

47

NOSFERATU



Fritz Lang en América

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Solo se vive una vez

América a través de un parche y un monóculo

Quim Casas

Ohiko ada artistek beren biografiak edertzea. Firtz Lang ez zen arau horren salbuespen bat izan. Horregatik oaraindik ere argitu gabeko puntu batzuk daude. Hala eta guztiz ere, bere bizitzako ibilbidea berrearaiki daiteke bere obraren, azagutu eta brekin lan egin zulenen testigantzen eta, batez ere. Patrick McGilliganek idatzitako biografiaren bitartez.

En una secuencia de *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), libre adaptación de la novela de Alberto Moravia a cargo de Jean-Luc Godard, el personaje del escritor Paul Javal (Michel Piccoli) hace las presentaciones entre su esposa, Camille (Brigitte Bardot), y el viejo cineasta que ha llegado a Italia para rodar una versión de *La Odisea*, Fritz Lang, nacido en Viena en 1890, haciendo de Fritz Lang, fallecido en Hollywood en 1976. Paul le dice a Camille que se trata del director del *western* con Marlene Dietrich que vieron la otra noche. La actriz asegura que es un film formidable y el marido comienza a evocar las excelencias de la secuencia del juicio de Mel Ferrer, pero Lang, agradeciendo el cumplido, dice preferir de entre sus obras la que dedicó al asesino de niños de Düsseldorf. Camille, sonriente, confiesa que también le gusta mucho.

En esta secuencia mucho más significativa que meramente cinéfila, Lang habla en primera persona con la complicidad de Godard, ya que los diálogos correspondientes al veterano director fueron obra de ambos. El breve diálogo resulta premonitorio. Los personajes de Godard muestran su admiración por **Encubridora** (*Rancho Notorius* 1952), el personal *western* de bajo coste que Lang rodó para un estudio pequeño de Hollywood, Fidelity Pictures, pero el director vienés establece una clara y significativa preferencia por su primera película sonora, **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931), realizada poco antes del inicio de la encrucijada esencial en su vida y en su obra, cuando dejó Alemania para, tras una breve estancia en París, establecerse profesionalmente en Estados Unidos durante dos décadas.

Cinco años después de que Godard hiciera **El desprecio**, el crítico e inmediato cineasta Peter Bogdanovich publicaba un libro fundamental^[1] en el que reivindicaba vehementemente la etapa norteamericana de Lang, algo que ya se habían esforzado en conseguir Henri Langlois, Lotte Eisner y los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* desde el reducto

de la cinemateca francesa. Esta disyuntiva en torno al Lang americano y el Lang alemán se ha perpetuado de forma más matizada hasta la actualidad, creándose un equívoco juicio de valores que va más allá de la mera comparación entre una u otra película de un mismo autor: se hace colisionar en bruto y en bloque la etapa languiana bajo pabellón germano con la que emprendió a partir de 1934 en las diversas compañías hollywoodienses, olvidando, muchas veces, que más allá de condicionantes de producción y de sistemas de trabajo, la obra de Lang es extremadamente coherente, ya que recorre idénticas temáticas con similares inquietudes en la puesta en escena fuera quien fuera quien pusiera el dinero para la financiación de sus películas y estuvieran habladas (o rotuladas) indistintamente en alemán o inglés.

En todo caso, la única diferencia importante reside en el funcionamiento del sistema de los estudios. Lang rodó bastantes de sus películas en condiciones prácticas de serie B, bien lejos del aparato tecnológico puesto a su disposición en los tiempos de la UFA, pero es muy probable que, dada la crisis en la que se sumió el cine alemán después de la segunda guerra mundial, ni tan siquiera hubiera podido seguir trabajando con un mínimo de holgura en Alemania. En eso su situación es completamente distinta a la de Jean Renoir, que pudo volver a rodar con facilidad en su país, que no pertenecía a los vencidos, como el de Lang, sino a los vencedores.

