

144

FRITZ LANG en América

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
OBRA SOCIAL



EL CINE MANIERISTA DE LANG

Es indudable que casi todos los filmes son narrativos, cuentan cosas, narran historias. Pero, respecto a los textos narrativos -tanto literarios como cinematográficos- habría que diferenciar entre aquellos que ponen en pie un verdadero relato (serían los que vamos a denominar textos clásicos) de esos otros que, siendo narrativos, no llegan a articularse como un relato propiamente dicho (en relación con esta diferencia que establecemos entre “relato” y “narración” véase también: Luis Martín Arias. “Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice”. En Revista “Trama y Fondo nº 9, 2000).

Pues bien, entre estos últimos, es decir entre los textos narrativos que no llegan a ser un relato, habría que incluir, en literatura, a los llamados “relatos breves” o cuentos, que en cine se corresponderían en cierta manera con aquellos modelos de representación y modos narrativos en los que cierta debilidad o insuficiencia del proceso de simbolización (percibida generalmente con angustia por parte de la instancia enunciativa) se manifiesta como imposibilidad de articular un relato bien estructurado.

Para introducir un mayor grado de complejidad en el asunto, debemos decir que dicho proceso de simbolización tiene que ver con una estructura psíquica presente en todos los seres humanos, la del fantasma, en tanto que representación inconsciente de una “escena”, aquella en la que el yo (el ego) imagina acceder a la posesión de su objeto prohibido, su objeto (imaginario) de deseo. Pero antes, y dado que el término de “fantasma” se refiere a un concepto eminentemente psicoanalítico, conviene precisar que en dicho concepto encontró Lacan una excusa perfecta para eludir la cuestión de lo simbólico. Esta ope-

ración de enmascaramiento fue posible porque en el fantasma se puede detectar la presencia de los tres registros: lo semiótico (el fantasma se expresa mediante el lenguaje y tiene una estructura narrativa), lo real del goce y, como ámbito dominante de toda la estructura fantasmática, lo imaginario. Es decir que en el fantasma están, a un tiempo, el significante y lo real, pero nunca articulados ni tramados y ambos bajo el predominio de lo imaginario.

Ahora bien, dado que se trata, más allá de su utilización interesada por parte de Lacan, de una entidad psíquica presente en el interior de todo sujeto, proponemos pensarla como una primera solución, en esencia imaginaria, del problema de lo real para el individuo humano. De este modo, y yendo más allá de Lacan, veríamos al fantasma como un núcleo de transgresión (de perversión) que el símbolo debe articular, mediante ese texto (simbólico) que es el relato (edípico, en primer lugar). Cuando no es posible del todo, el fantasma emerge a la superficie, y este fenómeno lo podemos detectar tanto en ciertos géneros literarios como en el cine manierista.

Por otra parte, podríamos considerar al síntoma (neurótico o perverso) como el fantasma del símbolo; proponiendo entonces que no se trata de “atravesar el fantasma”, sino de elaborarlo a partir de una palabra verdadera. En resumen, el fantasma, como primera solución (insuficiente y predominantemente imaginaria) de lo que luego le corresponde hacer a lo simbólico, se encontraría entre el sueño y la vigilia, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo real (de la muerte) y lo imaginario (una imagen del cuerpo), entre la Figura y el Fondo. Es decir, en ese espacio intermedio que es el que han habitado, desde siempre, los espectros.

Por lo demás, y dado que el fantasma está presente en todo texto, tendríamos que precisar que en el clásico la construcción acabada de un relato fuerte permite simbolizar por completo ese núcleo fantasmático, de tal modo que ese esbozo narrativo que es el fantasma queda contenido, elaborado, metaforizado y tramado, en esa otra historia mayor y más firmemente construida, que es el relato, el cual permite, merced a la movilización de la dimensión simbólica, articular los registros semiótico, imaginario y real en torno a una palabra verdadera, que dé sentido a lo real de la vida humana. Por el contrario, si hay un ejemplo perfecto de esos textos cinematográficos en los que, por no existir un relato acabado, emerge el fantasma, estos son los “manieristas”; es decir los filmes hechos en el contexto del Hollywood de la época dorada “a la manera” del cine clásico, pero que manifiestan ya en su interior la fractura de lo simbólico. El cineasta que en este sentido puede ser tomado como una referencia paradigmática respecto al cine manierista es desde luego Alfred Hitchcock (Jesús González Requena. “Clásico, manierista, postclásico”. En: “Area 5” n° 5, 1996), aunque las excelentes películas realizadas por Fritz Lang en su larga estapa americana (1936-1956) pueden considerarse también como un buen exponente del cine manierista de Hollywood.

