

*PONER EL DEDO EN LA LLAGA...*

**MORAL, POLÍTICA Y DERECHO EN EL CINE DE FRITZ LANG**

**COLECCIÓN**  
***CINE, DERECHO Y SOCIEDAD***

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

*JUAN ANTONIO GÓMEZ GARCÍA* (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

*EDUARDO TORRES-DULCE LIFANTE* (Fiscal, Abogado y Crítico cinematográfico)

*BENJAMÍN RIVAYA GARCÍA* (Universidad de Oviedo)

*JOSÉ LUIS MUÑOZ DE BAENA SIMÓN* (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

*JUAN CARLOS UTRERA GARCÍA* (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

*RAÚL CÉSAR CANCIO FERNÁNDEZ* (Tribunal Supremo de España)

*EMILIO GONZÁLEZ ROMERO* (Abogado y Escritor)

*JOSÉ RAMÓN NARVÁEZ HERNÁNDEZ* (Red Iberoamericana de Cine y Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México)

*EDDY CHÁVEZ HUANCA* (Red Iberoamericana de Cine y Derecho, Pontificia Universidad Católica del Perú)

*ALAN FELIPE SALAZAR MÚJICA* (Universidad Andina del Cuzco, Perú)

*MARTÍN AGUDELO RAMÍREZ* (Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, Colombia)

*CÉSAR OLIVEROS AYA* (Universidad Militar de Nueva Granada, Bogotá, Colombia)

*HUMBERTO MANCILLA PLAZA* (Director del Festival de Cine y Derechos Humanos *Pukañawi*, Bolivia)

JUAN ANTONIO GÓMEZ GARCÍA

*PONER EL DEDO EN LA LLAGA...*

MORAL, POLÍTICA Y DERECHO EN EL CINE DE FRITZ LANG



Sindéresis<sup>editorial</sup>

1ª edición, 2019

© Juan Antonio Gómez García

© 2019, editorial Sínderesis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-16262-90-8

Depósito legal: M-24085-2019

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Francesc Grimalt Ramón.

francescgrimlord@gmail.com

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Dedicado a mis *Amigos de Cinejazz*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Créditos para una gran película sobre el siglo XX	11	5. Algo más sobre el concepto de <i>utopía</i> (y de <i>distopía</i> )	60
<b>CAPÍTULO 1: Semblanza biográfica de Fritz Lang</b>	19	6. <i>Metrópolis</i> : tecnificación distópica y utópica	61
CAPÍTULO 2: Los referentes culturales del pueblo alemán: el relato mitológico de <i>Los Nibelungos</i> en la Alemania de entreguerras ( <i>Los nibelungos</i> , 1923-24)	25	7. De la distopía a la utopía: la desobediencia civil y la rebelión social	63
1. Del <i>Cantar de los Nibelungos</i> a la película	26	8. <i>Metrópolis</i> en su contexto histórico	65
2. Mito y Romanticismo político	28	<b>CAPÍTULO 5: <i>M, el vampiro de Düsseldorf</i> (1931): entre el cine mudo y el sonoro, entre la cordura y la locura, entre la República de Weimar y el III Reich</b>	69
3. La película como relato mitológico	32	1. <i>M</i> : una <i>síntesis de hechos</i>	69
4. Mito y Política	34	2. El psicópata Hans Beckert o la siniestra recurrencia del crimen	71
<b>CAPÍTULO 3: La saga del Dr. Mabuse: una parábola sobre la naturaleza del poder (<i>El doctor Mabuse</i> -1922-, <i>El testamento del doctor Mabuse</i> -1933- y <i>Los crímenes del doctor Mabuse</i> -1960-)</b>	37	3. Hans Beckert como icono patológico de los últimos años de la República de Weimar	74
1. Poder y voluntad de poder: el Dr. Mabuse en los primeros años de la República de Weimar	39	4. La responsabilidad penal de Hans Beckert	78
2. Mabuse y el <i>superhombre</i>	43	5. La justicia como pantomima: el <i>juicio final</i> a Beckert	81
3. Mabuse y el psicoanálisis	45	6. Del expresionismo al realismo: <i>M</i> como hito central en el cine de Fritz Lang	83
4. Poder y sistema social en la sociedad mabusiana	47	<b>CAPÍTULO 6: Fritz Lang llega a América: la <i>trilogía social</i> (<i>Furia</i> -1936-, <i>Sólo se vive una vez</i> -1937- y <i>You and Me</i> -1938-)</b>	87
5. Mabuse y el nazismo	50	1. <i>Furia</i> : <i>La muchedumbre pone las reglas</i>	89
<b>CAPÍTULO 4: <i>Metrópolis</i> (1927): sobre totalitarismo, utopías y distopías políticas</b>	53	2. <i>Sólo se vive una vez...</i> afortunadamente	98
1. Conflicto social y poder	54	3. Lang como pedagogo social: <i>You and Me</i>	101
2. Poder social y totalitarismo	55	<b>CAPÍTULO 7: El western en Fritz Lang: mito y leyenda como referentes fundacionales de una sociedad: (<i>La venganza de Frank James</i> -1940-, <i>Espíritu de conquista</i> -1941-, <i>Encubridora</i> -1952-)</b>	105
3. Totalitarismo, ideologías y utopías	56	1. El western: Historia y mito	106
4. Ideologías y utopías: <i>la imaginación social y cultural</i>	58		

