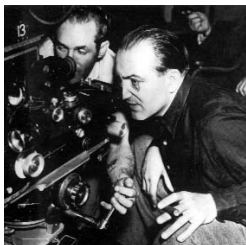


Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 13

18 juny – 31 juliol 2008



Fritz Lang

Fritz Lang in America

► Odi, assassinat i venjança

Tret de a França, a cap altre indret s'ha escrit gaire bé res digne de consideració sobre les pel·lícules americanes de Fritz Lang, tot i que signifiquen més de la meitat de la seva obra. L'opinió convencional (proclamada pels articles de Gavin Lambert a *Sight and Sound*, el 1955) diu que, després del seus dos primers films a Hollywood (*FURY*, *YOU ONLY LIVE ONCE*), Lang va començar a enfilar la decadència, amb només llampades ocasionals del seu talent i personalitat d'abans. Aquest és un clíxé tan avorrit i inexacte com la teoria segons la qual les pel·lícules angleses de Hitchcock són millors que les americanes, que John Ford no va tornar a fer un film tan bo com *THE INFORMER* (*EL DELATOR*, 1935), o que Orson Welles no va fer res digne d'esment des de *CITIZEN KANE* (*CIUDADANO KANE*, 1941).

Mentre l'obra americana de Lang és generalment accessible, es fa força difícil aconseguir veure els films alemanys, i molts crítics es recolzen en opinions formades ara fa anys; en conseqüència, les pel·lícules alemanyes es veuen enriquides pels enganys de la memòria, i les cintes més «vulgars» americanes no tenen, senzillament, la més petita oportunitat. Que alguna cosa feta ara pugui ser millor que quelcom fet aleshores sembla també inconcebible per a la majoria dels crítics «liberals»; les pròpies preferències de Lang resten fortament influïdes —com ell mateix admet— per les circumstàncies que envolten la realització de les pel·lícules, i per llur èxit o manca d'aquest. També intervé aquí el privilegi de qui en té l'exclusiva: si hom diu a un lector que *SPIONE* (1928) és molt millor que *THE BIG HEAT* (1953), no és probable que el crític sigui rebutat, atès que les probabilitats que el lector vegi *SPIONE* són minses. Però és així com s'estableixen els valors a la història del cinema. Un es pregunta quant fa que el crític va veure *SPIONE*.

L'observació d'Andrew Sarris esdevé més informativa i oportuna si tenim en compte que «tant *METROPOLIS* (1927) com *MOONFLEET* (1955) comparteixen la mateixa visió obaga de l'univers, on l'home es debat amb el seu destí personal i perd inevitablement.» (*Film Culture*, nº 28, primavera de 1963). L'obra de Lang ha estat notòriament coherent al llarg dels anys, tant pel que fa a tema com quant a perspectiva: la lluita contra el destí es perllonga des de *DER MÜDE TOD* (el seu primer èxit a Alemanya) a *BEYOND A REASONABLE DOUBT* (la seva darrera cinta americana). I la cançó *Chuck-A-Luck*, que expressa el sentit moral de *RANCHO NOTORIOUS* (1952), podria aplicar-se fàcilment a *DIE NIBELUNGEN* (1924):

«... la Venjança és una fruita amarga i maligne i la Mort penja al seu costat a l'arbut.

Aquests homes que van viure segons el codi de l'odi no els resta ara cap raó per viure...»

Hom podria demostrar que les pel·lícules nord-americanes de Lang són millors que les alemanyes; certament, tenen sentit per a un públic més vast. Com va dir Hitch-



Fury

cock: «Quan fem pel·lícules per als EUA, automàticament les fem per a tothom perquè Amèrica està plena d'estrangers.» (*The Cinema of Alfred Hitchcock*, 1963). De manera més succinta, va aconsellar a Truffaut que quan fes pel·lícules «tingués sempre en compte el Japó...». En el seu propi estil, Lang va fer el mateix de manera molt conscient. En substituir el superheroi alemany per l'home vulgar americà, no només va donar a l'obra un atractiu més gran sinó que també més impacte emocional; un públic molt més nombros pot identificar-se abans amb els protagonistes de *FURY* (1936) o *THE BIG HEAT* que amb els personatges de *DIE NIBELUNGEN*.