En efecto, Fritz Lang, huyendo de la barbarie nazi, hubo de adaptar su cine, eminentemente europeo y muy influenciado por corrientes de vanguardia, entre ellas el expresionismo, al sistema narrativo y de representación americano, institucionalizado en Hollywood como un modelo más o menos estandarizado. Ahora bien, ese sistema institucional ofrecía resquicios en los que Lang supo acomodarse, sobre todo al encontrar un género, el policíaco (el llamado “cine negro”) muy apropiado para él.

El cine negro, como género marginal que era en los años 30 y 40, permitía realizar transgresiones formales y estéticas muy alejadas del sistema de representación clásico, aunque sin salirse por supuesto del modelo institucional. Además, temáticamente era el más adecuado para un cineasta como Lang, preocupado por el problema de la Ley y su transgresión, de tal modo que el cineasta alemán, sin renunciar a lo esencial de sus presupuestos estéticos, se convirtió en un explorador de los terrenos pantanosos y movedizos que separan el bien del mal, creando una filmografía polarizada siempre por el crimen y su puesta en escena.

Las películas americanas de Lang se nos aparecen dotadas de una evidente inestabilidad narrativa, con una disposición inorgánica de los acontecimientos, poco estructurada y ordenada, aunque no por ello dejan de ser películas de género que cuentan una historia, realizando sólo sutiles variaciones respecto a otros filmes pertenecientes a esos mismos géneros (sobre todo al policíaco). Y es que, como ha señalado J.G. Requena (“Metáfora y relato: *Furia*, una encrucijada textual. En: AAVV. Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang. Aula de Cine. Universidad de Valencia, 1992) su cine realizado en Hollywood posee inequívocos rasgos de manierismo, pues en él se escenifica el aparato o dispositivo espectacular del sistema de representación clásico, pero esta escenificación no se resuelve en su deconstrucción y en el consiguiente distanciamiento del espectador con respecto a la trama narrativa (eso ocurrirá después, con el cine ya abiertamente posclásico).

Hay en Lang, por tanto, una sutil articulación de la mirada, que se vuelve perceptible como juego y representación; una mirada sometida a lo ilusorio, es decir a lo imaginario. Este desplazamiento no atenta contra la narración, ya que (a diferencia de

lo que ocurre con el cine realizado antes en Alemania por Lang) ahora predomina la diégesis sobre lo metafórico. Si en el cine alemán de Fritz Lang se percibe un uso abierto, densamente abstracto y no diegetizado de la metáfora, en su etapa americana lo metafórico va a ser contenido y justificado por la narración: se diegetiza la dimensión metafórica mediante la coartada narrativa (J.G. Requena, op. cit.). Este juego de equilibrios inestables llevará, eso sí, a una cierta disociación entre narración y representación.

Nos situamos por tanto frente a esa peculiar textura de la narración en el cine de Lang, en el que el ritmo narrativo y de puesta en escena va creando una atmósfera que tiene todo el aire de una pesadilla o de una escena fantasmal. La maquinaria narrativa languiana, el movimiento -tan preciso- de la narración, posee la lógica de un siniestro mecanismo de relojería, que avanza implacablemente, llevando a los personajes a un entorno cada vez más oscuro y siniestro; personajes que se ven metidos, aparentemente contra su voluntad pero merced a su deseo imaginario, en una dinámica infernal movida por la energía pulsional, por la pulsión de muerte.

Ya se ha dicho que en el cine de Lang "cada cambio de secuencia se presenta como una transmisión necesaria del movimiento de la narración (como se diría del movimiento del reloj a través de las ruedas y péndulos sucesivos)" (Noël Burch. "Itinerarios". Caja Vizcaína, 1985); pero todo ello no viene sino a poner de manifiesto la falta de articulación narrativa del tiempo, pues su transcurso se percibe como una sucesión, imparable y siniestra, de instantes que hunden al personaje (metafóricamente: al propio Yo del espectador) en oscuras arenas movedizas, pues el personaje ha quedado desprotegido frente a la agresión pulsional (debido a su sed de venganza, por ejemplo). Se hunde

desde el mismo momento en que la Ley se ha mostrado como insuficiente para dar cuenta de su yo deseante.