2. El viejo Oeste americano como metáfora del <i>status naturalis</i> del hombre (de Thomas Hobbes ...)	107
3. Del <i>status naturalis</i> al <i>status civilis</i> : la ley y los derechos como clausura del <i>Far West</i> (... a John Locke)	111
4. El mito de los hermanos Jesse y Frank James: <i>La venganza de Frank James</i>	113
5. El mito de la conquista del <i>Far West</i> : <i>Espíritu de conquista</i>	116
6. El fin de la mitología del western: <i>Encubridora</i>	119
7. Corolario	120

<b>CAPÍTULO 8: Lang contra el nazismo: la tetralogía anti-nazi (<i>El hombre atrapado</i> -1941-, <i>Los verdugos también mueren</i> -1943-, <i>El ministerio del miedo</i> -1943- y <i>Clandestino y caballero</i> -1946-)</b>	123
1. <i>Alemania, año 1933</i> : el nazismo toma el poder	124
2. Nazismo, totalitarismo y liberalismo	127
3. El cine nacional-socialista: un cine de propaganda	130
4. Lang y el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial: sus filmes anti-nazis en los Estados Unidos de América	134
5. La tetralogía anti-nazi como <i>ciclo vital</i>	142

<b>CAPÍTULO 9: Crimen y castigo: la trilogía psicológico-criminal (<i>La mujer del cuadro</i> -1944-, <i>Perversidad</i> -1945- y <i>Secreto tras la puerta</i> -1947-)</b>	145
1. Criminología y delito: clasicismo vs. Positivismo	147
2. Psicoanálisis y crimen	150
3. Crimen, culpa, responsabilidad y pena	153
4. Crimen y <i>tragedia</i>	157

<b>CAPÍTULO 10: <i>El cine más negro de Fritz Lang: el noir de los últimos años en América</i> (<i>House by the river</i> -1950-, <i>Encuentros en la noche</i> -1952-, <i>Los sobornados</i> -1953- y <i>Deseos humanos</i> -1954-)</b>	163
1. Universos trágicos... <i>universos negros</i>	165
2. <i>El hombre es el único ser que fracasa</i> : una antropología sobre el <i>noir</i>	167
3. El <i>noir</i> languiano como espacio crítico sobre las instituciones norteamericanas	172
4. El pesimismo como ethos en el <i>noir</i> languiano	177

<b>CAPÍTULO 11: ¿Por qué la prensa es el cuarto poder? La trilogía sobre los mass-media en el último Lang americano (<i>Gardenia azul</i> -1953-, <i>Mientras Nueva York duerme</i> -1956- y <i>Más allá de la duda</i> -1956-)</b>	181
1. Opinión pública, <i>mass-media</i> y sociedad de masas	182
2. Sujeto-masa y sensacionalismo periodístico: <i>Gardenia azul</i>	185
3. El lado oscuro de los <i>mass-media</i> : <i>Mientras Nueva York duerme</i>	187
4. Los <i>mass-media</i> como espacios de construcción de relatos: <i>Más allá de la duda</i>	189
<b>ENDE/THE END (a modo de epílogo)</b>	197

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	199
---------------------	-----



## INTRODUCCIÓN: Créditos para una gran película sobre el siglo xx

*Para mí el cine es un vicio. Me gusta mucho, infinitamente.*

*He escrito a menudo que es el arte de nuestro siglo.*

*Y debe ser crítico.*

(Fritz Lang, entrevista con Jean Domarchi y Jacques Rivette para *Cahiers du Cinéma*)

Estas palabras condensan, a mi juicio, la auténtica personalidad de Fritz Lang como cineasta: un hombre enamorado de su medio, artísticamente inquieto, y preocupado por el mundo en que vivió. No vamos a descubrir aquí, desde luego, la importancia central de la figura de Lang como cineasta en la Historia del Cine. Ya desde sus primeros éxitos en el cine mudo de la Alemania de entreguerras, fue reconocido como un artista de primera magnitud; durante las dos décadas que pasó en los Estados Unidos de América, fue un cineasta, en general, respetado, aun cuando su temperamento y sus procedimientos de trabajo no fuesen los más ortodoxos, de acuerdo con los métodos de producción cinematográfica norteamericanos; y

en la última etapa de su vida profesional (finales de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta), fue fervorosamente vindicado en Europa por parte de los cineastas-críticos franceses de la *Nouvelle Vague*.

De ahí que su cine haya sido profunda y extensamente estudiado por historiadores y críticos cinematográficos hasta nuestros días, y que resulte, hasta cierto punto, ocioso (incluso pretencioso) tratar de ofrecer, en este sentido, perspectivas nuevas sobre su obra cinematográfica. Precisamente, ese el presupuesto fundamental del presente ensayo, el cual pretende analizar e interpretar su obra (y éste es un aspecto mucho menos estudiado), en relación directa con el mundo que le tocó vivir, esto es, tratar de comprender la dimensión crítica de su cine, en relación con la sociedad, y particularmente con lo moral, lo político y lo jurídico. Ello no significa, sin embargo, que se obvien los aspectos puramente estéticos y técnicos de sus películas, ya que, como suele ocurrir con los grandes maestros del cinematógrafo, tales aspectos facilitan la transmisión y el reforzamiento de las ideas, de los argumentos y de los mensajes que el cineasta pone en juego en ellas.

