

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cuando uno no ve a los niños Personaje, biografía, tradición

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2004). Cuando uno no ve a los niños Personaje, biografía, tradición. Nosferatu. Revista de cine. (47):68-78.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41388>

Copyright:

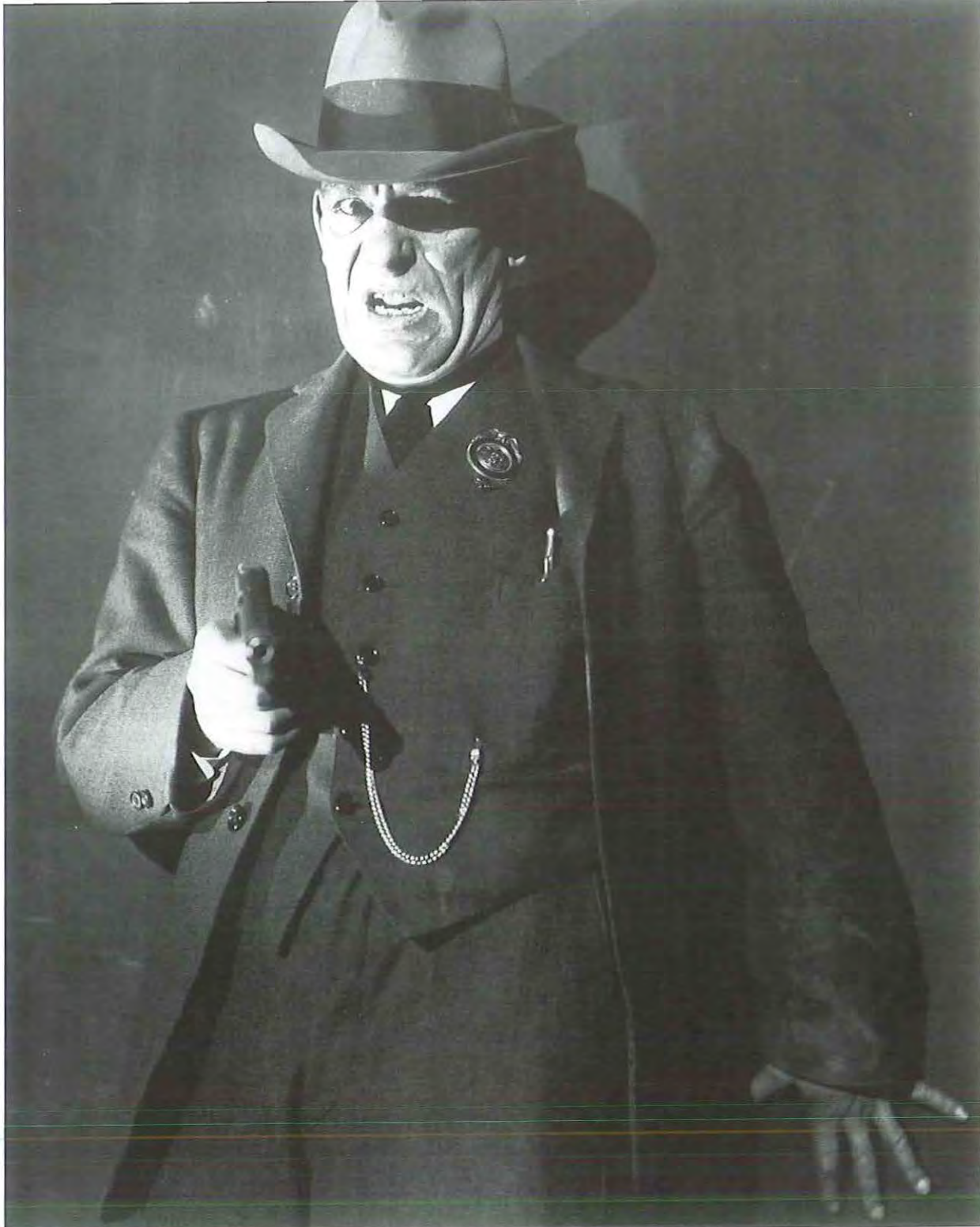
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Mientras Nueva York duerme

Cuando uno no ve a los niños...

Personaje, biografía, tradición

Carlos Losilla

Gidaliburuek esaten dute Langen heroia mendekuak mugitzen duela eta patu anker baten mende dagoela. Egia izan daiteke, baina atzean dagoen kultura-tradizioak adierazten du unibertso askoz ere zabalagoa dagoela. Testu hau hain zabalak diren gai horien sarrera txiki bat da.

a pérdida de la identidad

L En *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), una de las más famosas películas de Fritz Lang, el actor Peter Lorre interpreta a un asesino de niñas tan digno de compasión como sus propias víctimas. Como en otros muchos momentos del cine de Lang, aquí Lorre se mira al espejo en repetidas ocasiones, intentando saber quién es, por qué hace lo que hace. También el doctor Mabuse es un mago del disfraz, quizá con la intención de llegar algún día a conocerse a sí mismo. La desesperada búsqueda de una identidad propia, de una imagen propia, en el marco de la gran ilusión neocapitalista, es el tema de todo el cine de Lang, pero aún más de las últimas películas que realizó en Hollywood, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) y *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), en las que simulacros sociales como el sistema judicial o los medios de comunicación reprimen cualquier tipo de iniciativa individual. Y un repaso a la biografía del propio Fritz Lang revela que su habitual doblez, el personaje que construyó a partir de su persona, no eran más que intentos desesperados de preservar una intimidad asediada por su condición de figura pública.