Nos encontramos por tanto con un elemento común al cine de Lang que, en su encadenamiento con otros elementos, remitiría asimismo a otro concepto laciano: el de "cadena significativa articulada", todo ello para anular, tachar, al sujeto, excluyéndolo de un goce (jamás accederá a la Mujer amada: la relación sexual, el encuentro entre el hombre y la mujer es imposible en el cine de Lang) y sus intentos de escapar a la cadena, al encadenamiento de significantes, le conducen inevitablemente a la muerte. Es decir que nos encontramos en el cine de Lang muy cerca de esa idea laciana de la ley como látigo, como férula que anula y tacha al sujeto, sin querer saber nada de su deseo; por eso los personajes se mueven al margen de la ley o paralelamente a ella: en "Mientras Nueva York duerme" el grupo de periodistas se convierte en una especie de policía paralela que desea atrapar al asesino, pero por un motivo moralmente reprochable como es conseguir un buen puesto de trabajo, compitiendo deslealmente con sus compañeros.

Igualmente, las escasas veces que Lang se apartó del género policíaco, acudiendo a géneros tan clásicos como puede ser el western, fue para producir también un desplazamiento en el mismo sentido: en "Encubridora", Vern (Arthur Kennedy) es un honrado y valiente vaquero, pero su destructivo e irrefrenable deseo de venganza le llevará lejos de su objetivo inicial (como le ocurre también al protagonista de "Furia"), adentrándose en el tenebroso mundo del crimen, hasta tal punto que participa en un asalto a un banco y comienza a desear a esa auténtica dama negra, mensajera de la muerte que es Altar (Marlene Dietrich). Por cierto que este filme se estructura mediante una curiosa transgresión del relato clásico

co: la película comienza por el final, por un primer plano del chico y la chica besándose, emblemática imagen de clausura del sistema institucional hollywoodense. Un travelling de retroceso nos aleja de ellos y a partir de aquí el filme se convierte literalmente en eso: en el retroceso del protagonista hacia las fuentes del mal, emprendiendo un trayecto regresivo hacia lo pulsional. El filme no se clausura, pues nos ofrece una enigmática imagen final en la que vemos a Vern acompañado de su amigo, un bandido profesional: ambos parecen condenados a entrar una y otra vez en el oscuro rancho, dando vueltas en esa “rueda de la fortuna” que es más bien la del infortunio, donde no es posible el bien, donde no hay encuentro sexual.

Y es que esa imposibilidad por representar el encuentro sexual en el marco de la Ley simbólica lleva a los personajes masculinos de Lang a realizar auténticas canalladas, o en todo caso a utilizar a las mujeres que aman para otros fines. De entrada, la tendencia a la infidelidad masculina es manifiesta: véase “La mujer del cuadro” o, en “Mientras Nueva York duerme”, la facilidad con la que traiciona a su prometida Edward (Dana Andrews), dejándose seducir por la arpía interpretada por Ida Lupino, que a su vez es utilizada inmorralmente por su amante para obtener ventajas en su competición laboral; del mismo modo que otro de los contendientes se hace amante de la mujer del jefe para conseguir ser el ganador o, finalmente, del mismo modo que el propio Edward va a utilizar a su prometida como señuelo para atrapar al psicópata asesino. También en “Deseos humanos”, un personaje enviará a su mujer para que utilice su atractivo sexual con su jefe y, de este modo, recuperar su trabajo: “Encontramos aquí un nuevo rasgo, éste estructural, del manierismo del filme donde un personaje erigido en destinatario, lejos de

inscribir la ley, lejos de designar a su mujer como prohibida, la lanza a un otro que la desea. Tarea, pues, vaciada de dimensión simbólica que habrá de traducirse en una imposibilidad de articular el goce en este punto convocado” (Pedro Poyato: “El tren: escenografía y metáfora en *Deseos humanos*, de Fritz Lang. En Revista Trama y Fondo nº 10, 2000).