En una conocida entrevista con el cineasta Jean-Luc Godard, grabada en noviembre de 1964 para la legendaria serie de la televisión francesa *Cinéastes de notre temps*, en respuesta a la pregunta sobre las razones por las que seguir haciendo cine en nuestros días, Fritz Lang afirmaba que la principal era que las películas debían mantener un punto de vista crítico con respecto al mundo que le había tocado vivir y que, por lo tanto, el ci-

neasta tenía que tratar siempre de *poner el dedo en la llaga*. En este sentido, se puede decir que Lang ha sido un cineasta verdaderamente ejemplar, puesto que, si hay un maestro del cine, que merezca además los calificativos de cineasta *político, moral* (nunca *moralista*), *social* o *jurídico*, ese es el gran cineasta vienés. Como en el caso de otros grandes creadores del *Séptimo Arte* (Carl Theodor Dreyer, John Ford, Yasujiro Ozu, Charles Chaplin, Luis Buñuel, ...), el cine de Lang muestra, casi siempre, un universo propio, un punto de vista crítico muy personal, bajo un discurso estético absolutamente peculiar, que supo explotar todas las posibilidades artísticas y técnicas del medio cinematográfico con un talento y un rigor inigualables, y con una coherencia temática y argumental excepcional.

La riqueza y profundidad temáticas de la obra de Lang, así como su enorme complejidad artística constituyen, en principio, una incitación permanente para adentrarse en ella e interpretarla, pero también comportan grandes obstáculos para su adecuada comprensión, tanto por su amplitud (Lang dirigió 42 películas), como por su diversidad cinematográfica y cultural (el vienés trabajó en Europa y en Estados Unidos – en la Alemania y en la Francia de entreguerras, en los Estados Unidos de la década de los mediados de los treinta a mediados de los cincuenta, y en la Alemania de finales de esta década-, en el cine mudo y en el sonoro, y bajo una extraordinaria diversidad de registros y de géneros cinematográficos: ciencia-ficción, western, cine negro, melodrama, cine de aventuras, cine de terror, cine bélico, etc.); máxime si se tiene en cuenta que toda la vida del cineasta se desarrolló duran-

te una época históricamente tan convulsa, como fue el pleno siglo XX (las dos guerras mundiales, la República de Weimar, la *Gran Depresión* norteamericana, el macartismo, la *Guerra Fría*, etc.).

Pese a todo, toda esta complejidad puede resultar comprensible si se atiende, como digo, a la coherencia temática de toda su filmografía. En una aproximación como la de este ensayo, que pretende entender primordialmente al cineasta que está atento y preocupado por el mundo que le ha tocado vivir, esta cualidad es una clave fundamental para adentrarse en ella e intentar entenderla. Ciertamente, Lang era un esteta, un artista muy preocupado por el estilo de sus películas, pero también –o al menos en igual medida-, era un intelectual implicado personal y profesionalmente en las circunstancias existenciales que le comprometían como hombre (el temperamento personal del vienés era el de un verdadero *animal social*, siempre en constante relación e interacción con el mundo que le rodeaba), de ahí que su cine constituya un testimonio muy valioso de su tiempo y del hombre del siglo XX. Lo universal y lo particular, lo abstracto y lo concreto, lo ideal y lo real, se conjugan prodigiosamente en la obra de Lang, siempre bajo su mirada crítica, inquieta y sumamente original. Casi siempre, las criaturas de sus películas son *personas de carne y hueso*; seres humanos normales y corrientes, que tienen en el prójimo, en la sociedad y en las instituciones que les circunda, los principales puntos de referencia, contraste y diálogo, tanto con respecto a sí mismos, como a sus existencias, de ahí que sean muy identificables determinadas líneas de fuerza, temáticas y argumentales, que atraviesan, a lo largo y a

lo ancho, toda su filmografía, y que la hacen tan sugestiva y tan potente para su análisis e interpretación desde las Ciencias Humanas y Sociales.

Además de su innegable personalidad estética y de su coherencia temática, en el cine de Lang encontramos una determinada antropología, una concreta mirada moral en torno al ser humano y a las relaciones humanas, y una perspectiva muy definida (casi siempre escéptica e inconformista) en torno a las instituciones sociales, políticas y jurídicas que rigen las sociedades de nuestro tiempo.

Este punto de vista resulta patente desde los mismos inicios de su carrera cinematográfica. Tras la terrible derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el cineasta afrontaba ya la cuestión de las mismas raíces fundamentales de su país (y por ende, de una nación y de una sociedad), en su monumental *Los nibelungos*, al llevar a la gran pantalla nada menos que uno de sus mitos fundacionales, desde la perspectiva de un Romanticismo político muy al uso en la tradición cultural germana desde el siglo XIX, y bajo un contexto (el de los primeros años de la fallida República de Weimar) en el que el pueblo alemán necesitaba reafirmar su dignidad particular en la escena internacional. Lang dota de auténtica textura mítica al viejo *Cantar de los nibelungos*, buscando su revitalización a través de un medio artístico joven, como era entonces el cinematógrafo, bajo un punto de vista político, en una Alemania donde se hacía necesario el retorno a su mitología para restaurar, de algún modo, su honor e integridad perdida.

Da una idea de la gran versatilidad de Lang, el hecho de que, inmediatamente antes de *Los nibelungos*, el cineasta crease uno de sus célebres iconos cinematográficos, que luego pasó a convertirse en un personaje arquetípico de cierto cine de misterio y terror: el doctor Mabuse. Está al alcance de muy pocos creadores esta facilidad para desempeñarse, casi simultáneamente, por registros tan distintos como el relato mitológico y el realismo social. *El doctor Mabuse*, y las otras dos películas de esta saga, constituyen espléndidos frescos sociológicos sobre sociedades sumidas en profundas crisis; en este caso, sobre la Alemania de Weimar (las dos primeras entregas de la saga) y sobre la tensa situación internacional imperante en plena *Guerra Fría* (la tercera de ellas). El tono realista, adoptado aquí por Lang, constituye el vehículo perfecto para reflexionar en torno al fenómeno (típico de nuestras sociedades modernas) del crimen organizado y del terrorismo a gran escala.

