

QUIM CASAS

FRITZ  
LANG



Desde las primeras películas con guiones de Thea von Harbou, su mujer, Lang demostró un dominio de los elementos formales y narrativos que haría de él uno de los autores más grandes de la cinematografía mundial: por una parte, una atmósfera casi onírica, símbolo evidente de una cierta fuga de la realidad y, por otra, un pesimismo latente que considera al hombre prisionero del entorno y de un destino en apariencia invencible. Títulos como «Metrópolis», «M», «La mujer en la Luna», «Cuando la ciudad duerme» o «Encubridora» son algunos de los hitos de una filmografía que este libro ayuda a descubrir en toda su dimensión.

*A Joaquin y Lolita, más allá de la duda*

*«Toda regla debe ser olvidada».*

FRITZ LANG

*«Se ha convertido en mucho más importante hacer dinero con las películas que hacer películas que den dinero».*

FRITZ LANG

*«La lucha es lo importante; no su resultado, sino la rebelión en sí misma».*

FRITZ LANG

# 1. CINEASTA DEL DESTINO ADVERSO

Fritz Lang prefería la noche al día, las sombras a las luces, los hombres torturados por su pasado y su presente, los falsos culpables, las venganzas, las decisiones límite a causa de la pérdida violenta de alguien querido, las tramas complejas, las redes de espionaje, los seres de dos caras, las máscaras y disfraces, los amagos amorosos, los sueños ominosos, los decorados opresivos, las atmósferas recargadas, los silencios oblicuos, los miedos interiores. La normalidad en su acepción más ortodoxa no tenía sentido para el cineasta. A pesar de ser tildado en muchas ocasiones de frío y artificial, su cine bulle con una precisión que tiene poco de matemática porque es, ante todo, entregado. Lang renegó siempre de la normalidad explícita para construir, sobre un andamio de seres y situaciones únicas, irrepetibles, su propia y recreada realidad. Por ello su cine, como el de Dreyer, Ford o Mizoguchi, resulta inimitable. Sin pretenderlo de forma abierta, se convirtió en el mejor cronista de su tiempo utilizando elementos considerados de derribo (serie B, estética de serial, intrigas folletinescas, supercriminales diabólicos) y descendiendo a mundos de pesadilla de donde supo extraer brotes de singular belleza contenida.

Cuando se piensa en su obra, los temas recurrentes afloran sin problemas: la fatalidad del individuo, la rigurosi-

dad del destino, el aroma de una tragedia negra y desesperanzada, la sombra omnipresente de la muerte (cansada), los complots colectivos. Y también el estilo: geométrico, conciso, incisivo, sin floritura posible, realista cuando no documentalista, tan atento a las líneas generales de un plano (con sus personajes determinados en sus estudiadas y nunca improvisadas posiciones, con el juego de luces, con el valor intrínseco del decorado por el que se mueven) como a los detalles de apariencia fugaz (esos insertos de manos entrelazadas, nerviosas, cariñosas, asesinas; esos planos de televisores y cámaras que controlan y escrutan la vida de algunos héroes languianos negándoles su lícita intimidad). También se tiende a la división genérica de su obra en relación a los países donde trabajó, apuntalando supuestas grandes diferencias entre el primer periodo alemán (1917-1932), el americano (1936-1956) y el segundo alemán (1958-1960), con el breve interludio francés (1933). No entender que *M* y *Mientras Nueva York duerme* hablan de lo mismo y con idéntica pulsación, que los personajes de *Las tres luces* pueden transmutarse con los de *El tigre de Esnapur/La tumba india*, que las peripecias policíaco-fantásticas de *El doctor Mabuse* o *Spione* son intercambiables con las de *Ministry of Fear*, o que la obsesión de venganza de Kriemhild en *Los Nibelungos* es igual de destructiva y destructora que la del personaje de Arthur Kennedy en *Encubridora*, es negarle a Lang su propia existencia como cineasta. Su obra, de extremada coherencia interna desde que se inicia para nosotros con *Die Spinnen* (su tercer film, pero el más antiguo que se conserva) hasta que se cierra en involuntario testamento con *Los crímenes del doctor Mabuse*, es un elogio a la integridad, al interés por elaborar un discurso personal (como personal es su formulación) que no sabe de barreras culturales, sociales o políticas ni de condicionamientos de producción (durante el periodo mudo, gozando del beneplácito de las poderosas Decla y UFA, Lang y sus colaboradores debían construir e inventarse sobre el

