

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Esculpir algunas formas de visibilidad

Autor/es:
Quintana, Angel

Citar como:
Quintana, A. (2004). Esculpir algunas formas de visibilidad. Nosferatu. Revista de cine. (47):58-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41387>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Esculpir algunas formas de visibilidad

Ángel Quintana

Eskultore bat baulitzan, Fritz Langek bere pelikuletako formak bere eskuekin landu ditu eta, kritikari batzuk diotenez, bere film batzuetan maiz azaltzen dira. Zúurrenik suposamendu hori egia izango da edo, zinegilearen inguruko istorio gehienekin gertatzen den moduan, faltsua izan daiteke, edozein moduz, eztabaidaezina dena da horiekin Atlantikoa zeharkatzeko gai den estiloa sortu zuela.



Sólo se vive una vez

1. El modelaje de las formas

En una olvidada película yugoslava titulada **Artificial Paradise** (1990), dirigida por Kapo Godina, se recreaba un episodio de la vida de Fritz Lang acaecido en 1915. Durante la primera guerra mundial, el futuro cineasta huyó de un campo de prisioneros francés y pasó una temporada en la Eslovenia austrohúngara. Allí, Lang se instaló en casa de Karold Gatnik, un abogado especialista en arte e incipiente cineasta *amateur* que le despertó el gusto por la escultura. En aquel ambiente monótono, el futuro director modeló dos esculturas. Este hecho era para los responsables de **Artificial Paradise** un factor premonitorio de su futura actividad artística como cineasta. Este recuerdo sacado de un film mediocre que muestra a Fritz Lang en el despertar de su vida artística me sirve de pórtico para articular una serie de reflexiones sobre el acto de modelar una materia en cine. Los grandes cineastas son sobre todo unos creadores de formas que ponen en escena una serie de situaciones y movimientos para acabar configurando un relato.

En un interesante artículo sobre la relación que se establece entre Lang y la escultura, Henri Foucault considera que el trabajo que Lang lleva a cabo en su filmografía puede llegar a emparentarse con el de los grandes escultores, porque en su cine no cesa de perpetrarse un trabajo de orientación de la mirada del espectador mediante la organización de unas formas y la construcción de un punto de vista que debe ser esencial para la comprensión de la obra (1). Al hablar de las virtudes de la puesta en escena "escultórica" de Lang, Henri Foucault no se refiere a su trabajo en Alemania como autor de una serie de espectaculares producciones realizadas bajo los auspicios de la UFA, sino a su trabajo más modesto en Hollywood, concretamente a una película llamada **Clash by Night** (1952), ambientada en una comunidad de pescadores que, en su momento, fue vista por algunos como una discreta obra menor en la que era difícil reconocer a ese viejo genio de la construcción de formas cinematográficas llamado Fritz Lang.

En los años sesenta, corrió por el mundo de la crítica una cierta leyenda en torno al poder demiúrgico de Lang, sobre el modo en que ese "escultor" de formas era capaz de evidenciar su poder como manipulador de la puesta en escena. Se habló de que Lang había llevado a cabo un cierto juego de autoconciencia cercano al llevado a cabo por Alfred Hitchcock con las apariciones de su figura en la primera bobina del metraje de sus películas. En el caso de Lang, la autoconciencia era revelada por la existencia de un detalle: la aparición en fugaces "insertos" de su mano (2). Así, se afirmaba que el primer plano de la mano de Dana Andrews en los

momentos finales de **Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) no era más que un "inserto" de la mano de Lang. Una mano que en otras muchas películas había llegado a sustituir la mano de sus personajes. La leyenda del poder demiúrgico de las manos de Lang como las manos que modelan -o esculpen- la materia filmica fue alimentada sobre todo por la crítica francesa, especialmente por Jacques Rivette en un artículo en *Cahiers du Cinéma* titulado de forma clarividente: "La main" (3). El texto estaba centrado básicamente en el trabajo de puesta en escena de **Más allá de la duda**, y en él, Rivette intentaba reivindicar el sentido de la abstracción y de la esencialidad hacia el que Lang había desembocado en sus últimas películas americanas. Para Rivette, en estas películas la puesta en escena funcionaba sin embellecimientos gratuitos, convirtiéndose en una clara y sistemática interpretación del guión, en un trabajo exento de toda forma retórica. El minimalismo, a partir del cual había sido construida la película, se traducía en un proceso de abstracción formal y en la posibilidad de convertir la película en diagramática hasta el punto de que los personajes, que se movían en un mundo delimitado por escasos espacios, podían acabar siendo reducidos a conceptos que abocaban al espectador hacia la reflexión.