No hay división ni de estilo ni de temas entre los años germanos y las décadas estadounidenses y hoy, alumbradas todas las películas del director definitivamente con el mismo foco crítico —aunque subsista el rastro de quienes pensaban que la etapa hollywoodiense de Lang carecía de interés a partir de su tercera película—, puede apreciarse que el retrato social ofrecido en **M, el vampiro de Düsseldorf** es perfectamente transportable al que capturan las imágenes de **Mientras Nueva York duerme** (*While the City*

Sleeps, 1956), y curiosamente las dos son las penúltimas películas de la primera etapa alemana y de la época norteamericana, respectivamente, es decir, el preámbulo del exilio, la fisura del desencanto. Tampoco resulta difícil comprobar cómo los arabescos fatalistas de **Hara-Kiri** (1919), **Las tres luces** (*Der Müde Tod*, 1921) y las dos entregas de **Los nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1923-1924) se adaptan sin problemas al modelo teórico del cine norteamericano en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1945), **Encubridora y Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954); la estructura del sueño sugerida por Lang para **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, funciona a la perfección en **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944); los gánsteres de **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953) no son más que el reflejo contenido de los genios del mal exacerbados y expresionistas tipo Mabuse y el fantomático Haghi de **Spione** (*Spione*, 1927); la reflexión sobre el cine de aventuras contenida en **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) responde a las inquietudes del director que realizaba seriales en los años veinte y halla eco poco después en el díptico formado por **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*, 1959), dos películas fuera del tiempo como puedan estarlo todas las norteamericanas de Lang en cuanto a la ortodoxia y supuesta pureza de los géneros clásicos.

Reacio a la violencia, ya que Lang estaba convencido de que su constante representación en la pantalla acababa por convertirla en una costumbre para el espectador, supo elidirla admirablemente en **M, el vampiro de Düsseldorf** —secuencia de apertura con el asesinato de la niña del globo—, y cuando en Hollywood debió enseñarla según criterios de representación más ortodoxos, entonces Lang tensó la cuerda de un inusual y drástico naturalismo: las peleas es-

pasmódicas de **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943) y **Cloak and Dagger** (1946), la muerte del amante de Joan Bennett que da inicio a la pesadilla de Edward G. Robinson en **La mujer del cuadro** o la imagen icónica de Lee Marvin arrojando café hirviendo sobre el rostro de Gloria Grahame en **Los sobornados**, son muy buenos ejemplos de una concepción directa y realista de la muerte y el dolor físico lejos de cualquier retórica épica tan afín a los géneros hollywoodienses, otra buena demostración de cómo Lang se apartó de los mismos a la búsqueda de su propia concepción del género.

Si uno de los rasgos caracterizadores de los personajes de Lang es el fatalismo, tan fatalistas son los protagonistas de los films alemanes como los de las películas rodadas en Hollywood, títeres del destino adverso e inclemente. Sobre esa idea están construidas casi todas sus películas mudas, pero es con el sonido y la voz de Edward G. Robinson, en **La mujer del cuadro** y **Perversidad**, donde el desasosiego languiano ante la fragilidad de la condición humana queda mejor expresado. Si el motor que los mueve acostumbra a ser la venganza, tan sobrecogedora es la de Krimilda, capaz de casarse con el jefe de los hunos y poner en peligro la vida de sus hermanos e hijo para vengar la muerte de Sigfrid, como la del personaje encarnado por Arthur Kennedy en **Encubridora**, cuya vida después de la violación y asesinato de su prometida gira al compás que marcan Lang y Marlene Dietrich en la ruleta Chuck-a-Luck.

Un paso adelante y dos hacia atrás

Aunque Lang volvió a Alemania cansado y desencantado con su país de adopción, renegó de muy pocos de sus films norteamericanos. Aunque les dijo a Piccoli y B. B., bajo la atenta mirada de Godard, que prefería **M, el vampiro de Dusseldorf** —y es verdad que se trataba de una de sus películas predilectas— a **Encubridora**, guardaba un espléndido recuerdo de sus *films noirs* y asumía como propios los varios encargos que tuvo que hacer para mantener una cierta posición en el complejo engranaje hollywoodiense, en el que, todo hay que decirlo, siempre fue un extranjero, un invitado, un extraño de sí mismo que diría Nicholas Ray; un cineasta de paso, en definitiva, como lo fue Jean Renoir (en un tiempo más breve) y, al contrario, como nunca lo fueron Alfred Hitchcock y Ernst Lubitsch.

Pero la valoración y siempre encendida defensa languiana de **M, el vampiro de Düsseldorf** tiene un poco de trampa: “*Es prácticamente la única película que he hecho en la que nadie metió mano más que yo. Quizás eso me influya*”^[2]. Cuando la política de los autores “cahierista” celebró e instauró el papel elegíaco de los directores de cine, muchos de los nombres incluidos en esa política, y por supuesto Lang lo estaba^[3], comenzaron a marcar diferencias entre las películas que habían hecho con una cierta o total libertad y aquéllas que habían sufrido los envites e iras de los estudios, lo que no quiere decir que las primeras fueran objetivamente mejores que las segundas. John Ford citaba siempre **Wagon Master** (1950) y **The Sun Shines Bright** (1953), dos películas pequeñas hechas a su aire, por delante de las que la crítica y el público consideraba sus obras capitales, y esgrimía las mismas razones por las que Lang tenía en tanta consideración su film sobre el asesino de ni-

ños: la libertad creativa y una primitiva noción del *final cut* eran un bien tan o máspreciado que ahora para los directores con intuitiva, asumida o soslayada conciencia de autores.