La descripción realista se transforma en alegoría simbólica en uno de los filmes más influyentes y conocidos de Lang: *Metrópolis*. Ciertamente, como declaró en numerosas ocasiones, el argumento y el mensaje de la película no eran de su agrado, pero, aun así, resulta innegable el valor de su dispositivo discursivo, en un plano eminentemente simbólico, que resultaría premonitorio de lo que sería uno de los subgéneros cinematográficos más interesantes para reflexionar en torno al futuro de las sociedades urbanas contemporáneas, como es el subgénero de la ciencia-ficción distópica. Temas como la deshumanización de las sociedades urbanas, el poder social de la tecnocracia, la injusticia social derivada de lo anterior y la desobe-

diencia civil, son presentados en un filme que se produjo durante unos años (1926-27) en los cuales estaba en su cénit la pugna entre los dos modelos políticos más importantes del siglo XX: los totalitarismos políticos en Europa y el ultra-capitalismo liberal en los Estados Unidos.

Con la llegada del cine sonoro a Alemania, Lang realizó, en mi opinión, su mejor película: *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). La película es un magistral compendio de toda la tópica temática de la filmografía languiana: el fatalismo que acompaña a sus personajes, la venganza como motor de la vida de muchos de ellos, la radical incapacidad del ser humano para ser libre (su protagonista se ha erigido en el icono fundacional del subgénero del *serial killer*, dentro del cine de terror), los límites en torno su responsabilidad moral y jurídica, y el pesimismo del cineasta en torno a las instituciones estatales y sociales, aparecen aquí mostradas con gran sagacidad y en todo su esplendor estético. *M* es un maravilloso cuadro sociológico sobre el paisaje humano y la sociedad de los últimos años del contradictorio y fascinante Berlín weimariano y, a la postre, creo que constituye la gran síntesis temática y estilística de todo el cine del vienés.

El advenimiento del nazismo al poder en Alemania, en 1933, significó el exilio casi inmediato de Lang (tras una breve estancia en Francia) hacia los Estados Unidos de América. A pesar de que estuvo en su nuevo país durante algo más de dos décadas, trabajando casi continuamente, tardó más de un año en rodar su primera película allí: la extraordinaria y corrosiva *Furia* (1936). Aun cuando el cineasta era un inmigrante y nun-

ca había trabajado en el cine norteamericano, jamás renunció (salvo en algunos casos puntuales por razones *alimenticias*) a sus temas habituales, a su sentido crítico, ni a la acidez de sus puntos de vista. Ello le acarreo la etiqueta, desde el principio, de cineasta difícil, incómodo y antipático en el rígido sistema industrial de Hollywood. La llamada *trilogía social*, compuesta por la mencionada *Furia*, *Solo se vive una vez* (1937) y *You and me* (1938), ponía de manifiesto el lacerante potencial crítico y subversivo de la mirada del cineasta, en torno a la sociedad y a las instituciones del país que le había acogido, modelo de democracia liberal, pero aquejado, en la práctica (bajo el prisma languiano), de muchas carencias sociales, morales y jurídicas. Pocos cineastas lograron retratar entonces en los Estados Unidos, de manera tan realista y convincente, la vida de las personas de la calle, tanto en el ámbito rural como en el urbano. *The American Ordinary People* aparece como el auténtico perdedor en marco del desolador panorama imperante durante la *Gran Depresión* de la década de los treinta.

Pese a todo, al menos en un plano ideal, Lang se encontraba fascinado por su nuevo país y por su mitología nacional y, por lo tanto, no podía desaprovechar la oportunidad de incursionar en el género norteamericano por antonomasia: el western, género que, además, le apasionaba como cineasta y como espectador. Consiguió rodar tres westerns, los dos primeros de manera sucesiva (*El retorno de Frank James* -1940- *Espíritu de conquista* -1941-), los cuales le permitieron retomar sus temas habituales bajo el discurso épico del género. Cuestiones como la dialéctica entre civilización y barbarie, la ley natural y

la ley jurídica, la legitimidad de la venganza como modo de resolución de conflictos sociales y jurídicos, y de los derechos de la conquista y la colonización de los nuevos territorios, se hicieron presentes en el cine de Lang, bajo el envoltorio histórico-mitológico del western. En este aspecto, resulta especialmente destacable el tercero de sus westerns, *Encubridora* (1952), toda una reinención de los cánones y de las convenciones del género, bajo un contexto donde su modelo clásico ya estaba en pleno declive y el macartismo asfixiaba a la industria cinematográfica de Hollywood.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la entrada de los Estados Unidos en la contienda bélica, impusieron ciertas condiciones en el cine de Hollywood, en lo referente a las temáticas y argumentos de los filmes que se producían. El cine era un medio de propaganda inexcusable y Hollywood se afanó en realizar películas que exaltasen las glorias y las virtudes de los aliados, y que demonizasen al enemigo nazi. Durante estos años, Lang rodó el cine más declaradamente *político* de toda su filmografía, en una suerte de tetralogía contra el nazismo y los nazis, donde el cineasta tomaba partido frente a sus paisanos europeos. Lang era un liberal y rechazaba abiertamente el nazismo, tanto ideológicamente como por su propia experiencia vital, al verse obligado a huir de Alemania cuando los seguidores de Hitler tomaron el poder. Todo ello se tradujo en cuatro filmes de declarada propaganda anti-nazi (*El hombre atrapado* -1941-, *Los verdugos también mueren* -1943-, *El ministerio del miedo* -1943- y *Clandestino y caballero*- 1946), donde el cineasta (siempre sin perder su particular estilo y su acerado sentido crítico, aquí aún más

explícito que en otras películas suyas) se sitúa rotundamente frente a los nazis, con un cine militante que le otorgaría entonces cierta fama en Hollywood de *cineasta anti-nazi*.

