrontarse con los problemas psicológicos por estar demasiado atento a los de la puesta en escena "pura". Esa leyenda del "cineasta puro, centenario" como se diría de un buen whisky, tiene algo de exasperante. La psicología de los personajes no es, ni de lejos, esquemática: por lo que a mí respecta, los personajes del cine de Lang están entre los más conmovedores y fuertes que he podido ver. Lang es más que un domador de sombras.

Aunque se pueda tener reservas sobre determinados protagonistas de sus películas alemanas, no podemos en cambio ocultar el humor del trazo de Lang en la descripción del comisario Lohmann o de los esbirros de Mabuse, cocinando salchichas mientras discuten asesinatos. Y no olvidemos los papeles secundarios de la época americana como el truculento Dan Seymour.

Los personajes langianos no son robots al servicio de la puesta en escena: el amor que

por ellos siente el cineasta es parte de esa especie de desolación profunda en la que nos sumergen sus películas. No experimentaríamos con tanta violencia *M, Furia, Sólo se vive una vez* o *Los sobornados* sin ese cuidado que pone Lang en que cada personaje resulte creíble y desgarrador: la relación entre Gloria Grahame y Glenn Ford inspira a Lang hermosos momentos de puesta en escena en los que su pasión por el detalle es siempre pertinente. Citaré una secuencia que resume para mí todo el humanismo de Fritz Lang: Gloria Grahame está con el rostro quemado, encerrada en un cuarto de hotel, y Ford le sirve un plato de sopa, sentado a su lado. Es una secuencia sorprendente, tanto en su desarrollo, muy sobrio, como en la interpretación de Ford del malestar que siente en presencia de Grahame. En cuanto a ese plato de sopa, que podría ser anodino, lo dice todo sobre la angustia de Bannion: las cosas no se van a arreglar.

Podría citar otros momentos de intensidad comparable. En *Rancho Notorious*, Marlene Dietrich le dice a Arthur Kennedy ante un decorado de cartón piedra: "Querría que te fueras y volvieras hace diez años". Lo que Lang hace pasar sobre el rostro de una Marlene avejentada, casi a su pesar, es soberbio. (...)

Así Lang permitió que la modernidad entrara por la puerta grande del cine: cineastas tan distintos como Hitchcock, Fuller o Nicholas Ray le deben mucho. Su cine es, a pesar de las apariencias, de una gran generosidad. Al negarse a seducirnos, Lang ha preferido abrirnos los ojos, hacernos admitir que el fondo de todo es horrible. Pero, tras ese pesimismo, inmediato, subsiste siempre un rayo de esperanza, como lo demuestra el pequeño John Mohune, de *Moonfleet*. Sin duda hay que conocer el horror para combatirlo mejor.

"No todo el cine es Fritz Lang" me decía un amigo el otro día. Quizá. Lo que sí sé es que hay muy poco de Lang hoy en el cine. (...) El sueño de Lang, el de un cine "arte de nuestro tiempo (...) en un mundo donde los jóvenes buscan ver claro", parece aún lejos. Lástima. Es sin duda una catástrofe. Lang ha hecho sus películas para nosotros; con la esperanza de dejar detrás una obra viva y fuerte. Que sea centenario no debe museizarlo ni colocarlo en la estantería de los "dinosaurios". Tenemos aún que aprenderlo todo de Lang. Y no es demasiado tarde.

Nicolas Saada, *Cahiers du cinéma*, n° 437, noviembre 1990.