El pas del film silent al sonor significà alhora un canvi per a Lang. A causa de la natura documentalista, el seu primer film sonor, *M* (1931), és tan diferent dels seus anteriors films alemanys com ho són les seves posteriors pel·lícules americanes. De fet, es percep que davant d'una llibertat equivalent i les diferències del medi ambient, Lang podria haver fet *M* a Hollywood de la mateixa manera que la va fer a Berlín. *M* no només és la seva pel·lícula més cèlebre (i la preferida del propi realitzador), sinó que significativament és l'única que podria tornar-se a fer en un context americà; de fet Joseph Losey ho va fer el 1951 amb algunes seqüències idèntiques pla a pla.

Als seus dos primers films nord-americanes, Lang va expressar clarament els temes personals sobre els quals efectuaria variacions mitjançant la majoria dels altres vint films que va fer als EUA. *FURY* atén tant la malaltia

de la venjança, de l'odi, com de les iniquitats del destí, el caràcter implacable del qual transmet a *YOU ONLY LIVE ONCE* (1937) una grandesa gairebé clàssica: Eddie (Henry Fonda), derrotat tres cops, està tan condemnat com Èdip des de l'inici; tanmateix, per a Lang la importància en el combat contra la fatalitat no rau en el desenllaç sinó en la lluita mateixa. Molt després que els aspectes socials d'aquests films —els perills de la mentalitat de les turbes que linxen, la injustícia de la societat vers els expresidaris— hagin estat oblidats, llurs valors més universals seguiran tenint força i emoció.

No obstant això, és el seu compromís social allò que precisament fa que aquestes dues cintes siguin tan valorades per Lambert i altres crítics estil Grierson, els quals menyspreen Sternberg tot titllant-lo de «fotògraf» mentre parlen d'art en termes d'«importància» i moralitat; els aspectes visuals tendeixen a ser ignorats si no hi ha —segons ells— un significat més elevat. Hom no examina un film tot cercant què ens diu de l'artista, sinó què ens diu de la societat. En conseqüència —atès que és una tragèdia individual que de cap manera implica el món en general—, *SCARLET STREET* (1945) és, segons Lambert, «tan sols un exercici sobre la vida dels baixos fons. La seva textura és brillant tot i que en el seu significat no és res més que decorativa, i per aquesta raó el seu caràcter, bàsicament insignificant, resulta creixentment perceptible», mentre que *THE BIG HEAT* —atès que podria considerar-se una anàlisi de la corrupció urbana— «és un film menor, però

amb freqüència brillant, que encaixa bé la comparació amb les seves millors obres». Tanmateix, hom podria demostrar igualment que *SCARLET STREET* és gairebé perfecta, mentre que *THE BIG HEAT* està desequilibrada per diverses escenes de «família mitjana» (Glenn Ford, la seva dona i el fill) que tenen flaire de falses, perquè Lang té poc interès en qualsevol cosa que s'apropi a la normalitat; de fet, en nega l'existència. Contràriament, tots els personatges de *SCARLET STREET* esdevenen versemblants, atès que cadascun d'ells, a la seva manera, han estat ferits per la vida, i els invàlids —físicament o emocionalment— són el veritable interès de Lang. Les millors escenes de *THE BIG HEAT* —de tots els seus films— són les que parlen dels ofesos i els ferits.

Lang va dir un cop, en el decurs d'una conversa, que considerava *YOU AND ME* (1938) la seva pitjor pel·lícula. Certament, és la menys reeixida, tot tenint en compte les seves ambicions; altrament, és molt més personal i interessant dins el seu fracàs que *THE RETURN OF FRANK JAMES* (1940) o *AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES* (1950) en llur considerable eficàcia com a cinema de gènere. La flaire brechtiana que intentava aconseguir se li esmuny, tret de l'excel·lent muntatge inicial sobre carteristes, i una seqüència memorable i sardònica en la qual un grup d'expressidaris evoca amb nostàlgia llur temps de presó. D'altra banda, els intents de lleugeresa i humor parlats en dialecte es presenten massa treballats i poc atractius; hom troba a faltar l'agudes visual que distingia la seva adaptació francesa de *LILIOM* (1934).