Durante estos años, Lang alternó sus películas anti-nazis con otras de corte más psicologista e intimista, muy de moda en el Hollywood de entonces. La cuestión de la naturaleza del crimen y de los límites de la responsabilidad criminal, en los supuestos en que el sujeto no halla en situación de pleno equilibrio psíquico y mental (fundamento último de toda culpabilidad penal), fue el tópico en torno al cual se vertebran tres estupendas películas: *La mujer del cuadro* (1944), *Perversidad* (1945) y *Secreto tras la puerta* (1947), las cuales comparten un punto de vista psicologista (incluso psicoanalítico, en la última de ellas) en torno al fenómeno de la criminalidad. Podemos decir que estamos ante el Lang más inequívocamente criminológico. Asimismo, en esta *trilogía psicológico-criminal* aparece con enorme pujanza el elemento *trágico* en su filmografía norteamericana: los protagonistas de estas tres historias son auténticos *héroes trágicos*; personajes que se debaten, en su condición moral, entre el Bien y el Mal, como marionetas movidas por su predestinación radical hacia el crimen y por el fatalismo que acompaña a sus existencias. Bajo el contexto bélico de la Segunda Guerra Mundial, donde el asesinato y la tragedia estaban normalizados en la vida de las personas, el cineasta vienés indaga en las causas últimas (parafraseando la inmortal obra de Dostoievski) *del crimen y del castigo*.

Precisamente, lo trágico y la visión trágica de la existencia se acentuarán en el cine de Lang durante sus últimos diez años en América. Salvo filmes como la alimenticia *Guerrilleros de Filipinas* (1950) y la encantadora *Los contrabandistas de Moonfleet* (1955), casi todo su cine resulta amargamente *negro* y, en consecuencia, acerbamente *trágico*. Desde luego, la posguerra norteamericana lo propiciaba: el macartismo, la guerra de Corea, los inicios de la *Guerra Fría*, la crisis económica tras la contienda, etc., mellaban la vida del país, y se cebaban especialmente con la *gente corriente*, propiciando un asfixiante clima social de miedo, de podredumbre moral y de inseguridad, trufado con una punzante corrupción política e institucional en todos los órdenes de la sociedad estadounidense.

Asimismo, las dificultades de Lang para trabajar se agudizaban aún más con el paso de los años, quedando relegado al ámbito de la serie B, la cual, por lo demás, era casi la única alternativa de los viejos directores ante el fin del sistema de los estudios del Hollywood clásico, exacerbando, si cabe todavía más, su desencanto, pesimismo y acidez crítica hacia su (antaño) fascinador país de acogida. El hechizo inicial del Lang recién llegado a los Estados Unidos, fue decayendo paulatinamente, sobre todo a partir de la segunda posguerra mundial, hasta desembocar en un amargo desencanto durante los años inmediatamente anteriores a su regreso a Europa, a mediados de la década de los cincuenta.

El *noir* -género típicamente norteamericano- era un género que le venía como anillo al dedo al vienés -de hecho, Lang es uno de sus grandes iconos-, entre otras razones, por

su fuerte impronta trágica. La ambigüedad, y los claroscuros de la tragedia constituían el medio perfecto para que el cineasta volcase todo su *pesimismo realista* (en conocidas palabras de Oswald Spengler) hacia los Estados Unidos de estos años. Como siempre, los protagonistas de estos filmes (*Encuentros en la noche* -1952-, *Los sobornados* -1953- y *Deseos humanos* -1954-) son seres humanos corrientes, cuyas sus grises existencias se hallan ahogadas por todas estas circunstancias, y abatidas por la frustración y por el desencanto, los cuales les terminan empujando irremisiblemente al delito.

Sin salirse de las coordenadas del cine negro, en un plano más sociológico, Lang se centró también, con especial atención, en los medios de comunicación de masas de entonces, los cuales estaban experimentando una profunda mutación ante el nuevo panorama social que se instaló en la posguerra norteamericana. La pujante irrupción de la televisión en el panorama mediático y la proliferación del sensacionalismo y el amarillismo en el periodismo de entonces, fueron blanco de crítica del cineasta, en tres formidables películas: *Gardenia azul* (1953), *Mientras Nueva York duerme* (1956) y *Más allá de la duda* (1956). El cineasta puso aquí su punto de mira en la trastienda de todo este periodismo, desgranando los juegos de poder, la manipulación y la trama de ambiciones y codicias desmedidas que presidían la actividad de este periodismo, desmitificando así la clásica figura del periodista liberal y el modelo político en que éste se insertaba. Por extensión, quedaban así retratadas también las estructuras institucionales y sociales del país.

Tras este sórdido final, al cineasta no le quedaba otra salida que emigrar de los Estados Unidos y regresar a Europa, donde concluiría su carrera con el sugestivo díptico de aventuras *La tumba india* (1959) y *El tigre de Esnapur* (1959), y con la actualización de su viejo personaje de Mabuse a los tensos tiempos de la *Guerra Fría*, en *Los crímenes del doctor Mabuse* (1960), con la que echaría el cierre definitivo a su prolífica carrera cinematográfica.