Como ningún otro director de cine que conozca, incluido Alfred Hitchcock, Lang intentó buscarse a sí mismo a través de las ficciones que fabricó, como sus propios personajes. Lang es el doctor Mabuse, el asesino de las dos caras de *Spione* (*Spione*, 1927), el Spencer Tracy de *Furia* (*Fury*, 1936), ese fantasma que no se atreve a regresar al mundo de los vivos, pero también es el niño de *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955), ese otro fantasma sin rumbo que intenta encontrar un padre a toda costa, y que quizá acaba inventándolo. Todos deformamos nuestro pasado, incluso nuestro presente, al relatarlos, al convertirlos en narraciones, pero, paradójicamente, los mitos resultantes son mucho más elocuentes respecto a nosotros mismos que cualquier presunta realidad. Entonces ¿tiene sentido recuperar la propia vida a través de la vida de otro, o a través del modo en que esa vida, y sus productos, en el caso de un artista, han influido en la nuestra? Porque, del mismo modo que Fritz Lang creó sus películas, Friedrich Christian Anton Lang creó a Fritz Lang.

El terror de las tinieblas

El miedo a la oscuridad de muchos personajes de Lang, del espectador: ¿a la ausencia de un padre cultural, de una tradición, de una personalidad propia? El ángel cegado de *Los contrabandistas de Moonfleet*, sumido en esas tinieblas, pero también guía tenebroso, remite tanto a este horror como a la

imagería de Rainer Maria Rilke, el poeta nacido en Praga que se instaló en Munich siguiendo a su adorada Lou Andreas Salomé: "*Tu ser fue la verdadera puerta por la que accedí por primera vez al aire libre*", le escribió. Y una de sus obras magnas, las *Elegías de Duino*, empiezan de este modo: "*¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías / de los ángeles?, y aun en el caso de que uno me cogiera / de repente y me llevara junto a su corazón: yo perecería por su / existir más potente. Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, justo lo que / nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible. / Y por esto yo me contengo y ahogo el grito de / reclamo / de un oscuro sollozo. Ay, ¿a quién podemos / entonces recurrir? / A los ángeles no, a los hombres, no, / y los animales, sagaces, se dan cuenta ya / de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa / en el mundo interpretado*". La elaboración de las *Elegías* está perfectamente fechada por los historiadores: la primera idea asalta al poeta el 21 de enero de 1912, durante un paseo por los jardines del castillo de Duino, y los últimos versos los escribe, exhausto, el 11 de febrero de 1922, sólo cuatro años antes de su muerte y, curiosamente, el mismo año en que se estrena la película en dos partes con que Lang empezará a dar forma a su poética más personal, *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1921-1922).

El ángel de los ojos vacíos es una de las primeras imágenes de *Los contrabandistas de Moonfleet*, visto en un contraplano desde la perspectiva del pequeño John Mohune, el niño protagonista. Para Rilke, el "mundo interpretado" es la denominada "realidad", en el fondo la misma escenificación ambigua que intentaron desentrañar los románticos y que Lang ilustró como una fantasmagoría en la mayor parte de sus películas. Siempre he querido pensar, acogiéndome a una especie de justicia poética, que el ángel de *Los contrabandistas de Moonfleet* es una alusión a la geografía conceptual de Rilke: da la bienvenida al chico en el umbral del pueblo, de la película, pero también le advierte de que todo lo que va a encontrar ahí no es más que oscuridad, apariencia, "mundo interpretado", algo frente a lo cual los ángeles de verdad, los que contienen en sí mismos la llave del verdadero mundo, oponen la magnificencia del significado. En efecto, todo ángel es terrible, porque conduce hasta el límite de "lo siniestro", un concepto ideado por Sigmund Freud en un ensayo de 1919, o de lo "demónico" de Goethe, pero también es la única forma posible de conocimiento, como lo será para Liliom durante su ascensión a los cielos en la película de Lang del mismo título realizada en 1933, durante su exilio en París. Si las *Elegías de Duino* representan la plenitud del lenguaje, su exuberancia expresiva, la obra de Lang es su de-

construcción progresiva e implacable. En la última elegía escribe: "*Pero el muerto tiene que seguir, y en silencio le lleva / la queja / más vieja hasta el barranco, / donde brilla la luna*". *Moonfleet*, reflejos de luna, apariencias que se desvanecen. Wim Wenders, en *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), recuperará la figura del ángel para la tradición germana y ahondará en su esencia: depositarios del conocimiento, nadie puede escucharlos, interpretarlos, excepto los niños. Quizás el niño de *Los contrabandistas de Moonfleet*, con su mudo, ciego ángel de piedra.