Per descomptat, la influència de Brecht és evident a *HANGMEN ALSO DIE!* (1943), atès que el dramaturg col·laborà amb Lang al guió, tot i que també es percep, i no tan previsiblement, a *RANCHO NOTORIOUS*, un «western» fascinant, la història del qual es narra mitjançant —i en pren la subtil forma— una balada. A més té una originalitat, una empena, que no presenten els seus altres westerns, *THE RETURN OF FRANK JAMES* i *WESTERN UNION* (1941). Ambdós són encàrrecs que avui es fan interessants per damunt de tot per l'emprenament del color (les primeres ocasions per a Lang) i per l'autenticitat d'atmosfera i detalls. Tot i que entretinguts (particularment el segon títol), hom podria imaginar Henry King (que va fer el *JESSE JAMES* original, del qual el film de Lang n'és una seqüela), o De Mille (sens dubte, l'èxit d'*UNIÓN PACÍFICO* va fer que la Fox produís *WESTERN UNION*) tot realitzant els mateixos films. En canvi, *RANCHO NOTORIOUS* és purament languina, visualment, temperamentalment i temàticament: un home, la promesa del qual ha estat violada i assassinada, només viu per venjar-se; després d'haver satisfet l'objectiu, la seva vida deixa de tenir sentit. L'odi que l'empentava «com un fuet» li ha cremat l'ànima. Malgrat les limitacions pressupostàries (perceptibles a algunes transparències poc reeixides), és una de les millors pel·lícules de Lang.



Rancho Notorious

Amb *MAN HUNT* (1941), Lang va iniciar un seguit de quatre cintes antinazis [*HANGMEN ALSO DIE!*; *THE MINISTRY OF FEAR* (1943); *CLOAK AND DAGGER* (1945)], totes caracteritzades per un intens compromís personal, per una aguda consciència de la mentalitat feixista, que altres pel·lícules semblants no tenen. No només Lang havia conegut aquests personatges a Alemanya,

sinó que diversos dels seus primers films, com ara *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922); *SPIONE*; i fins i tot *DIE SPINNEN* (1919-20), havien presagiat la plaga de Hitler encarnada als seus retrats de criminals extremadament diabòlics que planegen dominar el món. El darrer film de Lang a l'Alemanya de preguerra, *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933), fou veladament una pel·lícula antinazi (la primera al món) que conseqüentment fou prohibida per Goebbels i mai no es va arribar a veure gaire arreu. Amb els plans de Hitler esdevinguts una realitat, Lang va impregnar aquests films americans d'una fúria i salvatgeisme, ensems amb una mena d'universalitat, que transcendeix la propaganda del moment: *MAN HUNT* conserva encara el seu *pathos*, de la mateixa manera que *HANGMEN ALSO DIE!* —el més personal dels quatre— te una ràbia concentrada que encara perdura intacta després d'aquest temps.

Tot fent alternaça amb aquestes cintes sobre el terror nazi, Lang va crear tres mons de malson addicionals igualment aterridors: *THE WOMAN IN THE WINDOW* (1944), *SCARLET STREET* i *SECRET BEYOND THE DOOR* (1947) són estudis notables sobre la inexorabilitat del destí. El primer (malgrat que Lang el defensà) i el darrer resten espatllats per desenllaços insatisfactoris que tendeixen a dissipar la força misteriosa de tot el que ha precedit el «despertar». *SCARLET STREET*, contràriament, és un dels seus millors films: un retrat devastador d'un home bo i amb talent, desesperat i fatalment atrapat per una dona frívola i el seu amant (la *femme fatale* fou el tema d'algunes de les primeres pel·lícules de Lang). Amb un penetrant sentit de la fatalitat, una gran densitat visual i una enorme força narrativa, comparteix amb *YOU ONLY LIVE ONCE* tant la perfecció formal com la dolorosa tristesa.

Lang va començar la darrera dècada com a director a Hollywood amb *AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES* —l'únic dels films que realment podria qualificar-se de «rutinari»— i amb *HOUSE BY THE RIVER* (1950), potser el seu film menys conegut; farcit d'imatges impressionants i temàticament coherent (un home



American Guerrilla in the Philippines

assassina accidentalment una noia i després mira d'escapolir-se del parany que el destí li ha parat), mereix una reposició. El mateix s'esdevé amb *CLASH BY NIGHT* (1952), una pel·lícula explosiva (el resultat de combinar el diàleg de Clifford Odets i la càmera de Lang) que comença amb una seqüència de pesca i enllaunat que hauria d'avergonyir a la majoria dels documentalistes.