mismo plató los trucajes y efectos especiales; en Hollywood, con maquinaria sofisticada y técnicos supercualificados, Lang debió trabajar en los márgenes de la serie B, salvo contadas excepciones, e ingeniárselas con las transparencias y las maquetas más sencillas).

Hubo un tiempo en el que las películas alemanas y las películas americanas de Lang eran presa de obstinadas comparaciones (generalmente ganaban por puntos las primeras, pero nadie sabía explicar realmente por qué). Luego, con la fiebre *cahierista* en Francia y las atentas reivindicaciones de gente como Peter Bogdanovich en Estados Unidos y Wim Wenders (que le dedicó *En el curso del tiempo*, 1976) en Alemania, se limpió bastante la emponzoñada niebla aunque, en algunos casos, se pasó al otro extremo: ahora sólo eran realmente buenos los films americanos. Hoy, afortunadamente, se mantiene un débil símil de equilibrio. Pero sirvan estos dos comentarios, realizados en terreno patrio, como muestra del chirriante lugar común con el que se han escrito demasiadas páginas de la historia del cine: «Después de *Furia*, el director no ha vuelto a ofrecernos ningún film verdaderamente importante, aunque queden de él las huellas del expresionismo alemán» (Diógenes en *Film Ideal*, núm. 17, marzo 1958); «Éste es un buen ejemplo [se refiere a *Mientras Nueva York duerme*] del cine que se puede hacer con mucho oficio, pero sin talento. Fritz Lang lo tuvo —hay que recordar su etapa alemana, expresionista—, pero lo vendió por un vaso de Coca-Cola» (J. M. Pérez Lozano, *Film Ideal*, núm. 18, abril 1958). Lang, que nunca se tomó en serio ni el expresionismo ni las etiquetas («el expresionismo es un juego»), se divertiría con tamañas y tan rotundas afirmaciones.

El cine de Lang es un cine forjado en sensaciones oscuras, espejos deformantes, lugares remotos e intrigas aparentemente imposibles. Se deleitaba en la capacidad ilusoria del propio medio, en los arabescos narrativos, en los arrebatos temáticos y la concentración visual. Los paráme-