La reivindicación de Rivette constituye un hito crítico clave para la revalorización de la puesta en escena de la etapa americana de Lang y para empezar a romper con los múltiples prejuicios que infravaloraron el trabajo de escultura de formas del Lang americano respecto al Lang alemán. Algunos nostálgicos de la gran forma cinematográfica consideraban que los productos realizados en Hollywood no eran más que simples encargos de obras de género perfectamente adaptados a la dinámica de los estudios y en los que el control demiúrgico de las formas se había diluido. En cierto sentido, el escultor Fritz Lang era sobre todo ese cineasta alemán capaz de construir grandes espacios arquitectónicos como las catacumbas de la ciudad obrera de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) o las cloacas urbanas de **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931). En cambio, en su etapa americana, la puesta en escena era más transparente, menos imaginativa. La única excepción eran algunos momentos brillantes de sus primeros films americanos como la escena del linchamiento de **Furia** (*Fury*, 1936), la huida de la cárcel que Henry Fonda lleva a cabo en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) o la persecución en el metro de Londres de **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941). Unos momentos de cine expresivo en los que la "artisticidad" languiana se ponía de manifiesto atentando contra la linealidad del relato hollywoodiense y contra la representación propia del cine clásico tradicional. Algunas de estas ideas aún continúan presentes en

la obra de algunos reconocidos estudiosos de Lang. Así, en uno de los más interesantes trabajos que se han escrito sobre el director en los últimos años, Tom Gunning continúa revalorizando el trabajo de las primeras películas americanas frente al de las últimas, a las que considera como encargos que fueron reivindicados por la crítica francesa porque se ajustaban plenamente al ideal baziniano de obras sin un estilo que se hiciera claramente visible (4).

El propio Lang se encargó de desmentir el mito de que Hollywood había eclipsado al gran creador de formas y lo hizo con un gesto destinado a perpetrar su memoria hacia la posterioridad. En los años sesenta, cuando se había retirado del cine, Lang depositó sus dibujos, sus *storyboards* y sus anotaciones de rodajes en la Cinémathèque Française, donde trabajaba su buena amiga Lotte Eisner. Estos documentos conciernen sobre todo a la etapa americana y son un válido testimonio de cómo el trabajo de escultura de formas continuó marcando su labor en Hollywood y cómo su trabajo de diseño de espacios y situaciones era básico para crear la lógica visual de cualquier película (5). Estos grabados nos indican que Lang era un maniático de la puesta en escena y que a lo largo de su filmografía estableció un camino hacia la depuración formal. Su concepción del *storyboard* no se basaba en la elaboración de esbozos de fotogramas que determinarían la plástica de cada es-

cena, sino básicamente en la elaboración de espacios que determinarían la situación de los ángulos de cámara y de los movimientos de los personajes. En el libro de entrevistas con Peter Bogdanovich, el propio Lang se encarga de definir su método cuando, a propósito de la colaboración con el reputado guionista Dudley Nichols en *El hombre atrapado*, afirma que *"siempre exijo dibujos exactos del plató, y me siento allí y decido mis ángulos, si necesito una lente de 35 o de 50 o de 25 mm. Así sé exactamente cómo la escena debería ser filmada, entonces también sé como deberían moverse los personajes de la escena"* (6).

A pesar de ajustarse a los parámetros impuestos por el cine clásico hollywoodiense, la puesta en escena languiana alcanza una gran complejidad, sobre todo cuando tomamos conciencia de que detrás de sus dibujos, esquemas y estudios escénicos se esconde una reflexión sobre la visibilidad y sobre la posición del espectador frente al mundo. Intentar definir las múltiples estrategias que marcan la puesta en escena visual y sonora en las obras de Lang de la etapa americana es, por lo tanto, una labor que excede considerablemente los márgenes de un artículo. De todos modos, puede llegar a ser útil pensar la puesta en escena a partir de algunas de sus características esenciales como son, por ejemplo, la visibilidad y la inmediatez.