Dobles, autómatas y fantasmas

En 1813, el escritor alemán Adelbert von Chamisso, que en realidad era francés y se llamaba Louis Charles Adelaide de Chamisso, escribió *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, el relato de un joven que vende su sombra no al diablo, sino a "*un hombre algo viejo, callado, enjuto y larguirucho*". En *El reflejo perdido*, E. T. A. Hoffmann hace aparecer al propio Schlemihl como personaje, en un precoz juego intertextual, para oponerlo a su protagonista, Spicker, que cede su sombra a un tal doctor Daper tutto por amor a una mujer. Los ilusionistas misteriosos de la tradición germana, capaces de volver la realidad del revés, suelen ostentar nombres italianos, una saga que culmina en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; Robert Wiene, 1919), película que estuvo a punto de dirigir Lang después de intervenir en el guión. Sea como fuere, Spicker se declara "*más digno de compasión que Peter Schlemihl, porque éste vendió su sombra recibiendo el precio de ella, mientras que yo di mi reflejo por amor a ELLA*". Y en uno de sus sueños, "*iba a estrechar contra mi corazón a aquella mujer idolatrada, cuando Peter Schlemihl pasó de repente entre nosotros dos y comenzó a reírse*". En el mismo año en que se publicó el relato de Chamisso, concretamente el día diez de octubre de 1813, Hoffmann vio en Dresde a los autómatas mecánicos de J. G. Kaufman, suceso que le inspiró su cuento *Los autómatas*.

El protagonista de esta narración, un clásico de la literatura romántica alemana, declara que le resultan "*sumamente desagradables (...) todas estas figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente, o de una vida mortecina*". No hay que recurrir al robot de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) para rastrear esta presencia espectral en el cine de Lang. En algunas de sus películas americanas, pongamos *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944) o *Perversidad* (*Scarlet Street*, 1945), la vida misma parece contemplada a través del cristal de una pecera, las figuras y

los decorados ostentan una apariencia acuosa e irreal que sume al espectador en un sueño letal, como si vagara desamparado por el país de los muertos. Carmen Bravo-Villasante ha escrito que *Los autómatas* podría ser "*una simple broma de una conversación entretenida en la tertulia del escritor*", del mismo modo que *La mujer del cuadro* es sólo un sueño del protagonista. El relato dentro del relato, el reenquadre literario, desgasta la vida reflejada hasta convertirla en una pálida sombra de sí misma.

El doble, la sombra, el reflejo, el autómata: imitaciones de la vida que son la evocación de una vida más plena, quizás el tiempo de los dioses que añoró Hölderlin o la espesa noche cantada por Novalis. Quizá ese "*mundo espiritual en la lejanía, al que aspira todo nuestro ser ardientemente*", tal como dice el propio Hoffmann en *Los autómatas*. La puesta en escena cinematográfica pretende también erigirse en un doble de la vida, pero ésta es ya igualmente una puesta en escena convocada por los espejismos sociales. Otro cuento de Hoffmann, *El hombre de la arena*, presenta a un joven obsesionado por una muchacha que no es más que una muñeca mecánica. Según Eugenio Trías, el inglés Hitchcock realizó su particular versión de este relato en *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958). Pero fue otro vienés como Lang, el doctor Sigmund Freud, quien lo analizó y extrajo las adecuadas consecuencias, resumidas en el concepto de "lo siniestro". Para el sociólogo Siegfried Kracauer, que en *De Caligari a Hitler* intentó identificar a los malvados héroes del expresionismo con el nacimiento de la barbarie nazi, todo ello tiene una sola explicación: lo que él denomina las "*tendencias íntimas*", la "*mentalidad colectiva*" del pueblo alemán, que mantuvo "*actitudes que habían perdido todo contacto con la realidad*" y cayó en un "*desamparo mental*", "*un tipo de vacío que se sumó a su obstinación psicológica*" habitual. Kracauer se olvidó de decir, sin embargo, que ese vacío no nació con la República de Weimar, sino que ya estaba presente en lo que él llama el "*alma alemana*" desde mucho antes, desde que el romanticismo la vació para convertirla en el resentido simulacro de algo que consideraba mucho más noble y sagrado.

La vida como decorado

Los campos de concentración, Hiroshima y Nagasaki, no significaron el comienzo de nada, sino la continuación de muchas cosas. En eso seguramente estaban profundamente en desacuerdo Lang y el filósofo Theodor Adorno, que fue su amigo y dijo que ya no se podría escribir poesía después de Auschwitz. Para Lang, la vida urbana de su infancia y adolescencia, aquellas estampas grotescas que reflejó George Grosz en sus dibujos, contenía ya en sus gérmenes básicos las semillas de lo que luego pare-