tros de su obra quedan marcados por el poder de la ciencia y la visión del hombre del futuro (*Metrópolis*, *La mujer en la luna*, el proyecto abortado de *Rocket Story*), el espionaje como forma de expresar un malestar social (la serie *Mabuse*, *Spione*, la no realizada *Men without a Country*, *Ministry of Fear*, *Cloak and Dagger*, estas dos incrustadas en el subgénero de las películas antinazis), el serial y el folletín como reivindicación del placer estrictamente aventurero (*Die Spinnen*, *El tigre de Esnapur/La tumba india*), la amnesia, la locura, la hipnosis y el sueño (la aportación languiana a *Caligari*, de nuevo *Mabuse*, *La mujer del cuadro*, *Secreto tras la puerta*), los falsos culpables movidos por los hilos de un destino adverso (muchos pueblan la obra de Lang, los más significativos: Spencer Tracy en *Furia*, Henry Fonda en *Sólo se vive una vez*, Lee Bowman en *House by the River*, Anne Baxter en *Gardenia azul*; los más atípicos: el colaboracionista Gene Lockhart en *Hangmen Also Die*, el extorsionador Dan Duryea en *Perversidad*; los más imprevisibles: Dana Andrews en *Más allá de la duda*), las conductas psicópatas o el miedo a lo que no se conoce ni se controla (*M*, *Mientras Nueva York duerme*, varios de los últimos proyectos que tuvo Lang en Alemania), las historias de demiúrgica venganza (*Los Nibelungos*, *Furia*, *La venganza de Frank James*, *Encubridora*, *Los sobornados*), la más densa de las nocturnidades (las callejuelas y garitos de *El doctor Mabuse*, la evasión de *Sólo se vive una vez*, los encuentros furtivos de *Deseos humanos*, las visitas al cementerio de *Moonfleet*, los asesinatos de *Mientras Nueva York duerme*) y el peso obsesivo de la muerte en sus múltiples formas, ya sea acogién dose a una tradición gótico-romántica (los guiones de *Die Pest im Florenz* y *Hilde Warren under Tod*, esta última con Lang encarnando a la propia Muerte, *Las tres luces*), como condicionante dramático (los asesinatos de Siegfried en *Los Nibelungos*, de la novia del protagonista de *Encubridora* o de Katie Bannion en *Los sobornados*) o bien como caligrafía del suicidio (Lil Dagover se entrega a la

Muerte porque no ha podido devolverle la vida a su amante en *Las tres luces*; la misma actriz opta por el suicidio al desmoronarse su mundo en *Hara-Kiri*, después de que su padre se someta al mortal ritual; la amante de Mabuse y el patético conde Told siguen el mismo camino en *El doctor Mabuse*; el coronel Jellsic por traicionar, el doctor Masimoto por equivocarse y Haghi por fracasar cercenan sus vidas en *Spione*; el ingeniero Helius hace un amago al decidir quedarse solo en la superficie lunar en *La mujer en la luna*; Dan Duryea se clava unas tijeras al ser descubierto por la policía en *Ministry of Fear*; Edward G. Robinson toma un veneno al no poder controlar la dantesca situación que se le avecina en *La mujer del cuadro*; el policía Duncan se vuelva la cabeza harto de manipulaciones y mentiras en el plano inicial de *Los sobornados*; la entrañable Gloria Grahame quema la cara del sádico Lee Marvin provocando así su propia muerte en este mismo film).

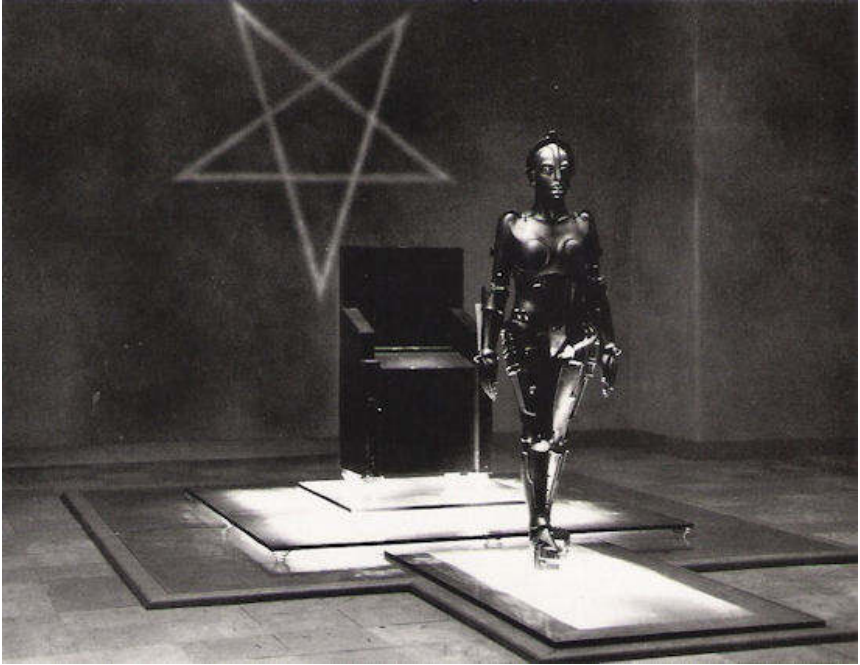
No es de extrañar que estas historias bañadas de embrujo e inquietud latente abunden en sesiones de espiritismo (las hay en el primer y tercer Mabuse y en *Ministry of Fear*, a modo de formas circulares donde la muerte y la vida se encuentran en una pesadilla colectiva), personajes privados de la vista, de la noción de observar o de ser observados (el grupo de ciegos que cuenta el dinero en *El doctor Mabuse*, un agente secreto que acecha al coronel Jellusic haciéndose pasar por ciego en *Spione*, un espía que simula el mismo papel para robarle el microfilm a Ray Milland en *Ministry of Fear* o el vendedor de globos ciego que descubre al asesino por su silbido en *M*), fumaderos de opio (el situado en México donde se dan cita los protagonistas del primer film de Lang, *Halbblut*, el que se encuentra en la ciudad subterránea de la segunda parte de *Die Spinnen* o el tugurio a donde acude una dama rápidamente chantajeada por Haghi en *Spione*) y otros elementos de inestabilidad cotidiana y ambiente lúgubre que otorgan al universo de Lang una sensación táctil, cercano a pesar de