Lang no pot emprendre un tema indiferentment; li agrada massa fer pel·lícules. Fins i tot una obra relativament menor com ara *THE BLUE GARDENIA* (1953) dóna una visió de la societat nord-americana tan corrosiva com la de qualsevol altra de les que ha fet; i és molt més insidiosa atesa la superfície tan normal i la gent tan vulgar. A *WHILE THE CITY SLEEPS* (1956), aquesta superfície aparentment civilitzada amaga un centre cancerós. A diferència de Haghi (a *SPIONE*), els monstres no són criminals de gran volada i deformes que conspiren als soterranis, sinó ciutadans ben vestits al centre de la vida. Aquestes persones que competeixen tan implacablement per la direc-

ció d'un important rotatiu estan molt més embrutides i corrompudes que l'assassí psicòpata que encalca. El mateix cas que a *BEYOND A REASONABLE DOUBT* (1956), on la dona puritana que traïx al seu amant al final comet un acte més fred i condemnable que l'assassinat passional d'una cabaretera perpetrat per ell. El noi malalt (*CITY*) que suplica: «si us plau, deteniu-me abans que no mati més» té una consciència de si mateix, fins i tot una humanitat, que no tenen els seus encalçadors, però la destrucció psíquica que provoquen resta impune, la veritable malaltia de la societat no s'ha guarit.



Human Desire

Com a creador o creador de malsons, Lang té pocs rivals; el seu món, tant si es tracta de l'Anglaterra del segle XVIII de *MOON FLEET* com de la comunitat ferroviària de classe mitjana d'*HUMAN DESIRE* (1954), és fet d'ombres i de nit ominosa, embriuada, plena de presagis i violència, d'angoixa i mort. Les llàgrimes que aconsegueix suscitar per les figures condemnades que l'habituen —la parella de *YOU ONLY LIVE ONCE*, la prostituta de *MAN HUNT*, l'artista de *SCARLET STREET*, la meuca de *THE BIG HEAT*— provenen del més pregon de la seva personalitat; en paraules del realitzador, tenen «tot el meu cor».

Peter Bogdanovich (Fritz Lang en Amèrica, *Editorial Fundamentos*, Madrid 1972)

► La fase central del cicle Noir

La mujer del cuadro

LA MUJER DEL CUADRO (*THE WOMAN IN THE WINDOW*, 1944) enfila ni més ni menys que la via de Freud, el nom del qual apareix escrit amb lletres grans a la pissarra en el decurs de la lliçó d'obertura que imparteix el criminòleg Richard Wanley (Edward G. Robinson), qui després es veurà arrossegat cap a un malson a causa de l'aparició en carn i ossos d'una dona que admira des de fa molt temps en un quadre. El fet que tot el relat sigui al capdavant un simple somni pot semblar una solució banal que, si més no, Lang va defensar sempre. Així mateix, la coherència del text està anunciada al text freudià inicial: *LA MUJER DEL CUADRO* és una pel·lícula sobre el desig, que aflora a una dimensió onírica. La discutida elecció narrativa del somni no és un simple expedient tranquil·litzador per a l'espectador sinó que mira cap a la natura més pregona del relat. En comentar el film a un article de l'any 1948, el cineasta confirmà els motius de la seva elecció tot defensant que sense aquella solució onírica *LA MUJER DEL CUADRO* hauria estat «una tragèdia inútil provocada pel fat implacable.» D'aquesta manera també va subministrar una altre indicació sobre la relació més general que manté amb les tendències *noir* de l'època: Lang no estava interessat en una visió fatalista per si mateixa, com ara s'esdevé a altres *noir* (*DETOUR*, Edgar G. Ulmer, 1946, i alguns més), sinó a mirar de privilegiar la relació amb les pulsions reprimides i les seves manifestacions al somni.

L'any següent, en refer *LA GOLFA* (*LA CHIENNE*, Jean Renoir, 1931) amb una ambientació novaiorquesa, Fritz Lang va tornar a emprar una estructura melodramàtica homòloga, tot duent-la, tanmateix, cap a una direcció molt més radical. El film és *PERVERSIDAD* (*SCARLET STREET*, 1945), i el seu protagonista, Christopher Cross (Edward G. Robinson), és un caixer de banc vulgar, un home trist i solitari que una nit intervé per defensar una prostituta (Kitty Match: Joan Bennett) del seu protector



The Woman in the Window

(Johnny Prince: Dan Duryea). Es deixa seduir per la dona i per ella acaba arruïnant la seva pròpia vida. Deixa que la jove es faci famosa com a autora dels quadres *naïf* que en realitat pinta ell. Només quan descobreixi l'engany explotarà amb fúria homicida.

