



Fritz llega a América

Juan Carlos González A.

Entre los años veinte y treinta del siglo XX, las dificultades económicas en Europa, la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y las buenas ofertas laborales en Hollywood, sedujeron a realizadores europeos que se lanzaron al exilio americano. Murnau, Lubitsch, Wilder, Siodmak, Wyler, Zinnemann y Renoir son algunos de estos hombres que con su trabajo en este lado del mar nutrieron y engrandecieron el cine norteamericano. A esa selecta lista hemos de sumar a un indomable: Fritz Lang. La mítica historia de su paso a los Estados Unidos está construida —parafraseando a Shakespeare y también a *El halcón maltés*— con el mismo material del que están hechos los sueños.

—No creo que Lang acepte.

—Es mi dinero.

—En el año 33, Goebbels le propuso a Lang que dirigiera la industria alemana de cine. Esa misma noche, Lang traspasó la frontera.

—No estamos en el 33 sino en el 63 y él dirigirá lo que le den escrito. Sólo sé que tú vas a escribirlo.

Diálogo entre Paul Javal (Michel Piccoli) y Prokosch (Jack Palance) en *Le mépris* (1963), de Jean-Luc Godard.

Los pormenores son tan conocidos y fueron tan difundidos por su autor, que ya son más mito romántico que realidad verificable, y son aproximadamente como siguen: Fritz Lang huye intempestivamente de Alemania luego de ser citado a los cuarteles de Joseph Goebbels —en abril de 1933— y recibir allí la noticia tanto de la censura a *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Doktor Mabuse*, 1933), como la oferta de convertirlo en el director general de la cinematografía del régimen nacionalsocialista. El gran director —de origen austriaco— decide utilizar las 24 horas que le dieron para considerar la oferta, para de inmediato salir del país (dejando atrás a su esposa y colaboradora Thea von Harbou, y sus bienes materiales, posteriormente confiscados) y emigrar a Estados Unidos, vía París. Mientras, el productor de *El testamento...* escondía entre sus valijas rumbo al extranjero el negativo del filme, que pudo así salvarse.

Fue el propio Lang el que se encargó siempre de difundir esta versión, tal como lo afirmaba el crítico Luis Alberto Álvarez: “La leyenda de la conversación privada con Goebbels y del precipitado viaje a París se ha mantenido a través de los años. En todos los libros, por pequeños que sean, sobre Fritz Lang, se repite una y otra vez e incluso sirvió de base para una novela de corto aliento”.¹ Leamos, por ejemplo, esta declaración que Lang dio a BBC radio en 1967, referente a su encuentro con el ministro de propaganda nazi:

[Goebbels] me dijo muchas cosas, entre ellas que el Führer había visto *Metrópolis* y otra película que yo había hecho, *Die Nibelungen*, y que había dicho: “Este hombre es quien nos dará la película nazi”. En ese momento yo estaba sudando mucho, podía ver el reloj a través de la ventana y las manecillas se estaban

moviendo, y en el momento en el que oí que se esperaba que yo hiciera la película nazi, estaba húmedo del sudor por todas partes y mi único pensamiento era “¿Cómo salgo de aquí?”. Tenía mi dinero en el banco y yo estaba de inmediato pensando “¿Cómo salgo?”. ¡Pero Goebbels hablaba y hablaba y al final ya era demasiado tarde para sacar mi dinero! Me fui y le dije que estaba muy honrado y cualquier otra cosa que uno pueda decir. Me fui a casa y decidí esa misma tarde que dejaría la Berlín que amaba tanto.²

Sin embargo el tiempo ha revelado que los sucesos no fueron tan inmediatos ni las decisiones tan impulsivas. Gracias a la Cinemateca Alemana en Berlín, que hace más de veinte años puso invaluable documentos y material de archivo a disposición del Museo Alemán del Cine en Frankfurt, sabemos ya más o menos como sucedieron las cosas. *El testamento del Dr. Mabuse* fue censurada el 29 de marzo de 1933 por constituir una amenaza a la ley, el orden y la seguridad pública. El negativo, sin embargo, no tuvo que ser disimulado entre la ropa sucia del productor Seymour Nebenzahl para sacarlo del país con destino a Francia y así salvar el filme. El montador de *El testamento...*, Lothar Wolff, concluyó en Francia la edición de la versión francesa, que se estrenó en París en abril de ese año, mientras la versión alemana se presentaría en Viena el 12 de mayo. Además de esos dos países, la película había sido vendida a otras naciones europeas, incluyendo Suecia, donde a finales de abril fue censurada.