las distancias que el director coloca entre la pantalla y los espectadores.

Un rasgo languiano. En casi todas sus películas aparecen, en fugaces planos de detalle, las manos del director. En un añejo *Cahiers du Cinema* se sugería que la mano de Dana Andrews que se ve al final de *Más allá de la duda* pertenece al cineasta. Se podrían proponer también las manos entrelazadas de Peter van Eyck y Dawn Addams que cierran *Los crímenes del doctor Mabuse*, la mano nerviosa de Walter Pidgeon en el gatillo en *El hombre atrapado*, o la mano de Helius sobre la que caen dos lágrimas de Friede en *La mujer en la luna*. El rasgo del autor, paciente y discreto.

Y una característica: muchos de sus films terminan con el rótulo *the end* apareciendo antes del fundido en negro, con la acción, aún en movimiento. En movimiento terminó su obra Lang después de pasar por dos guerras mundiales, dos huidas, una docena de países, un régimen totalitario, una caza de brujas y un ostracismo final que no hicieron mella en su ímpetu ni dividieron su cine. Un cine que no necesita de justificación.



*Metrópolis (1926)*

## 2. ITINERARIO DE UN ITINERANTE

Lang fue siempre un viajero impenitente. A veces le forzaron a ello (huida de Francia a causa de la primera guerra mundial, partida de Alemania a consecuencia del nazismo, marcha de Estados Unidos por culpa *indirecta* del macarthysmo), y en otras ocasiones lo hizo por auténtica convicción (caso de su periplo por tierras de Europa, Asia y África entre 1909 y 1912, su estancia parisina o su recorrido por tierras norteamericanas mientras esperaba rodar su primera película en Hollywood). Resulta evidente que, como la arquitectura y la pintura, este carácter itinerante acentuó muchos de los aspectos vitales en la conducta y obra languianas: el romanticismo, por ejemplo, que muchos le han negado sin entender con ello el sustrato real de films como *Las tres luces*, *Sólo se vive una vez*, *Encubridora* o *Moonfleet*; o la perspectiva documental de sus imágenes, que no tiene por qué ser sinónimo de realismo, ese aspecto mayúsculo de su concepción cinematográfica que llevaría a Samuel Fuller a apostillar con fervor «su estilo realista era uno de los que mejor conseguía convencerme, sin duda debido a mi formación de periodista».