En este recorrido, nos hemos dejado bastantes películas, algunas de ellas de gran importancia desde el punto de vista cinematográfico (*Las tres luces* -1921-, *Spione* -1928-, *Los contrabandistas de Moonfleet* -1955-, etc.), pero, desde la perspectiva de análisis que se pretende poner en juego en este libro, entiendo que son menos relevantes que las directamente abordadas. En todo caso, el lector podrá encontrar referencias puntuales, a lo largo del texto, a muchas de ellas, que le permitirán contextualizarlas dentro del discurso social, político, moral y jurídico que lo articula. Vistas con otros ojos, tal vez se pueda achacar al autor una mayor atención y esfuerzo analítico, en relación con algunas de ellas, pero ciertamente, Lang es un cineasta muy complejo, casi inagotable, y ello hubiera alargado este trabajo en demasía requiriendo unas fuerzas y una dedicación que me resultan, en este punto, imposibles de llevar a efecto.

Por último, señalar que el lector no encontrará aquí una filmografía completa y exhaustiva de Fritz Lang, puesto que ya existen decenas de ellas muy bien hechas. El propósito fundamental de este trabajo, como se dijo al inicio, no es llevar a efecto

un análisis crítico-cinematográfico de su obra, sino interpretarla desde otra mirada que, al tratarse de un *texto* artístico, naturalmente no puede dejar de tenerlo presente, aunque solo sea hasta cierto punto...

LINKS DE IMÁGENES:

Pág. 11: <https://cinedesolaris.wordpress.com/2012/11/07/temario-curso-cuatro-espacios-de-cine/>



## CAPÍTULO 1

### Semblanza biográfica de Fritz Lang

Friedrich Christian Anton Lang nació en Viena el 5 de diciembre de 1890, hijo único de una mujer judía (Paula Schlesinger) y de un arquitecto (Anton Lang). Su padre pretendió desde el principio que se dedicase también a la arquitectura, y le obligó a matricularse, tras concluir sus estudios secundarios, en la *Technische Hochschule* (Escuela Superior Técnica) de Viena con 18 años. El joven Lang no estaba muy convencido, puesto que su auténtica vocación era la pintura y el dibujo. Durante el escaso tiempo que pasó estudiando Arquitectura, Lang compaginó sus estudios con lecturas de filósofos co-

mo Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard, de grandes clásicos de la literatura de aventuras como Julio Verne y Karl May, y con el estudio de pintores como Gustav Klimt y Egon Schiele. Poco después, a pesar de la opinión contraria de sus padres, abandonó la *Technische Hochschule* y se matriculó en la *Wiener Akademie der Graphischen Künste* (Academia Vienesa de Artes Gráficas), donde estudió también poco tiempo, ya que sus ansias de aventuras, su espíritu mundano y su amor por los viajes le llevó a dejar la ciudad de Viena y residir en Nuremberg y Munich, prosiguiendo ahí sus estudios de dibujo y pintura.

En 1909 decide emprender un viaje sin destino desde Munich, que se extenderá durante tres años por Alemania, Bélgica, Países Bajos, Rusia, Asia Menor, el norte de África, China y Japón, viviendo fundamentalmente de la venta de sus dibujos de postales y de su actividad como humorista gráfico en varios periódicos alemanes, además de diversos trabajos ocasionales como asesor artístico de un circo ambulante y presentador de un cabaret. Cuando llega a París en 1912, donde vive una vida bohemia en el barrio de Montmartre, se empieza a interesar verdaderamente por el cine (en Viena había asistido a diversas proyecciones, sobre todo de westerns), al visionar películas francesas de la época, y a tomar conciencia de las posibilidades del medio cinematográfico para materializar sus sofisticadas concepciones visuales.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Fritz Lang se ve obligado a abandonar París debido a su nacionalidad austríaca, llegando a Viena durante la primera mitad del mes de

agosto. Es reclutado en el ejército como soldado y luchó durante los cuatro años que duró la contienda, obteniendo varias condecoraciones y el grado de teniente. También sufrió varias heridas graves, sobre todo en el frente ruso en 1917, lo cual le tuvo postrado en un hospital vienés durante bastante tiempo. Durante esta convalecencia siguió pintando y escribiendo relatos cortos. También comienza a escribir historias para ser llevadas a la pantalla cinematográfica. Ya recuperado, trabaja como diseñador de carteles de un cabaret y como actor teatral. Conoce a Joe May, uno de los accionistas de la UFA, y entra en contacto directo con el mundo del cine. Vende tres guiones a la Compañía, fechados en 1917, que dirigirá el propio May: *Die Hochzeit im Ekzentrik Club* (una historia policíaca), *Joe Debbs* (una historia de intriga) y *Hilde Warren und der Tod* (un melodrama romántico donde trabajó también como actor interpretando cuatro papeles distintos).

En agosto de 1918 es contratado por Erich Pommer, el fundador de la productora cinematográfica *Decla*, como lector de guiones. Lang se traslada a Berlín y entra de lleno en el agitado y estimulante ambiente cinematográfico de la capital prusiana, donde escribe guiones para películas de corta duración para otros directores (Otto Rippert y Erich Kober) y comienza a dirigir también los suyos propios (*Halbblut*, *Der Herr der Liebe*, *Der goldene See* -el primer episodio de *Die Spinnen-* y *Hara-Kiri*). El éxito que va obteniendo le permite ir tomando una posición cada vez más influyente en la cinematografía alemana, aun cuando su vida queda fuertemente marcada por un siniestro episodio protagonizado por la muerte de su primera

esposa, Elisabeth Rosenthal, cuyo cadáver fue encontrado el 25 de septiembre de 1920 en la bañera del piso de la pareja en Berlín, con un disparo en el pecho, producido por la pistola que el cineasta conservaba de su época como soldado. El matrimonio se encontraba sumido en una profunda crisis, debido, sobre todo, al indisimulado romance que mantenía Lang con la actriz, novelista y guionista Thea von Harbou, esposa entonces del actor Rudolf Klein-Rogge (el posterior *Mabuse*). Parece ser que Elisabeth sorprendió a Lang y a von Harbou manteniendo relaciones sexuales en el sofá de su casa, desencadenándose una agria pelea. Poco después apareció el cadáver de Elisabeth, dando pie a diversas especulaciones: suicidio, homicidio involuntario por el forcejeo, asesinato, ...<sup>1</sup>. Sea como fuere, Lang y von Harbou contraen matrimonio ese mismo año, y la pareja escribiría todos los guiones de sus películas hasta su salida de Alemania, momento que coincide también con su divorcio.