En definitiva, una transgresión de la ley conduce a otra y a otra..., sin que haya una posible salida..., salvo por la referencia al marco que contiene a la historia. Ya hemos resaltado en otra ocasión la importancia de esta breve historia - marco (Luis Martín Arias. “Mirada e instante de ver: análisis de *The Woman in the Window*”. En: “Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang. Universidad de Valencia, 1992), aunque esta estructura de historia enmarcada con su correspondiente “final feliz” (que lo es sólo en apariencia, tal y como ocurre en “Mientras Nueva York duerme”) no debe ser entendida -como lo ha sido tradicionalmente por parte de la mayoría de los comentaristas de la obra de Lang- en el sentido de que se trata de una mera justificación o concesión que ha quitado fuerza y capacidad rupturista al filme, haciéndolo mucho más convencional. El propio Lang ha subrayado que la utilización de ese supuesto “final feliz” es parte insustituible de su modo de entender el cine y, desde luego, lo sitúa en el interior de un modelo manierista en el que el laberinto formal y narrativo, en cuyo centro se dibuja el agujero negro de lo real, queda provisionalmente contenido por dicha metahistoria que, más allá de la historia central, actúa a modo de marco o envoltorio, dibujando una estructura de “muñecas rusas” o “cajas chinas” de sabor, por cierto, inequívocamente manierista.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de FRITZ LANG



Nació en Viena (Austria) el 5 de diciembre de 1890, falleciendo en Los Angeles (California, EE.UU.) el 2 de agosto de 1976. Hijo de un arquitecto, cursa sus estudios en el politécnico de su ciudad natal, ingresando después en la Academia de Bellas Artes de Múnaco. Antes que por el cine, sus intereses expresivos se inclinaron por la pintura, la decoración y la arquitectura. Viajero impenitente, abandonó Austria siendo muy joven, con la finalidad de ganarse la vida en el extranjero como pintor profesional. Herido en combate durante la I Guerra Mundial, en el transcurso de su convalecencia escribe narraciones y argumentos de hipotéticas películas.

Toda la experiencia acumulada, como pintor, dibujante y estudiante de arquitectura la supo aprovechar magistralmente cuando, con la ayuda del poderoso productor Erich Pommer, empieza a trabajar en el cine como guionista, colaborando así en bastantes producciones de la Decla Bioscop. Aunque esa experiencia artística la sabrá aprovechar, sobre todo, como director, llegando a ser un poderoso constructor de extraordinarios espacios imaginarios, un verdadero arquitecto de la mirada. Así, en 1919 debuta como director con "Halb-Blut", filme al que siguen ese mismo año otros tres.

Durante muchos años trabajó en Alemania, en lo que puede ser considerado como un primer periodo dentro de su filmografía, durante el cual Lang, riguroso hasta rayar en lo maniático, logró poner en pie una serie de películas en la que abundan los aciertos y las obras maestras; una producción en la que se hacen patente su gusto por el cine de género y su profunda vena humanista, en la que el hombre indefenso se ve abocado, a una traumática relación con la sociedad. Desde 1911 a 1933, las obras de Lang en Alemania estarán también marcadas por la influencia estilística de un cierto expresionismo, sobre todo sus obras maestras mudas: “Las tres luces” (1921), “Los nibelungos” (1923-1924) y “Metrópolis” (1927), obra crucial esta última en el trascurso de cuyo rodaje perdió la visión de un ojo, algo que le haría ser llamado, años después, el “gran tuerto” o “uno de los tuertos más ilustres de la historia del cine”. También posee una fuerte influencia expresionista su primera película sonora, “M, el vampiro de Düsseldorf” (1931), la película de la que siempre dijo Lang sentirse más orgulloso y, posiblemente, la que realizó con más libertad creativa.

En estos filmes de su etapa alemana fue esencial la colaboración de su compañera sentimental, la guionista Thea von Harbou. Cuando comenzaron a ser amantes ambos estaban casados, Thea con uno de los actores preferidos de Lang, Rudolf Klein-Rogge, quien encarna entre otros personajes al doctor Mabuse. La entonces esposa de Lang encontró un día a los dos amantes juntos y, poco después, se suicidó, con la consecuencia de que Lang se viera inmerso en un incidente que parece sacado de alguna de sus películas: fue llevado a declarar como sospechoso de haber matado a su esposa, hasta que se aclaró que había sido un suicidio. Thea se convirtió después en la segunda esposa de Lang, estando juntos durante 13 años, en

los que fue su fiel colaboradora y guionista. Sin embargo, cuando tras el triunfo de los nazis, Lang debe emigrar, por obvias razones políticas y por ser, además, de origen judío, su mujer decide quedarse en Alemania, ya que ella era militante nazi. Separada de Lang, utilizará su influencia con los nazis para llevar al cine entre 1933 y 1945 numerosos guiones, así como para dirigir dos películas.