No sorprende, en este sentido, que Lang hablara mal, o no hablara, de aquellas películas que hizo por encargo, caso de la por otra parte noctámbula y sugerente **House by the River** (1950) y la más acomodaticia **Guerrilleros en Filipinas** (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950), sobre la que el director le soltó a Bogdanovich una frase concluyente y lapidaria: “*También me la ofrecieron ¡y hasta un director tiene que ganarse la vida!*”^[4]. Pero sí resulta bastante más chocante su ambigüedad en relación con uno de los films que produjo con su compañía Diana Productions, **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), y a una de sus más consensuadas obras maestras, **Los contrabandistas de Moonfleet**, un relato de aventuras como nunca más volverán a hacerse y aceptarse —y no en el sentido de las producciones Warner con Errol Flynn de héroe sonriente o las coloristas películas de la Fox con bucaneros o gauchos—, ya que es una meditación sobre el género mismo que pone punto y final al motor de sus sueños narrativos, la inocencia.

Lang no fue plenamente feliz ni se sintió libre del todo en Hollywood, del mismo modo que tampoco encontró lo que buscaba cuando volvió a Alemania en 1958 y dirigió su díptico aventurero a contracorriente. En una carta escrita a su amiga Lotte Eisner, con fecha del treinta de diciembre de 1967, Lang resumía amargamente sus problemas en el cine estadounidense: “*No puedes llegar a imaginarte, querida Lotte, cómo aquí, en América, cada vez que lograba dar un paso adelante debía, a menudo, dar enseguida dos pasos atrás, y de nuevo otro paso atrás para poder hacer, quizá, después de numerosas disputas y, si tú quieres, humillaciones y sufrimientos, cuatro pasos nuevamente ade-*

lante a fin de poder continuar la obra de mi vida”^[5]. Tanto paso hacia atrás y adelante resume de forma muy gráfica las muchas renunciadas y pocos triunfos, las cuantiosas derrotas y escasas victorias, la tensión casi permanente que experimentó Lang en el cine estadounidense, algo que por otro lado padecieron todos aquellos cineastas que no acataron, al dictado de los productores, las férreas reglas del sistema de los estudios: Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg, William Dieterle, Jacques Tourneur, John Ford, King Vidor, Edgar G. Ulmer, Robert Rossen, Richard Brooks o Nicholas Ray, por no hacer la lista tan larga como la misma nómina de directores en activo entre 1936 y 1956, se vieron afectados también por el mismo bacilo en diferentes etapas de sus respectivas carreras. Sólo que Lang era menos maleable, tenía sus métodos, heredados de la férrea forma de trabajo del cine alemán mudo, y resultaba más difícil que diera su brazo a torcer.



Los contrabandistas de Moonfleet

Su relación con la maquinaria hollywoodiense, tan fábrica de ilusiones como cementerio de las ideas, fue de permanente tensión. Lang hizo suya una frase de Bertold Brecht en una de las secuencias más hermosas y a la vez terribles de la citada **El desprecio**. Tras asistir a unas pruebas de *casting*, el viejo director, el dinosaurio expresionista, recita: *"Cada mañana, para ganarme el pan, voy al mercado donde venden mentiras. Y lleno de esperanza, me coloco en la cola de los vendedores"*. Camille pregunta: *"¿Qué es?"*. *"Hollywood. Un extracto de una balada del pobre B. B"*, le contesta Lang. *"¿Bertold Brecht?"*, sugiere Paul. *"Sí"*, afirma Lang. Godard afina su ironía, torpedeando en directo el mito B. B. (Brigitte Bardot) para ensalzar la figura del otro B. B., Brecht, mientras Lang, recordando a quien fuera su colaborador en los tiempos del cine antinazi, certifica su

postura frente al Hollywood que conoció y al que nunca jamás podrá volver.