El perfil biográfico de Lang va a estar, pues, marcado por ese sentimiento casi apátrida que recorre, a veces rectilíneamente, otras de forma tortuosa, su vida. Vienés de na-

cimiento, hizo cine en Alemania, Francia y Estados Unidos, falleciendo cerca de las colinas de su no tan querido Hollywood tras un regreso momentáneo a Berlín que, como describe Volker Schlöndörff en un bello y triste texto publicado en 1963 (y que cito en el capítulo dedicado a los testimonios de críticos, colaboradores y compañeros de profesión), fue el encontronazo con un pasado inexistente.

## Arquitecturas impuestas

Fritz Lang, cuyo nombre completo era Friedrich Christian Anton Lang, nació el 5 de diciembre de 1890 en la Viena austro-húngara, hijo de Paula Schlesinger, mujer de ascendencia judía, y de Anton Lang, arquitecto jefe de los trabajos públicos de la ciudad y de orígenes algo tumultuosos. Según le contó Lang a Lotte Eisner<sup>[1]</sup>, la madre de su padre creció en el campo y se trasladó a Viena para trabajar como institutriz en una casa aristocrática. Enamorada del hijo de la familia, quedó embarazada de éste, pero, a causa de las rígidas diferencias de clase de la época, no pudo casarse con él; afortunadamente, un hombre de clase burguesa decidió desposarla y darle su nombre a la criatura.

Justo con la llegada del nuevo siglo, el pequeño Fritz fue enviado por sus padres a la Volksschule primero, a la Realschule después, para realizar sus estudios básicos. Lang era hijo único, y su padre intentó por todos los medios inyectarle el veneno de su arte arquitectónico. Ya en la Realschule, donde ingresó en 1905, Lang tuvo que especializarse en arquitectura y matricularse, tres años después, en la Escuela Superior Técnica de Viena (Technische Hochschule). La pintura y el dibujo eran, sin embargo, la meta acariciada por el futuro cineasta, pero también tenía objetivos más

fantasiosos: ser investigador privado en Londres o en Nueva York, por ejemplo.

Con todo, sus estudios de arquitectura resultarán fundamentales para la concepción estética de su cine. Como en el caso de Nicholas Ray, que aprendió de Frank Lloyd Wright la belleza de las líneas horizontales, Lang emplearía a fondo todas las lecciones que, a disgusto, recibió de arquitectura, tanto en la configuración de grandes y mayestáticos escenarios (*Los Nibelungos*, *Metrópolis*) como en su valoración de los espacios abiertos (los desiertos americanos de *Espíritu de conquista*, los desiertos indios del díptico *El tigre de Esnapur/La tumba india*), o en la creación de ambientes únicos, fantasmagóricos, que le pertenecen a él por derecho propio (el cementerio de *Moonfleet*, la cárcel de *Más allá de la duda*, el hotel repleto de cámaras ocultas de *El testamento del doctor Mabuse*).

## De viajes, cabarets, circos y guerras

En esta época de aprendizaje constante, Lang compaginó los estudios impuestos, la lectura voraz (Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard se hermanan en su biblioteca con los aventureros Jules Verne y Karl May o los libros de magia y ocultismo) y la observación atenta de los que van a convertirse en sus pintores preferidos (Egon Schiele y Gustav Klimt), frecuentando todas las noches los cafés y cabarets vieneses (llegó a trabajar en dos de ellos, el *Femine* y el *Hölle*) a la búsqueda de instructivas compañías femeninas: «mis mejores amigos han sido siempre las mujeres», escribió Lang en el citado libro de Lotte Eisner.

Y, a pesar de la insistencia paterna, decidió pronto abandonar la arquitectura y buscar las esencias del arte pictórico. Pese a las protestas de sus padres, se apuntó en la

Academia de Artes Gráficas de Viena (Wiener Akademie der Graphischen Künste), se trasladó a una escuela de Nüremberg, se aburrió de la ciudad y terminó en Munich, en la Escuela de Bellas Artes (Staatliche Kunstgewerbeschule) regentada por Julian Dietz.