Más allá de la duda



2. Los límites de la visión

Algunos de los títulos más notables del cine de Fritz Lang esconden en su interior una posible historia que contradice la historia central que ha sido relatada y que sirve para poner a prueba los límites de la visión del espectador. Esta otra historia se desarrolla de forma paralela al relato principal, a partir de aquello que no muestran pero sugieren las elipsis y las múltiples informaciones sonoras que puntúan las principales informaciones visuales. La existencia de esta historia sólo nos es desvelada al final, cuando el metraje se ha agotado y ya no tenemos tiempo para rebobinar mentalmente las situaciones que nos han sido mostradas. El juego que pone en evidencia esta doble historia puede ser presentado, a veces, como un inteligente golpe de efecto, cuyo ejemplo prototípico sería la revelación de la naturaleza onírica del relato con el que se cierra **La mujer del cuadro**

(*The Woman in the Window*, 1944). Sin embargo, la existencia de esta doble historia nos incita a pensar que las mejores películas de Lang no son más que el anverso de otras películas posibles que se han construido de forma paralela, a partir de las costuras del trabajo de puesta en escena, y cuya auténtica significación no puede ser atrapada sólo en una primera visión, sino en las sucesivas visiones del film a las que Lang, como auténtico demiurgo de la representación, de forma indirecta, parece convocarnos.

El caso más conocido de este doble juego es el que Fritz Lang nos propone en **Más allá de la duda**, el film que curiosamente cierra su etapa americana y que constituye uno de sus máximos ejercicios de depuración y de simplificación formal de su puesta en escena. La historia oficial de la película se centra en la trayectoria de un reputado novelista que, a raíz de la sugerencia de su suegro, se convierte en coba-



ya de un experimento consistente en declararse culpable de un asesinato para demostrar la inaceptabilidad de la pena de muerte porque, debido a las flaquezas de la verdad humana, existe siempre el riesgo de condenar a un inocente. De forma aparente, la historia central de **Más allá de la duda** enlaza con la de **Furia** porque cuestiona la arbitrariedad de la pena de muerte entendida como un acto de linchamiento perpetrado bajo el auspicio de la justicia. **Más allá de la duda** cierra, de este modo, con gran habilidad el círculo que Lang, en su etapa americana, ha construido alrededor de los límites de la justicia. Sin embargo, en sus momentos finales, Lang nos propone un giro que nos sitúa al límite de lo verosímil al demostrarnos que el protagonista era un despiadado asesino que se aprovechaba de su puesta en escena criminal para ocultar el asesinato de su primera esposa, una actriz de cabaret. Tal como ha certificado Raymond Bellour, si estudiamos algunas acciones del film que se desarrollan fuera del campo visual, como la llamada telefónica que interrumpe la escena de amor entre el protagonista, Tom Garrett (Dana Andrews) y su futura esposa (Joan Fontaine), veremos que el personaje elíptico de Patty Gray (la chica asesinada) ocupa un lugar destacado en las costuras del relato hasta el punto de ser la protagonista del entramado de otra historia de celos, asesinato y frustración. Al final, desveladas las dos posibles historias, **Más allá de la duda** se transforma, sobre todo, en una película sobre el problema del vértigo que suele acompañar a la existencia en un mundo en el

que la justicia, la prensa y el poder se rigen bajo el imperio de las apariencias (7). La ley es la única garante del orden humano, pero ésta es imperfecta porque se encuentra condicionada por el devenir de un mundo convertido en puesta en escena que genera la duda sobre la garantía de la racionalidad. Las instituciones controlan la visión del mundo y crean determinadas esferas de visibilidad que acaban provocando una sensación contradictoria de verdad. Para Fritz Lang, el problema central de la nueva sociedad moderna reside en que el mundo se ha convertido en un lugar lleno de contradicciones en el que la subjetividad humana no cesa de chocar contra una objetividad ficticia construida a partir de los múltiples reflejos del mundo real.