Respecto a la marcha de Lang de Alemania, según una conocida anécdota -no verificada- este la decidió cuando un día, en 1933, fue llamado al despacho del recién nombrado Ministro de Propaganda, Goebbels, el cual le ofreció en nombre del mismísimo Adolf Hitler ser el máximo dirigente del cine alemán: Lang pidió un día para pensárselo, y esa misma noche, abandonando todas sus pertenencias, cogió el primer tren que salía para Francia.

Se trasladó así por un corto periodo a París, donde se encontró solo y sin dinero, pues había perdido todas sus propiedades al abandonar precipitadamente Alemania. Allí se reencontró con el productor Erich Pommer, encargado en Europa de una compañía de Hollywood, y rodó para él “Liliom” (1934), una película claramente de encargo y transición. En seguida decidió trasladarse a los EE.UU. y trabajar allí para Hollywood.

De este modo, después de una efímera permanencia en París decide afincarse definitivamente en California, ingresando directamente en la industria de Hollywood en 1934. La primera película americana de Lang será un gran filme, “Fury” (1936), protagonizada por Spencer Tracy y Sylvia Sydney. Así comienza el periodo americano de Lang, terriblemente fructífero, que va de 1934 hasta 1956, durante el cual realizará verdaderas obras maestras, sobre todo aquellas que pueden situarse dentro del género negro o policíaco.

En 1967, tras 25 años de exilio y después de haber trabajado todo ese tiempo para compañías americanas, Lang aceptará una oferta, de una productora alemana para dirigir un filme de aventuras en dos partes, proyecto que cristalizará finalmente bajo los títulos de “Der Tiger von Eschnapur” y “Das Indische Gradmal” (1959), dos cintas basadas curiosamente en un guión que Lang y Von Harbou habían escrito en 1921 y que debía ser llevado a la pantalla por Joe May.

Su último filme, “Die tausend Augen des Dr. Mabuse” (1960), fue rodado en Alemania. En 1963, Lang interpretó un destacado papel -encarnándose a sí mismo como viejo director de cine- en la película de Jean-Luc Godard “Le Mépris” (El desprecio). Finalmente, Lang optaría por regresar a los EE.UU., agotando los últimos años de su vida en su residencia de Beverly Hills.

Largometrajes:

- 1918. Halbblut
- 1919. Der herr der liebe
- 1919. Die spinnen: Der goldene see
- 1919. Harakiri
- 1920. Die spinnen: Das brillantenschiff
- 1920. Das wandernde bild
- 1920. Die vier um die frau
- 1921. Der müde tod (Las tres luces)
- 1922. Dr. Mabuse der spieler (El Dr. Mabuse)
- 1924. Die nibelungen (Los nibelungos)
- 1927. Metropolis (Metrópolis)
- 1928. Spione (Spione)
- 1929. Frau im mond (La mujer en la luna)
- 1931. M (M, el vampiro de Düsseldorf)
- 1932. Das testament des Dr. Mabuse
- 1932. Le testament du docteur Mabuse (El testamento del doctor Mabuse)
- 1933. Liliom (Liliom)
- 1936. Fury (Furia)
- 1937. You Only Live Once (Sólo se vive una vez)
- 1938. You and Me
- 1940. The Return of Frank James (La venganza de Frank James)
- 1941. Western Union (Espíritu de conquista)
- 1941. Man Hunt (El hombre atrapado)
- 1941. Confirm or Deny
- 1942. Moontide
- 1943. Hangmen Also Die!
- 1944. The Woman in the Window (La mujer del cuadro)
- 1944. The Ministry of Fear
- 1946. Scarlet Street (Perversidad)
- 1946. Cloak and Dagger
- 1948. Secret Beyond the Door (Secreto tras la puerta)
- 1950. House by the River
- 1950. American Guerrilla in the Philippines (Guerrilleros en Filipinas)
- 1952. Rancho Notorius (Encubridora)
- 1952. Clash by Night
- 1953. The Blue Gardenia (Gardenia azul)
- 1953. The Big Heat (Los sobornados)
- 1954. Human Desire (Deseos humanos)