El día antes de la censura a *El testamento...*, Goebbels había invitado a las cabezas de la industria cinematográfica alemana (y todo apunta a que Lang estuvo presente) a una velada en el Hotel Kaiserhof, donde pronunciaría su “Discurso del Kaiserhof” en el que expresaría “la necesidad de regenerar el cine nacional, pero sin hacer demasiado énfasis en cuestiones ideológicas”.³ En la velada revela además su admiración por *El acorazado Potemkin* (1926), de Eisenstein, *Anna Karenina* (1928), de Clarence Brown y protagonizada por Greta Garbo, y *Por la libertad* (*Der Rebell*, 1932), de Luis Trenker. Goebbels manifestaba su admiración hacia *El acorazado...*, “por el poder con el que una idea política permeaba la película. Esto, pensaba él, debía ser un ejemplo para las nuevas películas, ideológicamente conscientes y políticamente comprometidas que él esperaba de todos los productores, directores y guionistas alemanes”.⁴

Trenker y Lang habían participado un día antes —junto a Carl Boese y Viktor Jansen— en la fundación del grupo de dirección del NSBO (Die Nationalsozialistische Betriebsorganisation), la Organización Nacionalsocialista del Trabajo Cinematográfico, de ahí que si Goebbels lo llamó a sus oficinas días después (por cierto, no hay una palabra al respecto en los meticulosos diarios que el ministro llevaba), no tuvo que ser una sorpresa para Lang. “No era sólo una oferta muy atractiva. También era lógica”.⁵ No parecen haber motivos para huir en loca carrera. Además, una mirada al pasaporte de Lang y a sus registros de divisas demuestra que Lang viajó a Bélgica y a Inglaterra entre junio y julio de 1933 y que en Londres obtuvo una visa para Francia. En ese mismo lapso compró moneda extranjera por valor de 1.300 Reichsmark. Lang abandonaría definitivamente Berlín el 31 de julio de 1933, cuatro meses luego de la supuesta conversación con Goebbels y un par de meses después de tramitar su divorcio con Thea von Harbou, activa simpatizante nazi. Por otra parte, Lang había hecho arreglos firmes con su antiguo productor Erich Pommer —que ya estaba en París— para realizar una película. Así que se trató de una decisión meditada y preparada, pero no por ello menos dolorosa, qué duda cabe. El porqué Lang construyó a su alrededor una leyenda heroica —con coloridos detalles dignos de unos de sus filmes— sigue siendo un misterio.

En París, Pommer trabajaba para la Fox Europa y le asignó a Lang una película en la que “hizo las decisiones de producción básicas antes de que él llegara”.⁶ El realizador empezaba ya a ver el tipo de sistema de producción que tendría que soportar luego en Hollywood. *Liliom*, como se llamó el filme, era una adaptación de una fantasía teatral cómica de Ferenc Molnar que ya la Fox había rodado en 1930 bajo la dirección de Frank Borzage y que posteriormente daría pie a *Carousel*, el musical de Rodgers & Hammerstein. El rodaje de *Liliom* se inició en diciembre de 1933 en los estudios de St. Maurice en París y se prolongó 57 días. Lang contaría con el excelente trabajo de Rudolph Maté en la cinematografía. Se estrenaría en el siguiente mayo, con muy malos resultados de taquilla.

Liliom es una película sobre un antihéroe, el enamoradizo anunciante de un carrusel en una feria de diversiones, que resulta casado con Julie,

una mujer sencilla a la que somete a abusos y maltratos, mientras se va de juerga permanente. La atmósfera es muy del cine francés de los años treinta, con ecos inocultables del tono lírico e invariablemente trágico de Carné y Vigo, pero teñida en su tramo final de un juego fantasioso con la muerte y el más allá. La fábula celestial —aunque graciosa— le quita contundencia dramática a la narración, que tiene al protagonista logrando al final la redención gracias al perdón que le brinda su esposa. Los mejores momentos, visualmente hablando, remiten directamente a la veteranía de Lang: al enterarse de la muerte de