Abandonemos el doble juego de **Más allá de la duda** para centrarnos en otro interesante juego acerca de la doble visión situado en el epicentro de una de sus primeras películas americanas, **Sólo se vive una vez**. En un momento del film, el director nos invita a asistir a un atraco, pero nos esconde algunos significativos datos sobre lo que realmente acontece. La secuencia nos muestra a un individuo que se coloca una máscara de gas en el interior de un furgón. La máscara no nos deja ver la identidad del personaje y nos somete a un extraño principio de duda. Siguiendo la lógica de la identificación del cine clásico, el atracador parece ser el protagonista del film, el desafortunado Eddie Taylor (Henry Fonda), al que en la escena anterior hemos visto despidiéndose brusca-

mente de su jefe y declarándole su dificultad para poder seguir siendo honrado. Este proceso de identificación se encuentra incrementado por la existencia de una falsa pista: unas manos con guantes que dejan ver de forma evidente un sombrero con las iniciales E. T. En una escena anterior, Lang ya había dedicado un primer plano al mismo sombrero. En el transcurso de la secuencia seguimos las acciones del personaje y comprobamos que su intención es la de crear el caos en la visión, ya que con unas granadas lacrimógenas pretende llenar el campo de su visión de humo para poder actuar con mayor solvencia y despistar a quienes le están mirando. Esta sensación de caos, y de escamoteo de una parte esencial de la visión, que se halla incrementada por el espesor de la lluvia, también nos afecta a nosotros, los espectadores privilegiados de la representación, que acabamos obteniendo una visión impresionista del atraco, muy poco nítida y perfectamente alejada de las coordenadas de cierto cine clásico que desea mostrarlo todo. Una construcción del atraco que aparece rimada por el montaje y por una brillante puesta en escena que, tal como nos indica Lotte H. Eisner, está más cerca de los postulados de algunos momentos de *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1921-1922)* y de *M, el vampiro de Düsseldorf* que de los estándares establecidos por el cine negro hollywoodiense (8).

Mediante un cambio de plano por corte, puntuado por unos breves engarces sonoros, vemos a Eddie Taylor empapado por la lluvia que llega a su casa donde le espera su fiel esposa Joan (Sylvia Sidney). Eddie confiesa a su mujer que la policía lo busca y que lo acusan del atraco que no ha cometido. Eddie muestra un fragmento del periódico donde se indica que se ha encontrado un sombrero con sus iniciales. Desde el primer momento, Joan cree firmemente en su inocencia y decide ayudar a su esposo, por lo que le aconseja que se entregue a la justicia, ya que debido a su condición de *three-time loser* (condenado tres veces), si llega a escaparse nunca podrá probar su inocencia. La escena entre Eddie y Joan propone un cambio en el proceso de identificación del espectador. De repente, nos olvidamos del atracador Eddie para identificarnos con el individuo asocial que es víctima de las injusticias de la rueda del destino. Los espectadores admitimos, de forma ciega, su inocencia sin preguntarnos cuáles son los límites de la verdad que exponen los personajes y el sentido real de lo que Lang ha decidido mostrarnos. Tal como sugiere George Wilson, la hipótesis de que sea efectivamente Eddie la persona que efectúa el robo y que, en vez de ser un personaje inocente con el que nos identificamos, acabe siendo, realmente, el atracador de la máscara de gas y el auténtico culpable del atraco podría llegar a otorgar otra dimensión



Sólo se vive una vez



al relato. Esta dimensión haría surgir otra historia que descompondría la historia oficial (9).

En el transcurso de la escena del atraco, en la que de forma deliberada se nos escamotea una parte importante de nuestra visión como espectadores, Lang no ha hecho más que jugar con los límites que impone el punto de vista de cada personaje respecto a los



Mientras Nueva York duerme

hechos relatados, provocando que caigamos constantemente en las trampas propias de la identificación espectacular. Lang nos escamotea una parte de la visión para tendernos una trampa con la que parece sugerirnos que la fe ciega en la verdad de los relatos no es más que un engaño. Nuestra visibilidad como espectadores está excesivamente atrapada por la confianza que nos inspira la verdad de una puesta en escena que, a veces, nos proporciona un conocimiento incompleto de lo acontecido. Tal como indica acertadamente Tom Gunning, Lang no cesa de convertirnos a nosotros, como espectadores del film, en "prisioneros de los límites de nuestra propia visión" (10). Esta declaración de Tom Gunning aparece en el interior de un estudio sobre Lang cuyo subtítulo nos sugiere que su cine puede considerarse como una alegoría de la visibilidad en el mundo moderno. Una reflexión sobre el modo como nosotros construimos la realidad en un mundo en el que los sistemas de representación son falsos y en el que las visiones parciales quieren ser paradigma de una verdad más amplia.