71

NOSFERATU 47

cería una alucinación, un mal sueño. En sus películas alemanas de los años veinte y treinta, la audacia formal corre paralela a la descripción visionaria del horror que se avecina. El doctor Mabuse no es Hitler, sino ese hombre amorfo, hueco, presto a los mil disfraces, que en el fondo es el producto lógico de la nueva urbe capitalista, donde nada es lo que parece y los acontecimientos se precipitan a tal velocidad que nadie puede entender qué ocurre realmente, como también sucede con los fotogramas de una película en relación a la retina humana. Hagi, el protagonista de *Spione*, muere disfrazado de payaso en un espectáculo de variedades, y su vida se revela entonces una mentira inserta en la gran mascarada social de la época. En *Metrópolis*, las huellas de cierto pasado mítico aún no han desaparecido del todo en el futuro que dibuja la película, de manera que la ciudad-monstruo que domina la vida de los personajes no es más que una nueva representación de la barbarie de siempre, esta vez definitiva. *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924), por su parte, muestra cómo empezó todo: un hombre y una mujer, la muerte violenta del hombre, la venganza abismal de la mujer, el Apocalipsis. Esta versión reducida de la Biblia en la que el jardín del Edén deja paso directamente a las profecías de san Juan no despoja a los acontecimientos posteriores de su significación política, ni siquiera por la vía metafórica, sino que la

reduce a su esencia: para Lang, cualquier tipo de estructura social organizada jerárquicamente constituye una apostasía de la realidad que acaba falseándola, dirigiéndola a una catástrofe ineluctable.

En las películas de Lang, existe otro tipo de estratificación que también escinde realidades. Casi siempre hay dos niveles, arriba y abajo, la superficie y lo subterráneo, la aparente normalidad y aquello que oculta, ya sea el horror o el conocimiento. La magnífica edición en DVD de *Los contrabandistas de Moonfleet*, coordinada por Alain Bergala, incluye una peliculita de 26 minutos en la que se dirimen todos los posibles significados de esa división. La cripta y el pozo que aparecen en el relato desempeñan papeles cruciales en el itinerario del muchacho protagonista, lo ponen en contacto con realidades que ni siquiera intuía. Sin ir más lejos, los obreros de *Metrópolis* viven abajo y trabajan arriba, y Freder sen controla esa vida laboral a través de una torre desde la que domina toda la ciudad. El doctor Mabuse es atrapado en las alcantarillas, mientras que Beckert, el asesino de niños de *M*, el vampiro de *Düsseldorf*, es sometido a juicio por los barones del hampa en lo más profundo del subsuelo urbano. El agua, tan presente en películas como *House by the River* (1950) o *Clash by Night* (1952), esconde lo desconocido, que también puede amenazar la cotidia-

neidad desde habitaciones misteriosas, tal como ocurre en **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), o desde ignotos escondrijos expresamente ideados para conspirar contra lo real y cuyo más acabado ejemplo serían las profundidades del hotel Luxor, construido por los nazis, en **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960), la última película de Lang.

Lo siniestro, no obstante, es más una realidad paralela que una delimitación geográfica. En **La mujer del cuadro** y **Perversidad**, Edward G. Robinson se ve atraído por Joan Bennett, quizá como el propio Lang, hacia territorios hasta entonces por completo desconocidos para él. Algo así como un estadio onírico de la percepción obliga al protagonista a actuar de otra manera, a adoptar otros códigos de conducta. Y entonces el universo se transmuta en otra realidad donde todo parece estar permitido. ¿El inconsciente freudiano, el reverso del estado consciente, su "subterráneo"? En el ensayo que Freud dedicó a ese concepto de "lo siniestro", aparte de citar a Hoffmann y *El hombre de la arena*, lo define como algo familiar que de repente se torna extraño, quizá por el contexto en que reaparece, quizá por las circunstancias que favorecen su manifestación. Pero Freud, en el fondo también heredero del romanticismo, cita igualmente al

filósofo idealista Friedrich Schelling: "*Lo siniestro sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*". Freud, nacido en 1856, trasladó a Viena los bártulos del romanticismo alemán y dio origen a la corriente que culminaría en Lang.

La mirada del muerto

Cuando realiza películas, Fritz Lang intenta mostrar a la vez el haz y el envés, los disfraces de la cotidianidad y todo aquello que ocultan. Por eso el falso realismo de las películas de Hollywood le resultó más rentable que a ningún otro de los directores emigrados de la época, exceptuando quizás a Hitchcock. Cuando salió de Alemania, en 1933, recaló primero en París, donde filmó **Liliom** (*Liliom*, 1934), una película extraña y desconcertante, basada en una obra teatral de Ferenc Molnar. En ella, un vividor muere asesinado y asciende a los cielos, donde su vida es sometida a examen. Pero Dios y sus arcángeles también han accedido a las nuevas tecnologías, de modo que la biografía del sinvergüenza toma cuerpo en la pantalla de un televisor. El pobre gañán observa algunos de los acontecimientos más vergonzosos de su existencia como si se tratara de otra persona, pero en realidad todos, incluido él, sabemos que no es así. La vida es un fraude, pero tras



La mujer del cuadro



él se esconde una verdad irrefutable. ¿Dónde reside esa verdad? Y es más, ¿cómo puede revelarla alguien que es consciente de su inexistencia?