Historia de un pasaporte

Muchos de los críticos, ensayistas e historiadores dedicados a estudiar la obra y vida languiana han cometido el error, yo el primero, de dar como ciertas las explicaciones del director sobre su huida de la Alemania hitleriana. Lang se extendió sobre el tema siempre que se lo preguntaron. No hay entrevista con el director de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) en la que no empezara o terminará hablando de su famosa charla con Joseph Paul Goebbels, cuando el principal artífice de propaganda y manipulación del aparato nazi (llámese ministro si se quiere) le citó para hablar de la importancia de sus películas, las cosas que no le gustaban a Hitler de las mismas, la sugerencia de modificar el desenlace de **El testamento del doctor Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932-1933) y la nada remota posibilidad de que Lang se convirtiera en el supervisor del cine nazi.

El relato de aquel encuentro y lo que sucedió después forma parte de la dinámica propia de la historiografía sobre los cineastas pioneros, tendentes a embellecer artística o políticamente algunos aspectos de su carrera en un momento, la primera mitad de los sesenta, en el que se les escuchaba de forma reverencial y no se cuestionaba prácticamente nada de lo que contaban. En el fondo utilizaban a los entregados entrevistadores de la época, fueran franceses, estadounidenses o británicos, para alterar, modificar sutilmente, borrar o transformar hechos relevantes de su pasado; coloreando, en definitiva, aquellos pasajes turbios y opacos del tiempo pretérito para conferirles el color homogéneo del resto de su obra y andadura por la vida, construyendo *a posteriori* un discurso aún más coherente a través del recuerdo novelado o impostado.



Lo mismo sucedería con las famosas consignas antinazis de **El testamento del doctor Mabuse**, que Lang reforzaría posteriormente en el doblaje al inglés para la distribución norteamericana. Hay quien duda de que las alegorías del film en su versión original fueran premeditadas, sino más bien el fruto de la situación personal de Lang tras marcharse de Alemania: como nuevo ciudadano estadounidense que estaba a punto de ser, necesitaba consolidar su postura contraria a la ideología hitleriana. Posiblemente no sean más que conjeturas, alimento para la historiografía, desayuno para la controversia, puntual almuerzo para la defenestración del mito y cena para volverlo a reconsiderar. Por el contrario, **Los verdugos también mueren** es una realidad, y no hay película más ferozmente antinazi de las producidas en Hollywood mientras duró la segunda contienda mundial; lleva la firma de Lang y de Brecht, dramaturgo alemán al que el director vienés ayudó colaborando en un fondo económico destinado a costear su salida del país en el que ambos habían crecido, aunque después la relación profesional

con el cineasta no resultara suficientemente satisfactoria para el autor de *Baal*.

En sus declaraciones, Lang aseguraba que la tarde del veintiocho de marzo de 1933, tras entrevistarse con Goebbels de 12:00 a 14:30 horas de aquel mismo día, empaquetó lo que pudo de su casa berlinesa y tomó el tren rumbo a París sin casi dinero en los bolsillos, ya que los bancos habían cerrado antes de terminar su conversación con la mano derecha de Hitler. En la capital francesa, especie de parada obligatoria antes de desplazarse a Estados Unidos, estuvo menos de un año, tiempo en el que entró en contacto con otros exiliados alemanes y dirigió la más extraña de sus obras, *Liliom* (*Liliom*, 1934), transcripción de una pieza fantásica de Ferenc Molnar que cuatro años antes Frank Borzage había convertido en uno de sus melodramas.

La estancia parisina de Lang está más o menos bien documentada, pero seguir el rastro de su huida de Alemania era hasta hace pocos años una tarea tan laberíntica como el escenario en picado con el que comenzaba la segunda parte del serial **Die Spinnen** (1919-1920). Las pesquisas de Patrick McGilligan, vertidas en su generosa biografía de Lang aparecida en 1997^[6], arrojan la necesaria luz. McGilligan localizó el pasaporte del director y pudo comprobar que no tiene visados de salida correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1933, pero si aparecen consignadas distintas entradas a Inglaterra, Bélgica, Francia y Austria en abril y julio del mismo año. Todo parece indicar que pese a sus idas y venidas, Lang permaneció en Berlín hasta mediados del verano de 1933. El último visado de salida estampado en su pasaporte tiene la fecha de treinta y uno de julio de 1933, tres meses después de la relatada entrevista con Goebbels. McGilligan rescata también del olvido unas declaraciones de Fritz Amo Wagner en las que el director de fotografía de **Las tres luces**, **Spione, M, el vampiro de Düsseldorf** y **El testamento del doctor Mabuse** recordaba cómo Lang le había planteado sus dudas sobre si debía