Al examinar las películas más destacadas de la etapa americana de Lang comprobamos que esta alegoría sobre los límites de la visibilidad no cesa de estar presente y que se pone de manifiesto a partir de las formas de ver de los múltiples personajes que inundan su cine. En *Furia*, por ejemplo, una mirada errónea y parcial acaba convirtiendo al protagonista en un falso culpable y otra mirada -la de una cámara de cine- acabará desvelando la identidad de los seres exaltados que han superpuesto sus instintos, y su creencia en la visión errónea de los hechos, a las reglas de la racionalidad humana. En *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956), una mirada de deseo provocará que el psicópata asesine a sus víctimas y una mirada de interpelación, desde un aparato de televisión, hará que el mismo asesino construya la imagen de una mujer que se construye como cebo expiatorio y como objeto del deseo. El poder de una mirada azarosa de un cazador perdido podría haber cambiado el destino de la historia, tal como nos sugiere con gran inteligencia la escena de apertura de *El hombre atrapado*. También resulta significativa esa mirada del niño John Mohune que descubre, en el rostro de un ángel sin ojos -por tanto, sin mirada-, la puerta de acceso al lado oscuro de la existencia en la apertura de *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1954). Podríamos seguir relatando múltiples ejemplos, extraídos de cada una de las películas de Lang, y comprenderíamos que las visiones parciales del mundo que poseen los personajes son un factor determinante del trabajo que el cineasta lleva a cabo mediante la puesta en escena.

Tom Gunning piensa que, como cineasta surgido de un pensamiento posromántico basado en la cons-

trucción de la representación como alegoría del mundo, que la alegoría de la visibilidad condiciona todo el cine de Lang. Su estilo del montaje paralelo parte de la creación de un sentido de la omnisciencia del espectador a partir de unos personajes que sólo tienen un punto de vista parcial. Lang nos ofrece el punto de vista limitado de un personaje, obligándonos a identificarnos con él, creándonos una tensión permanente con el sentido narrativo generado por la omnisciencia (11).

Las estrategias de la puesta en escena languiana se oponen radicalmente a las establecidas por Alfred Hitchcock, quien juega constantemente con el conocimiento superior que el espectador posee de las acciones respecto al conocimiento que tienen los personajes. El juego de perspectivas cognitivas entre un espectador que lo sabe todo, y unos personajes que no saben lo que el espectador sabe de ellos, es el que acaba creando el suspense. En el cine de Lang, el suspense sólo aparece en determinadas ocasiones, porque lo que los espectadores sabemos en sus películas nunca es garantía de una verdad absoluta, ya que esta verdad aparece como una verdad parcial sólo sujeta a las perspectivas de cada personaje. Lo que realmente interesa a Lang es la ambivalencia. Tal como certifica Raymond Bellour, mientras en el cine de Hitchcock el suspense "surge de la captura de determinados puntos de vista, en el cine de Lang existe sobre todo una angustia por los acontecimientos capturados a partir de miradas y ángulos discordantes" (12). La película es sobre todo para Lang, tal como sugiere Jean-Claude Biette, "un continuum indivisible de realidades humanas atrapadas por un movimiento complejo de puntos de vista que resuenan en el conjunto a partir de sus perspectivas morales, políticas o históricas" (13).