Tota la primera part de *PERVERSIDAD* disposa, amb la cadència precisa d'un conte moral, de les premisses d'un dels temes recurrents de Lang: qualsevol home, fins i tot el més humil i resignat, pot esdevenir un assassí. Tanmateix, el relat es precipita des del moment en què el protagonista assassina i ni tan sols és sospitós d'haver comès el crim, mentre que una altra persona és ajusticiada en comptes d'ell. A partir d'aquest moment, el film s'endinsa pel sender del malson i transporta l'espectador a l'interior d'una visió alterada i distorsionada. Aquest cop, no hi ha pas cap despertar i la conclusió serà molt amarga; ningú no se'n salva: els tribunals executen els innocents, la policia ignora els culpables, i fins i tot els tribunals de la consciència no funcionen com hom creu. L'última escena s'assembla a la del film referent: *LA MUJER DEL CUADRO*, amb Robinson que s'allunya per una vorera després d'haver vist a un aparador el retrat d'una dona. Però, en aquest cas, no es disposa a reprendre el seu paper a la societat sinó que s'allunya cap al no res d'una solitud definitiva.

La casa i la ment

També *SECRETO TRAS LA PUERTA* (*SECRET BEYOND THE DOOR*, 1948) i *HOUSE BY THE RIVER* constitueixen un altre díptic pel que fa a certs aspectes, tot i que només sigui perquè en ambdós casos Fritz Lang hi marqués distància, tot recordant que es tractava de guions que li havien estat suggerits per la producció i no pas eleccions plenament personals. No obstant això, les dues pel·lícules giren entorn de la «centralitat» de la casa i els seus espais; i ambdós comencen amb imatges d'aigua, tot introduint-se així i de manera exemplar en els temes del mirall, el doble, i el remordiment, d'allò que està amagat sota la superfície de l'aigua i que acabarà per emergir abans o després.

SECRETO TRAS LA PUERTA comença amb una cita «d'un llibre sobre la interpretació dels somnis» i després desenvolupa els seus temes de manera programàtica, tot fent ostentació en més ocasions de referències a la psicoanàlisi mentre al·ludeix a models hitchcockians que van des de *REBECA* (*REBECCA*, 1940) a *RECUERDA* (*SPELLBOUND*, 1945). En aquest cas, la protagonista, Celia (Joan Bennett), és una jove hereva que a la vigília de les seves noces se sent atreta i alhora atemorida pel desconegut amb qui és a punt de contreure matrimoni, Mark (Michael Redgrave). En el seu moment, el marit s'evidenciarà com un psicòpata que té intencions d'assassinar-la. Però en aquesta ocasió el relat també es construeix al voltant d'una ambigüitat entre narració objectiva i narració subjectiva: de fet, introducció i narració

s'esdevenen des del punt de vista de la protagonista, qui descobreix que el comportament del marit troba explicació en una relació amb la germana que és simultània a la seva mateixa relació de dependència amb el propi germà. Per tant, la porta del títol no fa referència només a «l'estança secreta» de l'home i als seus traumes infantils remoguts segons l'habitual esquematisme hollywoodià, sinó també a la dona, que viu la relació amb el marit com una projecció de les seves pròpies angoixes. Situat en un moment decisiu entre les dues fases diferents del Fritz Lang nord-americà, el quart i darrer film de la sèrie, *HOUSE BY THE RIVER*, té una estructura teatralment encara més basada en la «centralitat» de la casa. El protagonista és aquí un jove escriptor força drogo, Stephen Byrne (Louis Hayward), que sotja una jove cambrera, l'escanya per tal d'ofegar-ne els crits, i després convenç el seu honest germà, John Byrne (Lee Bowman), perquè l'ajudi a amagar el cadàver al riu. El corrent de l'aigua que hi ha davant la casa i el reflux provocat per les mareas són utilitzats al llarg de tota la pel·lícula com a metàfora dels mecanismes de la memòria i del subconscient. Però s'aprecia, si més no, que la posta en escena de Fritz Lang recorre també en aquest cas a una ambigüitat continua, a moments jugats entre els registres subjectiu i objectiu. És el que succeeix, per exemple, a l'escena en què l'escriptor és al jardí i observa la jove cambrera que surt de casa; després s'excita en veure els llums encesos al bany o en escoltar la remor de l'aigua que corre per les canonades: quan a la pantalla



Scarlet Street

veiem la cambrera que es renta en aquest bany, són imatges objectives, però enssem també en són, parcialment, de subjectives, com si fossin imaginades pel propietari de la casa. En el decurs del film, altres escenes es caracteritzaran per moments de suspensió i confusió, generalment unides a la foscor, als miralls o a l'aigua. Pot ser l'encontre amb la cambrera terroritzada a les escales fosques a l'escena de l'homicidi; o també l'escena següent en què el protagonista entreveu la seva dona en aquesta mateixa escala, i de sobte la visió esdevé incerta i titubant fins al punt de fer-li xiuxiuejar, en la foscor, el nom de la jove que acaba d'assassinar. O fins i tot aquella llarga seqüència en què s'aventura pel riu fins a perdre's, en contacte amb el subtil diafragma de l'aigua que separa el món emergit de les profunditats interiors.