1955. Moonfleet (Los contrabandistas de la Moonfleet)

1956. While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme)

1956. Beyond a Reasonable Doubt (Más allá de la duda)

1959. Der tiger von Eschnapur (El tigre de Esnapur)

1959. Das indische grabmal (La tumba india)

1960. Die tausend augen des Dr. Mabuse (Los crímenes del Dr. Mabuse)



PROGRAMA

CICLO: "FRITZ LANG EN AMÉRICA"

ENERO 2003

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

MIENTRAS NUEVA YORK DUERME

(While the City Sleeps)

EE.UU., 1956

B/N, 100 minutos

Guión: CASEY ROBINSON, según la novela "The Bloody Spur" de CHARLES EINSTEIN

Fotografía: ERNEST LASZLO

Música: HERSCHEL BURKE GILBERT

Intérpretes: DANA ANDREWS, RHONDA FLEMMING, SALLY FORREST, THOMAS MITCHELL.

Varios periodistas compiten entre sí para lograr atrapar a un psicópata que ha cometido una serie de crímenes sexuales en la ciudad de Nueva York: el que logre descubrirlo será el nuevo director gerente



de un emporio de medios de comunicación (periódico, agencia de noticias y cadena de televisión), pues esa es la idea que acaba de tener el heredero del mismo, el caprichoso e inepto hijo único del creador de dicho emporio, el poderoso Kine (¿referen-

cia velada al famoso Kane?). De este modo, cada uno de los jefes de estos medios utilizará a sus empleados en una especie de policía paralela a la búsqueda del criminal. Lang retrata así, a través de esta vertiginosa caza del hombre, el venenoso mundo, degenerado e individualista, de la noche y de la prensa neoyorquinas a finales de los años 50.

Comparece en este filme noir de nuevo el tema del “vampiro” y la gran ciudad, tan querido de Lang, pero esta vez bajo los estrictos códigos del mejor cine negro americano, libremente interpretados, eso sí, por el genial cineasta alemán, que aporta detalles tan suyos como mostrarnos las sombras o los reflejos en un espejo de las preciosas chicas que el asesino ataca. Este genial filme se anticipa en varios años a la moda del asesino en serie o psycho-killer, mostrando además el perfil psicológico del criminal, obsesionado por las mujeres jóvenes debido a sus problemas de infancia y a su mala relación con su madre y que juega con la policía dejando mensajes escritos con el lápiz de labios de la víctima o con otro tipo de señales más o menos ocultas.

León: MIÉRCOLES 15

Palencia: MARTES 21

Ponferrada: LUNES 20

Valladolid: LUNES 13

Zamora: JUEVES 23

LOS VERDUGOS TAMBIEN MUEREN

(Hangmen Also Die!)

EE.UU., 1943

B/N, 140 minutos

Guión: JOHN WEXLEY, FRITZ LANG
y BERTOLD BRECHT

Fotografía: JAMES WONG HOWE

Música: HANNS EISLER

Intérpretes: BRIAN DONLEVY, WALTER
BRENNAN, ANNA LEE,
GENE LOCKHART.



Con guión de Bertold Brecht la acción se sitúa en Praga, en la primavera de 1942, ocupada por el ejército nazi, y narra la estrategia que lleva a cabo la resistencia checa, todo ello a partir de la historia de heroísmo del doctor Svoboda, un respetable ciudadano y miembro de la resistencia que mata al “protector” Heydrich, el cruel oficial destinado por el Estado Mayor alemán para mantener el orden y la seguridad en la ciudad sometida; aunque el centro de interés narrativo se va desplazando poco a poco hacia la chica y su padre que esconden al doctor, los cuales sienten en carne propia la violencia que desata, como venganza, la bestia nazi, tras el atentado. Un magnífico filme no estrenado en su

momento en España que no es ni mucho menos una película de circunstancias, de propaganda bélica antinazi, sino que aborda, con sus peculiares efectos de luz y decorado, problemas morales típicos del cine de Lang.