3. La inmediatez y la esencialidad

Muchas películas de Lang se abren de forma precipitada, como si se materializara la captura al azar de un gesto fundamental, cuya dimensión final puede ser trágica y abrir las puertas a otra mecánica inexorable que afecta a los demás personajes del relato como es la mecánica del destino. Tal como ha indicado Vicente Sánchez-Biosca, estos arranques aparecen como "cuerpos extraños en el interior de un film, desestabilizando la narración y, sin embargo, una percepción apresurada no deja de percibir la estrecha relación que mantiene, pese a todo, con el relato en su conjunto, con la estructura de las acciones, sobre todo por la forma particular en que convocan el azar" (14). En la mayoría de los casos parece como si el espectador fuera invitado, de entrada, a asistir a un acto impúdico que se realiza de forma inmediata ante sus ojos, del que de momento desconocemos su trascendencia, pero del que el

lato acabará dando cuenta de su importancia. **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952) se abre con la imagen de una pareja besándose. La irrupción brusca de la imagen del beso pone al espectador en una situación comprometida, ya que se le permite asistir a una promesa de felicidad que el destino trágico de la vida no puede asumir y que la rueda de la fortuna tampoco puede llegar a aceptar. La promesa sellada por el beso no tarda mucho en transformarse en frustración personal, en el último gesto de un amor perdido, a partir del cual se acumulará un odio latente que alimentará el relato. Así, Vern (Arthur Kennedy), el héroe que besaba a la chica y que en la primera escena soñaba con un plácido rancho fronterizo, se convertirá en el caballero errante, en el viajero exiliado obsesionado por la búsqueda de un lugar mítico escondido en uno de esos confines cercanos al fin del mundo. Mientras el caballero errante cabalga, la canción de gesta que puntúa los títulos de crédito pregunta: "¿Dónde está Chuck-a-Luck? Nadie lo sabe, los muertos no hablan del lugar. Así, sin descanso, el hombre sigue su búsqueda. En otoño, en invierno, hacia el sudoeste". La errancia está alimentada por la venganza y el fin lógico del viaje no es otro que la muerte. Vern, el caballero de la historia, no busca ningún Grial porque todos sus movimientos son falsos movimientos y los senderos del camino prefiguran una lenta caída hacia la oscuridad. El personaje debe vivir una historia de odio, asesinato y venganza que desemboque en el destino trágico que el film expone bruscamente desde la inmediatez de la primera escena. El brusco inicio de **Encubridora** nos permite reflexionar sobre un hecho clave del cine de Lang, su apego constante al presente y su sentido extraordinario de la inmediatez. En sus películas, Lang siente una necesidad imperiosa de construir continuamente las acciones como hechos acontecidos en tiempo real, en los que no cesa



Encubridora

de gravitar el peso del instante y el juego constante con las múltiples incertidumbres propias del azar.

Sin embargo, el ejemplo de **Encubridora** nos permite establecer una curiosa reflexión acerca de la temporalidad de la puesta en escena y las formas de construcción del drama que se llevan a cabo en el cine de Lang. **Encubridora** es una de las pocas películas de Lang que parte de uno de los principios claves del cine clásico hollywoodiense, la idea del trauma como factor del pasado que puede gravitar sobre el mundo presente que nos es mostrado. En **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray, por ejemplo, *western* con el que muchas veces se ha querido comparar **Encubridora**, existen unos hechos traumáticos que permanecen escondidos al espectador, pero que nos son desvelados, con cuentagotas, mediante diálogos, acciones o pequeños gestos. Así, a medida que avanza la historia sabemos que Johnny y Vienna vivieron una vieja historia de amor, que Johnny fue un pistolero desalmado y que un acontecimiento previo le llevó a abandonar las armas. En **Encubridora**, el personaje principal pierde su amor y este hecho lo lanza a la rueda del destino; sin embargo este acto traumático ha sido mostrado frontalmente por Lang. En determinados momentos el trauma gravita sobre el relato, pero no condiciona y no determina la puesta en escena. La melancolía que marca el movimiento de los personajes en **Johnny Guitar** hace que el pasado actúe como una capa superpuesta sobre el presente. En cambio, Vern, como si fuera un auténtico Alí Babá, penetra en el imperio de Altar Keane (Marlene Dietrich) y una vez allí, obsesionado por la venganza, vive el devenir de los hechos.