Secret Beyond The Door

Aquests moments d'incertesa esquerden la manipulació de la realitat que fa l'assassí, qui no és escriptor casualment, puig que està acostumat a refer la realitat al dictat del desig. El protagonista de *SECRETO TRAS LA PUERTA* és un arquitecte que reproduïx diverses escenes de delictes a les habitacions de la seva vil·la; el de *PERVERSIDAD* pinta; i el «somniaador» de *LA MUJER DEL CUADRO* és un criminòleg, acostumat a refer en clau científica les pulsions irracionals, però seduït per la visió d'un quadre. A les pel·lícules de la tetralogia *noir*, Lang tendia a analitzar la funció artística en si mateixa, tot esguardant al buit, mitjançant retrats, superfícies d'aigua i figures d'artistes. En aquests, el viatge pel desig resta introduït per l'acte de veure, sigui un quadre exposat, sigui una inesperada escena nocturna, sigui una reproducció escenogràfica d'espais reals, o el subtil diafragma d'una superfície que esdevé mirall: tots els elements que poden fer suposar una reflexió sobre el mateix cinema com a productor d'imatges que introdueixen un viatge cap a les zones més fosques del jo.

Cap a la llum

La pel·lícula amb què Lang va tornar a treballar a finals de 1952, després del període d'inactivitat causat pel maccarthisme, hom acostuma a titllar-la d'episodi decididament menor que el mateix cinema liquidava de manera expeditiva. Tot i això, *GARDENIA AZUL* (*THE BLUE GARDENIA*) és un petit *noir* que ocupa una posició de frontissa en la seva obra, tot ubicant-se a manera de tràmit ideal entre la tetralogia precedent i la trilogia dels *newspapers* dels anys cinquanta que inaugura. En una paraula, és un text gairebé exemplar, de transició, que certament com a conjunt esdevé més feble pel que fa a altres títols, tot i que també conté moments força bells i intensos. La trama gira entorn d'una jove telefonista, Norah Larkin (Anne Baxter), que es veurà al bell mig d'una campanya de premsa orquestrada per un periodista cínic, Casey Mayo (Richard Conte), per tal d'identificar una misteriosa assassina. En no recordar si, efectivament, va matar l'home que volia seduir-la, se sent atreta per les promeses del periodista i accepta de trobar-se amb ell. Al tram inicial, el relat recorda en molts aspectes els *noir* dels anys quaranta amb Edward G. Robinson, tot començant per l'escena en què la jove resta sola a casa a la nit, observa la fotografia del llunyà promès («l'home del quadre», diguem-ne), i inicia el viatge al vertigen d'una identitat titubant: en acceptar la invitació d'un seductor, es veurà, com ara Robinson, implicada en un cas d'homicidi que sembla no deixar-li sortida. En aquest context, que comença com una comèdia brillant al voltant del món frívol de les telefonistes, i que després s'enfonsa en una visió subjectiva cada cop més angoixant, hi ha alguns moments que sintetitzen bé el «toc» langià. En el decurs d'un encontre, asseguts a la taula

d'un bar, hom enquadra Richard Conte i Anne Baxter lleugerament des de dalt mentre els diàlegs subratllen la situació d'assetjament en què es va trobant la dona. En aquesta seqüència, la clàssica linealitat, l'esguard del realitzador aconsegueix ésser alhora participatiu i distant en la confrontació dels personatges, tot recordant-nos que la lògica tancada del *plot* no és mai en Lang un banal invent enginyós de la trama, sinó una concatenació inexorable dels fets que fixen els éssers humans en la seva condició. El veritable cor de la pel·lícula es troba, si més no, en una altra seqüència que es pot considerar un moment decisiu de pas cap a la nova estació langiana: és aquella on finalment Anne Baxter decideix trobar-se amb el periodista i a la nit entra a la redacció buida, apareix al marc de la porta, al fons de l'enquadrament, i avança enmig de les desenes de taules buides que hi ha a la gran sala fosca només il·luminada pel cartell lluminós del diari, mentre Conte l'espera mig amagat al cantó oposat de l'estança. El seu avançament, titubant, va de la foscor a la claredat, però la llum del cartell és intermitent, el món exterior a la dona esdevé incert i enganyós, i quan finalment Richard Conte encén tots els llums, l'efecte és violent i engegador. Hom pot dir que en aquesta escena està representat d'una manera exemplar el pas de Lang des de les temàtiques interiors i les imatges més obagues dels anys quaranta a la nitidesa de *MIENTRAS NUEVA YORK DUERME* i *MÁS ALLÁ DE LA DUDA*.