También en 1933, el filósofo alemán Walter Benjamin llega a París, como Lang, huyendo de los nazis. No hay documentación alguna que ilustre un posible encuentro entre los dos hombres y, seguramente, ni siquiera se conocieron. Adorno, sin embargo, sí era amigo de Benjamin, ambos fervientes marxistas. Y este último escribió páginas inolvidables sobre las nuevas metrópolis, sobre la teoría urbana del capitalismo. Por ejemplo, en *Crónica de Berlín*, donde también habla de su estancia parisina: "Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque exige un adiestramiento muy especial. Los letreros y los nombres de las calles, los transeúntes,

los quioscos o las tabernas hablan a los que allí deambulan como si fuese arroz crujiente bajo sus pies en el bosque, como el sobrecogedor alarido de un alcaraván en la lejanía, como el silencio repentino de un claro del bosque en cuyo centro brota un lirio. París me ha enseñado estas técnicas de extravío, cumpliendo así un sueño cuyas primeras huellas fueron los laberintos dibujados en las hojas de papel secante de mi cuaderno de colegial". Del mismo modo, en misteriosa correspondencia con Liliom, Adorno habló de la mirada de Benjamin como algo "que ve el mundo desde el punto de vista de los muertos", añadiendo: "El mundo es exactamente como aparece a la visión de los que han desaparecido". ¿Era la mirada de Liliom en su purgatorio la única mirada posible, la mirada glacial de ese Lang que, como el minotauro en su laberinto, contempló la vida urbana de su época con una mezcla de curiosidad y desdén?

Actores de un universo irreal

En 1936, cuando Lang estrena su primera película americana, **Furia**, Hollywood se encuentra sumido en los turbulentos inicios de una nueva era. El director de fotografía Gregg Toland, por ejemplo, acaba de filmar **Rivales** (*Come On and Get It*, 1935), donde apunta algunos de los modos expresivos que luego perfeccionará en sus trabajos de la década siguiente para John Ford, Orson Welles y William Wyler. Fundamentalmente, se trata de variar la percepción del espacio por parte del espectador. Y con ella, claro está, la del tiempo, cinematográfico y real. Jonathan Rosenbaum, en su libro *Moving Places. A Life at the Movies*, ansía convertir su vida en una película incesante, filmarlo todo sin transiciones, abarcar la entera realidad con un solo plano interminable, como según él sucede en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*), dirigida por Welles y fotografiada por Toland en 1940. Sea como fuere, en lugar de arrojar luz sobre las cosas, esta estrategia las volverá ambiguas, más extrañas si cabe a los ojos del espectador. Antes de esta pequeña revolución, el realismo hollywoodiense ocultaba siempre otra realidad donde la gente vive una vida auténtica. Cuando el cine americano intentó mostrar esa vida, se percató de que quizá la verdad sólo pueda desvelarse a través de la representación. Por eso las películas americanas de

Lang tratan invariablemente de un mundo falso en el que la existencia humana se ha convertido en una pesadilla de la que resulta muy difícil despertar.

No es necesario recurrir a películas como **La mujer del cuadro** o **Perversidad** para advertir eso. En *westerns* como **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940) o **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941), el lenguaje del mito sustituye por completo a la realidad de lo que pudo ser, pero también queda puesto en entredicho. En **Encubridora** (*Rancho Notorious*, 1952), el último de los *westerns* de Lang rodados en Hollywood, un hombre persigue una obsesión para darse de bruces con una leyenda: Altar Kane, interpretada por Marlene Dietrich, quizás esconda en su rancho al asesino de su novia, con quien planeaba una existencia no por convencional menos basada en determinados mitos, en su caso de la vida burguesa. De espejismo en espejismo, el protagonista llega a comprender que la única verdad se encuentra precisamente en la condición volátil de todo lo que le rodea: si nada de lo que percibimos existe en realidad, el mundo es un gran decorado que se limita a recordar el eco de una verdad lejana. En **Los contrabandistas de Moonfleet**, el itinerario del muchacho es el itinerario del espectador, condenado a una errancia sin fin en busca de una respuesta tras los innumerables escenarios



Encubridora

que se suceden ante sus ojos. Cuando Lang vuelva a Alemania, a finales de los años cincuenta, retomará un viejo guión suyo de los años de entreguerras y ampliará esa tesis en dos películas que deben considerarse entre las mejores de sus obras: tanto en **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) como en **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*, 1959), en realidad las dos partes de una misma historia, los espacios absorben al espectador en trazados laberínticos e insondables, los actores declaman como autómatas en una atmósfera somnolienta y acuática, el tiempo se detiene mientras los hombres y las mujeres buscan una salida donde no puede haberla, en los límites de la representación, en una misteriosa danza del vientre, en un espectáculo de magia cuyo número final termina bañado en sangre.