Con Erich Pommer como máximo jefe de la cinematografía alemana de la posguerra, tras fusionarse la *Decla* con la *Bioscop* (la tercera productora más importante del país) en mayo de 1919 y la *Decla-Bioscop*, a su vez, con la UFA en 1921, Lang filma su primera gran película: *Las tres luces* (*Der müde Tod*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Uno de sus principales biógrafos, Patrick McGilligan, ha visto aquí una de las claves para interpretar los oscuros contornos del cine de Lang, caracterizado desde sus primeros filmes por su obsesión por el tema de la culpa, la mentira, la complicidad en el crimen, los asesinatos que pasan inadvertidos, las falsas acusaciones y el suicidio (Vid. MCGILLIGAN, Patrick: *Fritz Lang: The Nature of Beast*. London: Faber and Faber, 1997).

<sup>2</sup> Luis Buñuel afirmó en sus conocidas *Memorias* que fue esta película la que le indujo definitivamente a

En 1922 rueda las dos partes de *El Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler, Ein Bild der Zeit e Inferno der Verbrechen, Menschen der Zeit*), ya en una posición de verdadero privilegio en la poderosa productora alemana, debido a su estrecha amistad con Pommer y al gran éxito de estos filmes. Ello le posibilita disponer regularmente del mismo equipo técnico y artístico<sup>3</sup>, y de una libertad creadora muy considerable. Durante 1923 y 1924 realiza las dos partes de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen, Siegfried's Tod, Kriemhilds Rache*), obteniendo también gran reconocimiento. En 1924 viaja a Estados Unidos, en calidad de máximo exponente del cine alemán, junto a Erich Pommer, para firmar diversos contratos con los grandes estudios norteamericanos, con el propósito de difundir el cine alemán en América y viceversa. Entre 1925 y 1926 filma *Metrópolis*, resultando un fracaso comercial importante, hasta el punto de que el fortísimo desembolso económico realizado por la *UFA-Decla-Bioscop* lleva prácticamente a la quiebra a la Compañía. Pommer y Lang consiguen salir de ésta y el cineasta funda su primera productora, la *Fritz Lang Gesellschaft*, firmando con la UFA un contrato de distribución de las que serían sus dos últimas pe-

---

hacer cine por la profunda impresión que le causó (BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982, p. 88). También Alfred Hitchcock la menciona, en su célebre entrevista con François Truffaut, como una de las películas que más le habían impresionado (TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 34).

<sup>3</sup> Los actores y actrices Rudolf Klein-Rogge, Bernhard Goetzke, Alfred Abel, Georg John, Theodor Loos, Paul Richter, Hans Adalbert von Schlettow, Grete Berger, Fritz Rasp, etc.; los operadores de cámara Carl Hoffman y Günther Rittau; los directores artísticos Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht; el músico Gottfried Huppertz y la diseñadora de vestuario Aene Willkom.

lículas silentes: *Spione* (1927) y *La mujer en la luna* (*Frau im Mond*, 1928).

La llegada del cine sonoro a Alemania coincidió con los meses del más efervescente ascenso del nacional-socialismo. En este ambiente tan convulso Lang rodó su primera película sonora: *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), considerado por él mismo como su mejor filme. En este contexto, el año siguiente rodó *El testamento del Doctor Mabuse* (*Das Testament des Doktor Mabuse*, 1932-33), prohibida por las autoridades nazis, ya en el poder. Según afirmó Lang en una ocasión<sup>4</sup>, tras negarse a aceptar la máxima responsabilidad de la cinematografía alemana, a propuesta del ministro Goebbels, abandonó el país apresuradamente en marzo de 1933, en dirección a París. Allí coincidió con otros cineastas que también huyeron de la Alemania nazi (G.W. Pabst, los hermanos Siodmak, Billy Wilder, etc...), con la esperanza de poder emigrar a los Estados Unidos de América para trabajar en Hollywood.

En 1933 filmó en Francia *Liliom*, y en junio de 1934 firmó un contrato con el magnate de la Metro Goldwyn Mayer, David O. Selznick, para hacer una película. Embarcó hacia Nueva York, y estuvo un año sin trabajar ante la imposibilidad de encontrar un proyecto que satisficiera a ambas partes. Durante este tiempo, Lang se dedicó a conocer el país y a aprender inglés. En 1935 se nacionalizó estadounidense y a finales de año comenzó a rodar *Furia* (*Fury*), su primera de las veintidós películas que dirigiría en

---

<sup>4</sup> BOGDANOVICH, Peter: *Fritz Lang en América*. 3ª ed. Trad. de Miguel Marías. Madrid: Fundamentos, 1991, p. 19. Es conocida la capacidad de Lang para fabular en torno a su propia biografía. Parece ser que tal entrevista no tuvo lugar realmente.

América, siempre sin terminar de someterse a los modos y exigencias de trabajo de la gran industria cinematográfica norteamericana.