El testamento del Dr. Mabuse

Liliom (interpretado por Charles Boyer), todo en la feria de diversiones se detiene, en un juego gratuito y elegante que el montaje acrecienta. Y cuando los policías celestiales vienen por él, el tono es de pesadilla expresionista. Un decepcionado Lang comentaba que: “Fue estrenada en un cine francés y el público siguió la película interesado, pero cuando empezaba a ser cómica —cuando los mensajeros celestiales venían y se llevaban a Liliom al cielo— se volvieron en contra de la película”.⁷

En 1934, David O. Selznick —en ese entonces vicepresidente de la MGM— se encontraba de viaje en Europa en cacería de talentos para su estudio y enganchó a Lang. “El Sr. David Selznick y su hermano Myron, que era un agente, me escogieron como un trofeo para la MGM. Yo no tenía idea de lo que me esperaba, o a lo mejor no habría ido. Mis colegas y yo sólo sabíamos que

las películas americanas habían desarrollado una excelente técnica. Nunca había oído de *productores en Alemania*”,⁸ expresaba Lang.

El 12 de junio de 1934, Fritz Lang llegó a Estados Unidos donde permanecerá 22 años. No sabía hablar inglés y aunque la fama de su excelsa filmografía alemana lo precedía, realmente ésta no pesó mucho a la hora de despertar la confianza del estudio. Además, al parecer firmó por error un manifiesto pro-comunista en el que sólo comprendió las palabras “América” y “Democracia”; de ahí que se le tratara con sospecha, incluso se temía que estuvieran frente a otro Erich von Stroheim. La MGM lo puso a trabajar en diversos proyectos que resultaron todos estériles: una nueva versión de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, la adaptación a la pantalla del cuento de James Warner Bellah, *The Man Behind You* y una historia sobre el desastre a bordo del SS Morro Castle. Pero Lang no perdió el tiempo. Era la Norteamérica de la Depresión y había todo un país y una cultura por descubrir. En su larga conversación con Peter Bogdanovich, el director afirmaba:

Recorrí en coche el país y traté de hablar con todo el mundo. Hablé con cada taxista, con cada empleado de gasolinera, y ví películas. Naturalmente, estaba también muy interesado por los indios, y fui a Arizona y viví allí con los Navajos durante seis u ocho semanas. Fui el primero en fotografiar sus dibujos de arena, lo que, dado que son una ceremonia religiosa, estaba casi prohibido. Así gané, espero, un cierto conocimiento, no más. Y conseguí una cierta sensación de lo que llamaría atmósfera americana.⁹

De vuelta al estudio, el escritor Norman Krasna le mencionó un guión que apenas estaba preparando, llamado *La ley de la masa* (*Mob Rules*). Lang y Bartlett Cormack se dedicaron a ampliar y delinear la propuesta, tomando detalles del linchamiento real —ocurrido en San José, California— de dos hombres, Thomas Harold Thurmond y John Maurice Holmes, que habían secuestrado al hijo del propietario de un almacén de departamentos. Eran tiempos particularmente complejos en lo social en los Estados Unidos, donde los linchamientos y la violencia callejera florecían, sobre todo contra las minorías

raciales, y un proyecto de ley antilinchamiento, presentado por abogados de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), una organización pro-derechos civiles, se hundió en el Senado. Lang vio en ese clima de intolerancia la oportunidad de denunciar a una sociedad aparentemente en calma, pero que parecía incapaz de ocultar las dolencias morales que la aquejaban. Con las cabezas del estudio en su contra, en auxilio del proyecto llegó Joseph L. Mankiewicz, antiguo guionista para la Paramount y ahora productor de la MGM, al que se le asignó un filme que muchos veían como la mejor forma de librarse del incómodo Lang (fue notable la oposición de Eddie Mannix, uno de los altos ejecutivos, que veía en la película la oportunidad de demostrar que la presencia de Lang “había sido un error contractual del impulsivo Selznick”).¹⁰ Mankiewicz apadrinó la propuesta y ayudó a reescribir el guión (“Recuerdo que Lang tenía pedazos de papel en la pared de su oficina, marcados de colores diferentes para distinguir cada personaje”,¹¹ evocaba el futuro director de *Eva al desnudo*), e incluso editó escenas de la película ya rodada. Que el filme y su director no fueran vistos con alegría —su estilo dictatorial y su actitud crítica no encajaban con los usos y costumbres de Hollywood— no significaba que la MGM no le asignara personal idóneo para su realización: Lang contó con personas tan eficientes como Cedric Gibbons para la escenografía, Joseph Ruttenberg para la cinematografía y Franz Waxman para la banda sonora; toda una nómina de ensueño, típica de la empresa a la que estaba vinculado.