La tentación de ser otro

En las películas que Lang dedicó a exorcizar el terror nazi, el nuevo orden creado por Hitler y sus secuaces siempre ostenta un aire de irrealidad, de pesadilla. De hecho, el relato del propio Lang sobre su supuesta conversación con Goebbels en 1933, esa narración en la que escapa *in extremis* de la Gestapo en un tren que se dirige a París tras haberle ofrecido el gerifalte la dirección general de cine, es una nueva versión del tema del pacto fáustico con el diablo, de tan honda tradición en la cultura germánica. A diferencia de lo que ocurre en la obra teatral de Goethe o en la novela de Thomas Mann, aquí el trato no se lleva a efecto, pero queda como una tentación pendiente, como una amenaza. Y que Lang, en el fondo, estuviera mintiendo, como se ha demostrado, pues en realidad abandonó Alemania mucho más tarde, delata su sentimiento de culpa al respecto, sobre todo teniendo en cuenta que, como informa Patrick McGilligan en su biografía, quizá su coqueteo con el poder nazi no fue un simple rumor. Si hay que creer a Kurt Bernhard, luego también director hollywoodiense con el nombre de Curtis Bernhard, el 28 de marzo de 1933, en el curso de una reunión de la plana mayor del cine alemán a la que también asistió Goebbels, el director se mostró algo más que amable con el nazi. Y según Gottfried Reinhardt, hijo del famoso director teatral Max Reinhardt, existe una fotografía en la que Lang, su esposa y Goebbels sonríen a la cámara en el estreno de **Los nibelungos**: "*¿Sólo una foto publicitaria para una gala de estreno o algo más siniestro?*", se pregunta el malicioso McGilligan.

El *Fausto* de Goethe apareció en 1808, cuando su autor contaba ya con 51 años. Póstumamente, en 1833, se editó *Poesía y verdad*, elaborada a lo largo de más de veinte años y concebida como una autobiografía inscrita en el contexto de los movimientos sociales, políticos y culturales de la época. Sin em-

bargo, este grueso volumen dividido en veinte libros termina con la separación del poeta de su amada Lili Schöneman, la causa de su traslado definitivo a la ciudad de Weimar, luego cuna de la república alemana de entreguerras y tierra de cultivo donde se gestó la segunda guerra mundial. Estamos en 1775. Y Goethe dice de sí mismo, utilizando una significativa tercera persona, al final de una etapa de su vida dedicada a la búsqueda del clasicismo: "*Creyó reconocer en la naturaleza, tanto en la viva como en la inerte, tanto en la animada como en la inanimada, algo que sólo se manifestaba mediante contradicciones y que por eso no podía ser retenido en ningún concepto y aún menos en una palabra. (...) A este ser que parecía abrirse paso entre todos los demás, segregándolos y uniéndolos, di en llamarlo 'demoníco' (...). Pero la manifestación más terrible de lo demoníco es cuando predomina en alguna persona. A lo largo de mi vida he podido observar a varias de ellas, a veces de lejos y otras de muy cerca. (...) Sin embargo, su ser desprende una fuerza monstruosa y son capaces de ejercer un dominio implacable sobre todas las criaturas e incluso sobre los elementos, y ¿quién puede decir hasta dónde puede llegar a extenderse una influencia así?*".

Fausto es el ser "demoníco" por excelencia, pero también Jesucristo, según el propio Goethe. Y Hitler, y Goebbels, y el propio Lang, podría añadirse. A partir de la acuñación de ese concepto, la cultura centroeuropea vive obsesionada por un extraño diablo, a veces maligno y a veces simplemente inquietante, que acecha en los límites de la vida burguesa y convencional. Stefan Zweig, que se erigió en el biógrafo de esta insólita criatura, lo imagina habitando en tres autores arquetípicos de la tradición germánica: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. "*Todo lo que nos eleva por encima de nosotros mismos*" -dice Zweig en *La lucha contra el demonio-*, "*de nuestros intereses personales y nos lleva, llenos de inquietud, hacia interrogaciones peligrosas, lo hemos de agradecer a esa porción demoníaca que todos llevamos dentro. Pero ese demonio interior que nos eleva es una fuerza amiga en tanto que logramos dominarlo; su peligro empieza cuando la tensión que desarrolla se convierte en una hipertensión, en una exaltación; es decir, cuando el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento, que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior*". Ese demonio es la exuberancia, la infinitud caótica de la naturaleza con la que el romanticismo alemán firmó un monstruoso pacto de sangre. Y lo que surge de ese acuerdo no es otra cosa que un ansia desmesurada por abrazar la totalidad del universo, de hacerse uno con él, que se revela igualmente *contra*

natura: "Pues las obras que nacen de una apropiación de la forma" -dice Friedrich Schelling en uno de los textos fundacionales de esta tendencia, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, publicado por primera vez en 1807-, "aunque sea bella, serían obras sin belleza alguna, puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del immanente espíritu natural".