LOS SOBORNADOS (*THE BIG HEAT*, 1953) obre la nova etapa d'aquest turmentat sortir a la llum i confirma la tendència de Lang a tornar a proposar contínuament els seus temes en nous termes. Quant a alguns aspectes, el sergent Bannion que interpreta Glenn Ford és un altre americà qualsevol com ara Spencer Tracy a *FURIA*, un no ningú que reacciona a una monstruositat (uns criminals li assassinen la dona) tot aïllant-se del món i alliberant odi, violència i venjança. El fet que no sigui un proletari rooseveltian sinó un sergent de policia és en part un signe dels temps: a començaments dels anys cinquanta es veia el policia com l'encarnació de l'americà mig, tot i institucionalitzat, i ja no com un home de la multitud però militant d'un sistema de vida que contraposa el món. En aquest període, el policia esdevé un recolzament per al cinema policíac nord-americà, tot i que com a figura que institucionalment és al cantó de l'ordre, contra el desordre, s'enfronta al crim, i aviat comença a sentir al damunt el pes d'esquinços insuportables, i al capdavall esdevé algú que cada cop s'assembla



The Big Heat

als criminals: violent, venjatiu i àdhuc corrupte. Per aquest motiu, l'itinerari del protagonista de *LOS SOBORNADOS* serà un recorregut infernal efectuat amb la rabiosa determinació del justicier, flanquejat per una altra figura memorable; la de Debby Marsh (Gloria Grahame), la «nina» del gàngster Vince Stone (Lee Marvin) que té una notable consciència crítica quant al benestar obtingut al preu d'humiliacions i compromisos. Quan el seu amant la desfigura en llançar-li al rostre cafè bullent, una mena de brutal posada al dia del famós pome-lo de James Cagney, la noia s'amaga uns dies a una habitació fosca d'hotel, però després torna al món i afronta ser la vídua rescatadora d'un policia corrupte, una figura femenina que aquell reconeix explícitament com a «doble» seu. En el decurs de tota la segona part de la pel·lícula, el rostre de Gloria Grahame, meitat desfigurada i meitat bell, esdevé una encarnació literal de l'ésser humà segons Lang, que ensem s'adiu amb el gust teutònic d'aquest director per les metàfores exhibides. Malgrat que Lang recordava en les seves declaracions que el punt de vista del film és, per damunt de tot, el del

protagonista, *LOS SOBORNADOS* esdevé un ulterior pas endavant pel que fa a la turmentada subjectivitat de la tetralogia de finals dels quaranta. En aquesta pel·lícula, el relat es desenvolupa també segons uns cànons que potser poden semblar recordances de l'*epos* del *western*, com ara a l'enfrontament al bar entre Ford i Marvin (gairebé un desafiament de *saloon*), al tiroteig final, o a l'autodefensa dels pioners evocada pel cunyat que és a casa seva amb els amics. Tot i això, és la imatge la que, en general, tendeix a ser molt més dura i neta, com si Lang volgués exposar sempre els seus implacables teoremes morals. El gran tema és sempre la relació entre l'home, l'ètica i les pulsions, però si la tetralogia *noir* l'anализava des de l'interior, en la seva ambigüitat i en la seva forma de fer-se llenguatge, a *LOS SOBORNADOS* entrem en les obres mestres de la darrera fase del Fritz Lang americà, aquella que és fonamenta al voltant de la relació amb el món i d'una lucidesa de visió radical.