Furia (*Fury*), como terminaría llamándose el debut de Lang en América, era sin duda una curiosidad para un estudio como la MGM, poco dado a los dramas sociales o progresistas. Louis B. Mayer, el zar de la compañía, optaba siempre por las películas escapistas, inofensivas, donde la fama de la estrella estaba por encima del guión. Por ello no era afecto a las películas “con mensaje” y *Furia* lo era. Lang incluso pretendía darles en el filme un papel menos pasivo a actores de raza negra, reducidos en esa época a roles de lustrabotas, meseros y mozos de ferrocarril. Obviamente no se lo permitieron.

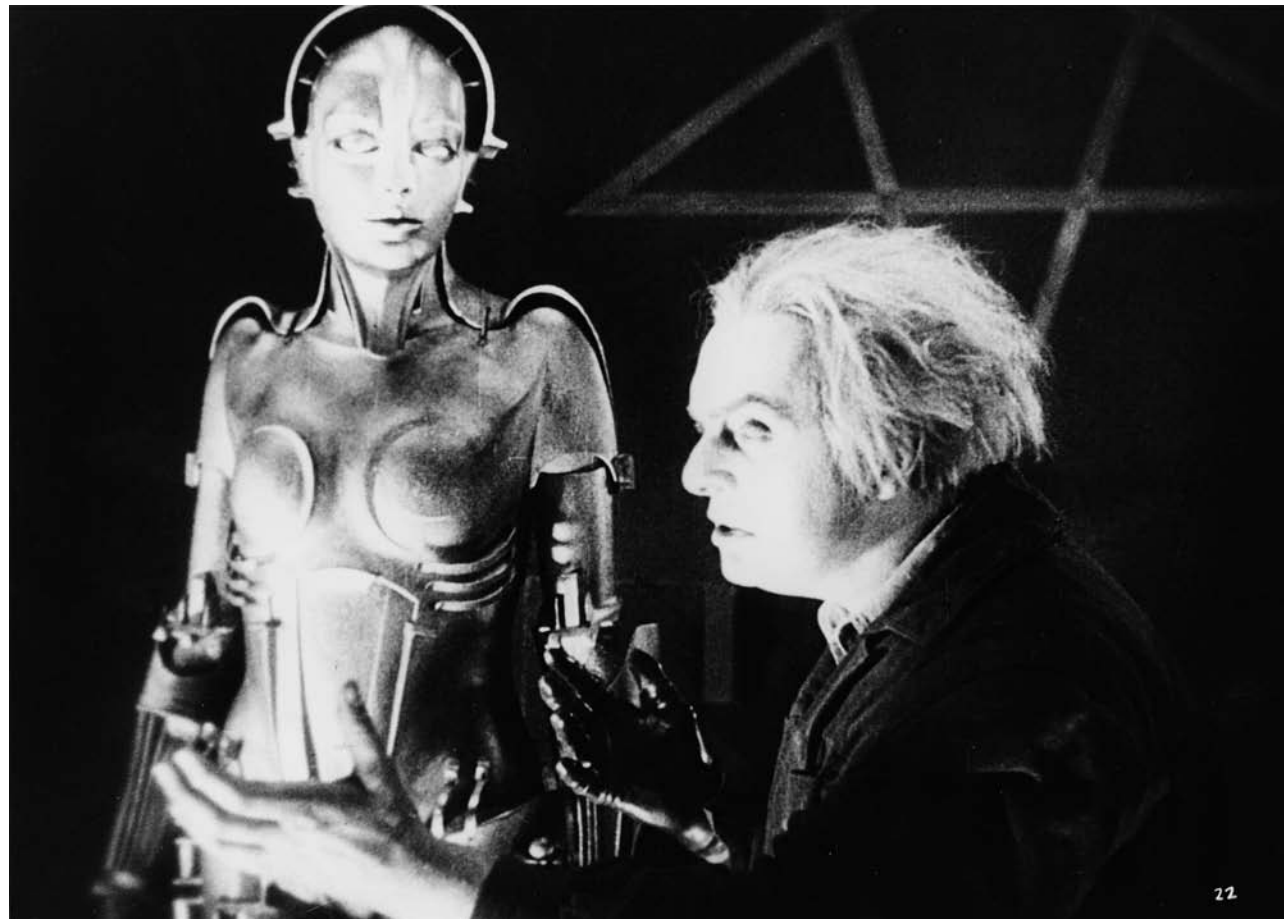
Mayer se resistía a aceptar el guión, pero apreciaba a Mankiewicz, de modo que utilizó la película para