La vida y la obra de Lang participan activamente de esa sed de infinito, de esa búsqueda de una unidad a través, incluso, de ciertos coqueteos con la abyección. Del doctor Mabuse al asesino de **M, el vampiro de Düsseldorf**, ello se revela en una cierta tendencia hacia las formas grandiosas, hacia una arquitectura desmesurada y exhibicionista: el cine de Lang, incluido el mudo, habla demasiado y, por lo tanto, miente mucho, como los relatos acerca de su propia vida. Y el pacto con el diablo, de algún modo frustrado en su germen más potente tras la entrevista con Goebbels, se consumó de otra manera, como parecía obligado. La esposa de la que Lang se acababa de divorciar cuando se entrevistó con Goebbels y que menciona en su relato no es otra que Thea von Harbou, guionista de sus películas desde 1920 hasta 1933 y reconocida militante nazi. En la denominada "tetralogía antinazi" de Lang, formada por los títulos ya mencionados, todos esos sentimientos surgen a flote, de manera que hay un Lang que sigue las consignas militantes del Hollywood de la época y otro que intenta desvelar la complejidad de la situación, ir más allá de las apariencias. El resultado es la autoanulación, la disgregación de la identidad.

En **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941), las referencias a la tentación son constantes, e incluso hay un personaje, interpretado por el sinuoso George Sanders, que actúa a modo de diablo melifluo. En **Los verdugos también mueren** (*Hangmen Also Die!*, 1943), coescrita con Bertold Brecht, la estructura jerárquica del nazismo no hace más que llevar al límite las leyes internas de cualquier tipo de organización, incluida la resistencia checa: el pacto con el diablo se resuelve en una civilización del simulacro. En la secuencia inicial de **El ministerio del miedo** (*Ministry of Fear*, 1944), el protagonista entra en una misteriosa feria y conversa con una falsa adivina, antes de introducirse en una vorágine de malentendidos y persecuciones. Y en **Cloak and Dagger** (1946), el científico que interpreta Gary Cooper también varía su rol con el fin de servir a su país, lo que permite a Lang describir los diferentes pactos que los hombres y las mujeres llevan a cabo para sobrevivir como una cadena de traiciones a la esencia de la condición humana. A medida que la representación se amplía, la identidad se difumina. Y el

nazismo, como máxima expresión de ese horror, adquiere connotaciones metafísicas, mefistofélicas, simultáneamente la gran tentación del poder absoluto y el abismo irracional de la ignominia. Enfrentados tanto al orden monstruoso contra el que hay que combatir como a las pequeñas pero innumerables concesiones morales que esa lucha exige, todos se ven obligados a adoptar un papel, pero a la vez nadie encuentra su lugar en el mundo, compuesto de gigantescos decorados donde las personas se mueven como en un hormiguero, siguiendo planes perfectamente trazados cuyo sentido, sin embargo, resulta siempre dudoso.

Imposturas de la modernidad

Tras el rodaje de **Secreto tras la puerta**, exactamente el 12 de agosto de 1947, aparecieron unas declaraciones de Lang en *Los Angeles Herald Express*: "¿Por qué el asesinato ejerce una atracción tan poderosa sobre la imaginación de todos los seres humanos? Admito que no lo sé muy bien, y eso tras años de estudiar el asesinato desde el punto de vista de un cineasta. La fascinación por el crimen y la violencia quizá sea inherente a la psicología humana. Poco a poco, y a veces resistiéndome a ello, he llegado a la conclusión de que toda mente humana alberga una compulsión latente hacia el asesinato".

Quizá ningún acontecimiento de la vida de Lang, ni siquiera su episodio con Goebbels, tuvo tan trascendentes consecuencias para su concepción futura del cine, metonimia de la modernidad de la que el cineasta es a su vez metáfora perfecta, como la temprana muerte de su primera esposa, Elisabeth Rosenthal, el 25 de septiembre de 1920. No está claro cuándo se casaron Fritz y Elisabeth. De hecho, toda la historia de su relación aparece sumida en las brumas de la incertidumbre. Ella era de confesión judía, pero existen documentos que la identifican como protestante. Parece que compartieron una vivienda en Berlín, donde supuestamente se conocieron, pero el nombre de Elisabeth consta en la misma época en un registro domiciliario de la ciudad de Viena. El único acontecimiento irrefutable de todo este embrollo es que su cuerpo sin vida fue descubierto en su casa berlinesa el día mencionado, a las siete de la tarde, muerta de un disparo de pistola en el pecho.

Varias hipótesis se han barajado desde entonces, sin que se haya llegado a ninguna conclusión. En aquel período de su vida, Lang ya había iniciado una relación amorosa con la mujer que luego se convertiría en su segunda esposa, Thea von Harbou. En su biografía de Lang, Patrick McGilligan afirma que Rosenthal descubrió a la pareja en una situación más bien comprometida y ello precipitó el desenlace. Sea como fuere, puede que Elisabeth se suicidara al enterarse de la infidelidad de su marido, aunque en el



informe del forense consta que en estos casos no es muy habitual decidirse por la zona pectoral para des-cerrajar el arma. Puede que se produjera algún tipo de forcejeo y, en la confusión, la pistola se disparara accidentalmente y alcanzara a Rosenthal. O puede que Lang y Von Harbou desempeñaran un papel más activo en el suceso. Por su parte, Lang nunca más mencionó el caso, ni siquiera el nombre de Elisabeth Rosenthal, a la que significativamente se refería sólo como "L" (Lisa) en sus diarios correspondientes a la época en que la conoció, aún en plena guerra mundial.