El sentido de venganza también es fundamental en **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), ya que, de forma precipitada y sorprendente, el policía Dave Banion pierde a su mujer en un atentado terrorista. Lang no nos muestra los hechos, pero nos impacta por la proximidad de una tragedia resuelta fuera del campo visual y presente en el campo sonoro. Mientras Hitchcock habría advertido al espectador sobre el peligro de la bomba colocada en el coche del protagonista y habría creado una tensión con la ignorancia de los personajes, Lang nos introduce el atentado frontalmente, como una explosión sorpresa que desestabiliza el devenir del relato y provoca un trauma. Una vez perpetrados los hechos, la vida para Dave Banion continúa, debe llevar a cabo su venganza. A pesar de que siente el dolor de la ausencia, se siente atrapado por la lógica de una investigación de la que Lang no cesa de mostrarnos los hechos esenciales.

El trauma del pasado queda ocultado por el ritmo acelerado del presente, por el encadenamiento brusco de los hechos, por el devenir de esta rueda de la fortuna que impone la maquinaria del destino, por la fuerza del demiurgo que dirige la representación. Lang no construye la puesta en escena a partir del trauma, sino desde la inmediatez, a partir del movimiento brusco de una acción que avanza vertiginosamente, según las leyes deleuzianas de la imagen en movimiento, hacia una dirección perfectamente vectorizada. En todos estos casos, la puesta en escena languiana se basa en la esencialidad, en la captura de los detalles básicos para construir una historia en el mínimo tiempo posible sin caer en



Los sobornados



ningún ejercicio retórico, ni buscar ninguna forma de belleza que certifique la expresividad de las imágenes.

Para Fritz Lang, la puesta en escena debe ser sobre todo física, debe poner los personajes a la altura del espectador para que éste se sienta atrapado por el vértigo impuesto por el relato. Debe reconocer el peso de su presencia, sentir que sus cuerpos han sido modelados por el poder demiúrgico del constructor de formas. Tal como reconoce Bernard Eisenschitz, en el cine de Lang "la puesta en escena debe ejercitarse sobre el espectador, y, por lo tanto, hay que organizar todos los elementos necesarios para la reflexión" (15). Para Lang esta reflexión no puede basarse en lo superfluo y debe llevarse a cabo en el interior de una obra que empieza bruscamente como si algo hubiese sido decidido y puesto en marcha inexorablemente y finaliza, generalmente, con el clásico *The End*, que se hace presente antes del último fundido en negro, testimoniando que el relato debe finalizar antes de que se caiga en la tentación de crear un epílogo, cuando todo lo básico ya ha sido mostrado y contado al espectador.

NOTAS

1. Henri Foucault, "Fritz Lang sculpteur?", en *Trafic* (Hitchcock/Lang) nº 41, primavera de 2002, pág. 154.
2. Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 16.
3. Jacques Rivette, "La main", en *Cahiers du Cinéma* nº 76, noviembre de 1957.
4. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londres, British Film Institute, 2000, pág. 436.
5. La recopilación e inventario de los materiales depositados por Lang en París marca la parte esencial del volumen: Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (eds.), *Fritz Lang*, Turín, París y Valencia, Museo Nazionale del Cinema, Cinémathèque Française y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
6. Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en America*, Madrid, Fundamentos, 1972, pág. 47.
7. Raymond Bellour, "Doble visión", en Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, págs. 308-309.
8. Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, París, Cahiers du Cinéma y Cinémathèque Française, 1984, pág. 229.
9. George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pág. 21.
10. Tom Gunning, *Op. cit.*, pág. 243.
11. *Ibidem*, pág. 242.
12. Raymond Bellour, "Pourquoi Lang pourrait devenir préférable à Hitchcock", en *Trafic* (Hitchcock/Lang) nº 41, primavera de 2002, pág. 166.
13. Jean-Claude Biette, "Histoire d'un duel", en *Trafic* (Hitchcock/Lang) nº 41, primavera de 2002, pág. 11.
14. Vicente Sánchez-Biosca, "La dimensión trágica del azar en los arranques narrativos de Lang en EE.UU.", en *Archivos de la Filmoteca* nº 25-26, junio de 1997, pág. 22.
15. Bernard Eisenschitz, "Preguntas al método o duda razonable", en Bernard Eisenschitz y Paolo Bertetto (eds.), *Op. cit.*, pág. 26.