Renato Venturelli (La fase central del cicle Noir, *Dirigido por...367 – Maig 2007*)

BIBLIOGRAFIA: FRITZ LANG

Monografies:

- Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Casas, Quim. *Fritz Lang*. Madrid: Cátedra, cop. 1991.
- Ciment, Michel. *Fritz Lang: le meurtre et la loi*. Paris: Gallimard, cop. 2003.
- Coma, Xavier. *Los Contrabandistas de Moonfleet: Cuerpo y alma*. Barcelona: Dirigido, cop. 2003.
- Eisenschitz, Bernard. *Man hunt = chasse à l'home, de Fritz Lang*. Crisnée, Belgique: Yellow Now, 1992.
- Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. London: Secker and Warburg, 1976.
- *Fritz Lang*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana; París: Cinémathèque Française, 1994.
- *Fritz Lang en América*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, 2004.
- Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*. London: British Film Institute, 2000.
- Humphries, Reynold. *Fritz Lang: genre and representation in his american films*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, cop. 1989.
- *Más allá de la duda: el cine de Fritz Lang*. València: Universitat de València. Servei d'Extensió Universitària. Aula de cinema, DL 1992.
- McArthur, Colin. *The Big heat*. London: British Film Institute, cop. 2000.
- McGilligan, Patrick. *Fritz Lang: the nature of the beast*. London; Boston: Faber and Faber, 1997.
- Méndez-Leite, Fernando. *Fritz Lang: su vida y su cine*. Madrid; Barcelona: Daimon, 1980.

- Simsolo, Noël. *Fritz Lang*. Paris: Edilig, 1985.
- Töteberg, Michael. *Fritz Lang*. Madrid: T&B, 2006.

Articles de revista:

- Comolli, Jean-Louis. *Deux fictions de la haine*. "Cahiers du Cinéma", n. 286 (Mar 1978), p. 31-47.
- *Dossier Fritz Lang*. "Dirigido por...", n. 367 (May 2007) i 368 (June 2007).
- Fine, David. *From Berlin to Hollywood: echoes of expressionism in Fritz Lang's The woman in the window and Scarlet Street*. "Literature/Film quarterly", v. XXV, n. 4 (Oct. 1997), p. 282-293.
- Fornara, Bruno. *Rancho Notorious di Fritz Lang*. "Cineforum", v. XXXII, n. 320, p. 46-52.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. *Fritz Lang américain*. "Positif", n. 405 (Nov. 1994), p. 74-92.
- Smedley, N. *Fritz Lang outfoxed: the German genius as contract employee*. "Film History", v. IV, n. 4, p. 289-304.
- Smedley, N. *Fritz Lang's trilogy: the rise and fall of a European social commentator*. "Film History", v. V, n. 1 (Mar 1993), p. 1-21.
- Thomson, David. *Lang's ministry*. "Sight & Sound", v. XLVI, n. 2 (Spring 1977), p. 114-118.

Pel·lícules:

- *Beyond a reasonable doubt (Más allá de la duda)* (VHS). Estats Units, 1956. **V.O.S.E.**
- *Blue gardenia (Gardenia azul)* (VHS). Estats Units, 1953. **V.E.**
- *Cloak and dagger (Clandestino y caballero)* (DVD).

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Estats Units, 1946. **V.O.S.E.**
- *Fury (Furia)* (DVD). Estats Units, 1936. **V.O.S.E.**
- *Hangmen also die (Los verdugos también mueren)* (DVD). Estats Units, 1943. **V.E.**
- *Human desire (Deseos humanos)* (DVD). Estats Units, 1954. **V.O.S.E.**
- *Man hunt (El hombre atrapado)* (DVD). Estats Units, 1941. **V.O.S.E.**
- *Ministry of fear (El ministerio del miedo)* (DVD). Estats Units, 1944. **V.O.S.E.**
- *Moonfleet (Los contrabandistas de Moonfleet)* (DVD). Estats Units, 1955. **V.E.**
- *Rancho notorious (Encubridora)* (DVD). Estats Units, 1952. **V.O.S.E.**
- *Return of Frank James (La venganza de Frank James)* (VHS). Estats Units, 1940. **V.E.**
- *Scarlet Street (Perversidad)* (DVD). Estats Units, 1945. **V.O.S.E.**
- *Secret beyond the door (Secreto tras la puerta)* (VHS). Estats Units, 1948. **V.O.S.E.**
- *While the city sleeps (Mientras Nueva York duerme)* (VHS). Estats Units, 1956. **V.O.S.E.**
- *The Woman in the window (La mujer del cuadro)* (DVD). Estats Units, 1944. **V.O.S.E.**
- *You only live once (Sólo se vive una vez)* (VHS). Estats Units, 1937. **V.O.S.E.**

V.O.S.E. – Versió original subtitulada en castellà
V.E. – Versió doblada en castellà