Tratarse de un accidente, de un suicidio más o menos inducido o de un asesinato, sólo una cosa es segura en ese asunto: su impenetrabilidad, la imposibilidad de explicarlo por completo, de interpretarlo totalmente, por otro lado las condiciones indispensables de toda narración moderna. Esta historia, en la que intervienen el amor y la traición, la incertidumbre y la muerte, pudo también haber sido filmada por Lang, como ocurre con su encuentro con el ministro Goebbels, pero hay una diferencia. En el episodio de 1933, el guión procedía del propio Lang. En el de 1920, intentó incluso olvidar el argumento. Ambos Lang vuelven a aparecer, de manera que al final ninguno de los dos existe. Puede que dejaran de existir cuando aquel Fritz Lang que aún no había cumplido los treinta años hizo su propio pacto con el diablo: un pacto de silencio según el cual su vida

nunca volvería a pertenecerle, condenado a vivir la vida de otro, la vida de un impostor sin nombre que se hizo llamar Fritz Lang, un hombre sin identidad cuyas únicas pertenencias fueron precisamente el engaño y la impostura.

La peculiar relación triangular entre Lang, Von Harbou y Rosenthal expresa todas las tensiones de la vida moderna en su vertiente amorosa, entre ellas la inestabilidad y la ocultación, la fascinación por el adulterio, por lo prohibido, y la incapacidad para exteriorizar los sentimientos con la propia pareja. Como representación simbólica de un futuro atroz, la condición judía de Elisabeth actúa a modo de reflejo de los antecedentes familiares del propio Lang, en concreto del hebraísmo de su madre, y se proyecta como nubes de tormenta en los acontecimientos posteriores: no sólo la culpa que debió de invadir a Lang como medio judío superviviente del Holocausto, sino sobre todo el horrible destino de la propia Lisa, un pequeño avance del sufrimiento de sus congéneres. La pasión y la muerte de Elisabeth Rosenthal, el martirio sacrificial del pueblo judío, la progresiva desaparición de un hombre llamado Fritz Lang: las sombras que se dibujaban en el horizonte del siglo XX no encajaban en ningún modelo de representación existente porque, entre otras cosas, eran radicalmente distintas a las que se habían cernido sobre la historia del mundo hasta aquel momento.

Epílogo: el héroe-niño en la oscuridad

En las películas de Fritz Lang, son los niños y sus avatares quienes desencadenan la melancolía. En **M, el vampiro de Düsseldorf**, la muerte de la pequeña Elsie es el motor de la trama, una pérdida que sólo la violencia punitiva puede reparar. En **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), la desintegración simbólica de la pareja deja en el camino a un niño sin padre. En **La mujer del cuadro**, los hijos del protagonista desaparecen de escena al inicio para abandonarlo a solas con su pesadilla. **Furia, Perversidad, Secreto tras la puerta** o **House by the River** muestran parejas sin hijos envenenadas por su soledad. **Encubridora** se inicia con el asesinato de la novia del protagonista, que durante el resto de la película debe asumir la imposibilidad de formar una familia. **Los contrabandistas de Moonfleet** cuenta la relación entre un padre inesperado y un hijo no deseado. En **Mientras Nueva York duerme** y **Más**

allá de la duda, los hijos han crecido y dependen de los padres de una manera enfermiza: el psicópata de la primera, el personaje de Dana Andrews y su suegro en la segunda. Y en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963), Godard se revela el hijo de Lang, por fin el Gran Padre reconocido por la nueva cinefilia.

Anne Marie Guerin, en un texto titulado *Le Jour et la nuit*, destaca el caso de **Clash by Night**, según ella la única ocasión en la filmografía de Lang en que aparece un bebé en pantalla. Se trata de un plano aislado y extraño, una pequeña estrella que reluce en la noche. Paul Douglas, el padre de ese niño, vive aún, a su vez, con su propio padre. Y Barbara Stanwyck, la madre desarraigada y resentida, prefiere la compañía de Robert Ryan, un eterno adolescente sin responsabilidades ni deseos de tenerlas. Por un momento, el futuro de ese niño pende de un hilo, pues su madre va a abandonarlo. El final feliz reúne a la pareja, pero no con el hijo, que permanece en el espacio en *off*, más allá del encuadre. Por lo tanto, seguimos temiendo por él, por ese punto de luz que sólo hemos visto una vez, "precisamente porque ya no podemos verlo", y cuando uno no ve a los niños, como le sucede a la madre de Elsie, está obligado a temer que se hayan perdido, o que puedan perderse. Guerin subraya igualmente el protagonismo de las puertas en esa película y también en otras muchas de Lang. Más allá de la puerta en penumbra está lo desconocido, la oscuridad, y los niños acostumbra a tener miedo tanto de una cosa como de otra. Esa oscuridad es el anuncio de un vacío, de una ausencia, de una pérdida. Una vez nos adentramos en la habitación, la infancia queda atrás, interrumpida. Y cuando termina la edad de la inocencia todo es posible.

NOTA

El presente texto es una reelaboración de algunos pasajes de mi libro *El sitio de Viena*, aún inédito, cuyo protagonista es Fritz Lang.



Clash by Night