El éxito obtenido no significó, sin embargo, que Lang siguiese trabajando con la Metro, debido a su enemistad personal con el nuevo presidente de la Compañía (Louis B. Mayer, tras haberla abandonado Selznick) y a sus peculiares procedimientos de trabajo, excesivamente exigentes y meticulosos para lo que era habitual en Hollywood. Así, en 1937, rueda *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*) para la United Artists, y en 1938 *You and Me* para la Paramount, con escasa repercusión de esta última. Tras algunos proyectos frustrados (*Men without Country* y *Americana*, una historia de espionaje y un western respectivamente), Lang estuvo sin rodar dos años, en los que se dedicó nuevamente a viajar por Estados Unidos, hasta que Darryl F. Zanuck le contrató para la Fox con el fin de filmar dos westerns que renovasen la tradición del género en Hollywood: *La venganza de Frank James* (*The Return of Frank James*, 1940) y *Espíritu de conquista* (*Western Union*, 1941). Realizaría también con la Fox la película antinazi *El hombre atrapado* (*Man Hunt*, 1941).

En 1942, harto de los modos tan impersonales de trabajo de las grandes compañías de Hollywood, creó, junto al productor independiente Arnold Pressburger, la *Arnold Productions*, bajo cuyos auspicios rodó *Los verdugos también mueren* (*Hangman also Die*, 1943), película también anti-nazi, escrita en colaboración con el dramaturgo alemán Bertold Brecht, amigo por entonces de Lang y exiliado como él en California durante la

Segunda Guerra Mundial. Este año filma también la anti-nazi *El ministerio del miedo* (*The Ministry of Fear*), ahora para la Paramount.

En 1944 realiza para la RKO la exitosa *La mujer del cuadro* (*The woman in the Window*), lo cual le permite crear su propia productora (*Diana Productions*) junto a su antiguo colaborador Walter Wanger y la actriz Joan Bennett, esposa de éste, con el propósito de obtener así un mayor nivel de independencia en su trabajo. En su productora realizó sólo dos películas: *Perversidad* (*Scarlet Street*, 1945) y *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947). El fracaso comercial que supuso esta última provocó la quiebra de la productora. Entre estos dos filmes, Lang rodó la última película de su tetralogía anti-nazi, *Clandestino y caballero* (*Cloak and Dagger*, 1946).

Los años comprendidos entre 1947 y 1951 son los más difíciles para el cineasta en su etapa americana. Ve frustrados varios proyectos (el western *Winchester 73*, dirigido después por Anthony Mann, la adaptación de la novela *All the King's Men*, de Robert Penn Warren, con el título de *El político*, filmada finalmente por Robert Rossen, etc...), y su nombre aparece en una *lista negra* de las muchas que circulaban por el paranoico Hollywood maccartista de entonces, lo cual le mantiene en paro forzoso durante casi tres años. Realiza tres filmes para la productora serie B, *Fidelity Pictures*: las puramente alimenticias *House by the River* (1950) y *Guerrilleros en Filipinas* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950), y la legendaria *Encubridora* (*Rancho Notorius*, 1952). Este último año filma también *Encuentro en la noche* (*Clash*

*by Night*), según la obra teatral de Clifford Odets. Al año siguiente rueda la intrascendente *Gardenia azul* (*The Blue Gardenia*), y la magistral *Los sobornados* (*The Big Heat*). Aprovechando el éxito de ésta, filma en 1954, prácticamente con el mismo equipo técnico y artístico, *Deseos humanos* (*Human Desires*), según la novela homónima de Émile Zola.

Los últimos años en los Estados Unidos fueron bastante frustrantes para Lang. Cansado de las dificultades para trabajar y para hacerlo con un mínimo grado de independencia creativa, y de las permanentes desavenencias políticas y laborales con el sistema de Hollywood, el cineasta vienés cae en un profundo y agrio escepticismo contra su industria cinematográfica, y, por ende, contra el *American Way of Life*. No obstante, en 1955 filma una romántica y hermosa película de aventuras para la Metro, *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*); y tras ser contratado por el productor independiente Bert E. Friedlob para la RKO, rueda la incisiva *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) y la demoledora *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), amargo punto y final a su carrera en el cine norteamericano.

Fritz Lang toma la decisión de regresar a Europa con el fin de buscar mejores condiciones para su trabajo. En Inglaterra intenta montar *Taj Mahal*, un proyecto planteado por el productor Alexander Korda poco antes de morir, que no llega a concretarse. Retorna a Alemania y filma el díptico *El tigre de Esnapur-La tumba india* (*Der Tiger von Eschnapur-Das Indische Grabmal*, 1959), co-producción de aventuras franco-italo-alemana rodada en la India, con la que obtiene un gran éxito

comercial. El productor alemán Arthur Brauner le propone hacer un *remake* de algún clásico mudo alemán y Lang le plantea retomar el personaje del Dr. Mabuse. Realiza así la última película de su filmografía, *Los crímenes del Doctor Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), sugestiva actualización del viejo personaje languiano.

Hasta la fecha de su muerte, el 2 de agosto de 1976, Fritz Lang es homenajeado en diversos festivales, instituciones y eventos cinematográficos, principalmente europeos (el Festival de Cannes en 1964, de Venecia en 1967, de San Sebastián en 1970; la Cinémathèque Française, etc...), y tras deambular por diversos países europeos (Alemania, Francia e Italia), se retira a Beverly Hills, donde pasó los últimos años de su vida en una modesta casa gracias a una pensión anual del Estado alemán y a su irregular actividad como conferenciante en diversas universidades norteamericanas.