Muchos temas se agolpan, de forma siempre compensada, en este singular filme que nos habla tanto del esfuerzo del pueblo checo por librarse de la tiranía hitleriana y por preservar su integridad frente a la barbarie nazi como, al mismo tiempo y probablemente de manera más intensa, de las dudas interiores de unos personajes que deben tomar decisiones comprometidas moralmente. En precisamente en torno a la duda donde se asentará el entramado narrativo y dramático de la película.

León: JUEVES 16

Palencia: MIERCOLES 22

Ponferrada: MARTES 21

Valladolid: MARTES 14

Zamora: VIERNES 24

DESEOS HUMANOS

(Human Desire)

EE.UU., 1954

B/N, 90 minutos.

Guión: ALFRED HAYES, según la novela "La bête humaine" de EMILE ZOLA

Fotografía: BURNETT GUFFREY

Música: DANIELE ANFITHEATROF

Intérpretes: GLENN FORD, GLORIA GRAHAME, BRODERICK CRAWFORD, EDGAR BUCHANAN.

Versión muy libre y languiana de "La bête humaine" de Emile Zola, ya que las

modificaciones de la obra literaria original son obvias y cuantiosas, este poderoso "filme noir", sirviéndose de algunas de las ideas de Zola, transcurre entre trenes, túneles y ferrocarriles para abordar cuestiones como el amor, el sentido de la posesión y los celos. Los trenes, obligados a ir por la senda que les marcan las vías, son la metáfora perfecta de aquello que aguarda a los personajes, su destino insoslayable. Película que va anunciando ya el cierre de la larga y fructífera serie de filmes negros americanos realizados por el cineasta alemán, en ella Lang traduce con sombría



efectividad los pasajes más amargos de este género, renovado por su aportación expresionista y el uso denso de la metáfora en medio de unas narraciones solo en apariencia convencionales.

La historia comienza cuando Carl es despedido de su trabajo en el ferrocarril y le pide a su joven esposa, Vicki, que hable con el influyente John Owens para que interceda por él. Finalmente, Vicki consigue la readmisión de su marido, pero este descubre que en otro tiempo su esposa y Owens fueron amantes lo cual desata en él una furia homicida, pese -y he aquí una de esas ambigüedades languinas sabiamente tratadas por la puesta en escena- a que el propio Carl había insinuado algo de esta

relación al decir a su esposa que hablara con John ya que “antes tú le gustabas”.

León: LUNES 13

Palencia: JUEVES 23

Ponferrada: MIÉRCOLES 22

Valladolid: MIÉRCOLES 15

Zamora: MARTES 21



ENCUBRIDORA

(Rancho Notorius)

EE.UU., 1952.

Color, 89 minutos.

Guión: DANIEL TARADASH, según el relato “Gunsight Whitman” de SILVIA RICHARDS

Fotografía: HAL MOHR

Música: EMIL NEWMAN

Intérpretes: MARLENE DIETRICH, ARTHUR KENNEDY, MEL FERRER, GLORIA HENRY.

Maravilloso western en Technicolor sobre el Rancho Chuck-a-Luck regentado por una extraña y seductora mujer, protagonista de una historia fantasmal, arrebatada e inusual. El tercer y último western de Lang está rodado con un estilizado sentido pictórico que nos suministra una atmósfera de artificio a veces delirante, a veces onírica, en la que se despliegan, a modo de espectros, los temas del odio y la venganza. Así, un vaquero, recorrerá todo el sudoeste de los EE.UU. a la búsqueda de aquel que violó y asesinó a su novia. Este

viaje, punteado por la canción “The Legend of Chuck-a-Luck”, que hace de motivo recurrente y explicativo de la historia, está lleno de pequeñas historias que van contando otros personajes y que, mediante el uso del flash-back, van interrumpiendo la historia principal.

Inscribible en la línea más telúrica y romántica del western, la puesta en escena gira una y otra vez entre el lado oscuro y tenebroso que emerge incluso en los personajes más aparentemente positivos. Los espacios, semioscuros o llameantes por los que los personajes se mueven siempre incómodos y expectantes, cobran singular importancia y acentúan la creciente densidad metafórica de la puesta en escena, que se va apoderando poco a poco de una narración que sólo en la superficie semeja ser una vieja leyenda más del viejo Oeste.

León: MARTES 14

Palencia: VIERNES 24

Ponferrada: JUEVES 23

Valladolid: JUEVES 16

Zamora: MIÉRCOLES 22

www.cajaespana.es