Lang ya tiene las bases. Pero su vocación tan mundana como aventurera, mezcla del culto burgués y del individualista viajero que sueña con países y pueblos remotos, le hace aspirar a experiencias más intensas (todo ello desembarcará, en sus primeros pasos cinematográficos, en seriales de raigambre exótica). Estamos en 1909, Lang se planta un buen día en la estación de Munich. Destino: el mundo entero. Durante el espacio de tres años, viajará por Alemania, Bélgica, los Países Bajos, Asia Menor, Rusia, Africa del Norte, China y Japón. Empieza su periplo con cuarenta coronas en los bolsillos. Durante el enriquecedor itinerario, vive de dibujar postales y realizar chistes gráficos para diversos periódicos alemanes, además de ejercer ocasionalmente de asesor artístico de un circo ambulante y presentador de un cabaret.

Tras una corta estancia en suelo italiano, Lang llega a París y se establece, cómo no, en el barrio de Montmartre. Allí subsiste como puede, y como quiere y desea, haciendo de diseñador de moda, dibujante de tiras cómicas, caricaturista para la prensa y pintor de acuarelas que vende frente a la catedral de la localidad próxima a Chartres. Al mismo tiempo que prepara una exposición con todos los objetos más o menos exóticos que ha ido acumulando en sus viajes, entabla sus primeras relaciones, aún tímidas, con el cine. Ya en su época vienesa había asistido con sus amigos a la proyección de *westerns* silentes de dos rollos de metraje (y es conocida la anécdota, ampliamente difundida por el mismo Lang, de que en los momentos de peleas y tiroteos los jóvenes espectadores se dedicaban, golpeando con los pies en el suelo, a imitar el ruido ausente de los puñetazos y los revólveres), pero será en sus encuentros con los cine-

matógrafos parisinos, viendo todo tipo de películas básicamente francesas, cuando Lang advierte por vez primera las posibilidades del nuevo y revolucionario arte. El principal interés de Lang, en relación al estatismo de la pintura, era darle movimiento a sus concepciones visuales, trasladarlas del lienzo blanco impregnado de óleos o acuarelas al soporte de celuloide. Sencilla pero sin duda expeditiva razón.

Estalla la primera guerra mundial. Lang es vienés e intuye que deberá abandonar en breve la capital francesa. El día 31 de julio de 1914 es asesinado el político Jean Jaurès. Las cosas se complican. Esa misma noche Lang toma un tren en dirección a Viena, es detenido en la frontera belga, logra evadirse y llega finalmente a su ciudad natal cinco días después. Los tiempos de la bohemia habían terminado.

Lang empezó en el ejército austríaco como soldado y terminó la guerra con la graduación de teniente. La campaña bélica se saldó para él con cuatro heridas (tres según algunas fuentes) y una bonita colección de medallas. De esa época es su encuentro en Eslovenia con el abogado Karold Gatnik, personaje que ejerció gran influencia sobre la concepción artística de Lang (a partir de esta relación, el cineasta yugoslavo Karpo Godina dirigió en 1990 *Artificial Paradise*, film más adelante comentado). El peor momento lo vivió en el frente ruso, en 1917, cuando fue herido de considerable gravedad; algunas crónicas fechan entonces la pérdida de uno de sus ojos, accidente que en realidad ocurrió cinco años más tarde durante la filmación de *El doctor Mabuse* (aunque Noël Simsolo lo sitúa durante el rodaje de *Metrópolis*). El teniente Fritz Lang permaneció entonces en un hospital de Viena, recuperándose de sus heridas mientras la guerra recrudecía. Allí germinarían sus primeros frutos cinematográficos.

Convalecencia bélica y esbozos de guión La reclusión forzosa, pero tranquila, en el hospital fue para Lang una excelente excusa para empezar a desarrollar historias directa-