dar ejemplo. “Voy a demostraros enseguida de que va este negocio —dijo—. No sólo voy a permitirlos hacer *Furia*, sino que os prometo que invertiré en explotar *Furia* el mismo dinero que se gaste Irving [Thalberg] en *Romeo y Julieta*. Recibirá unas críticas magníficas... y será un fracaso.”

“Mantuvo su palabra —recordaba Mankiewicz—. Contrató aviones para que promocionaran *Furia* escribiendo el título en el cielo de Nueva York. Y su predicción se cumplió. Recibió críticas magníficas y fue un fracaso.”¹²

Sin embargo, eran tales los prejuicios sobre *Furia* que cuando la película terminó su etapa de producción, Eddie Mannix acusó a Lang de haber puesto en la película algo que no estaba en el guión. Tras releer el guión y darse cuenta de que el director tenía razón, se defendió diciendo que “suena diferente en la pantalla”.¹³ Ante el hecho cumplido de la película realizada, la MGM pensaba catalogarla como de serie “C” y darle un estreno de tercera categoría en un programa doble, para rápidamente sacarla de cartelera. Pero opiniones positivas en los preestrenos generaron una creciente curiosidad sobre el debut de Lang en Hollywood y *Furia* tuvo un estreno más que digno en Nueva York y comentarios muy halagüeños de la prensa especializada.

Lo que los espectadores se encontraron fue la historia de Joe Wilson, un hombre del común (inicialmente Lang quería que fuese un abogado, pero lo convencieron de que el público se identificaría mejor con un personaje menos ilustrado), a *self made man* que cree estar viviendo su propia versión del sueño americano, convencido de que con trabajo y apego a la ley se logra todo. Dueño de una gasolinera junto a sus hermanos, ahorra lo suficiente para comprar un auto y poder por fin reunirse con su novia, que tuvo que dejar Chicago e irse a Capitol City buscando un mejor trabajo. Pero el reencuentro y la anhelada boda se convierten en brutal pesadilla cuando en el camino Joe es detenido en el pueblo de Strand y confundido con uno de los secuestradores de una niña. Hecho prisionero por motivos meramente circunstanciales, los enardecidos habitantes del poblado lo declaran sumariamente culpable y proceden a tomarse la cárcel y a intentar lincharlo. Lang no tiene compasión para describir a una sociedad enfermiza, primaria, que se fía del rumor (es certera la metáfora visual que equipara a las chismosas del pueblo con las gallinas de un corral),



que prefiere las estrategias políticas por encima de la defensa de un ciudadano; que además es xenófoba, fanatista, y en la que impera una ley del silencio, donde el olvido y la amnesia colectivas les lavan sus sucias conciencias. En el discurso del fiscal que lleva el caso por linchamiento, donde se nos ilustra de cuantos linchamientos ha habido en el país y qué escaso número de personas han sido procesadas por eso, se notan las ganas de Lang de editorializar, de darnos su frustrada opinión sobre la doble moral que parece sostener a la sociedad civil norteamericana. Todo esto se traduce en la decepción profunda del protagonista del filme hacia la majestad de la justicia y el imperio de la civilización, convirtiéndose en un ser inescrupuloso y con una idea fija en la cabeza: la sed de venganza hacia aquellos que pretendieron asesinarlo.

Lang filma la película con un estilo directo, muy norteamericano (es notoria su capacidad camaleónica de filmar cómo se acostumbra en el país que lo acoge —véase *Liliom*—), pero por momentos retorna a sus raíces expresionistas, como cuando vemos, entre sombras y llamas, los rostros de Wilson, los de la turba que está incendiando la cárcel y el de Katherine, su novia; o cuando los espectros de aquellos que van a ser condenados a morir se le aparecen al protagonista mientras deambula por la ciudad nocturna antes del veredicto último. Aunque es bien conocido que el final políticamente correcto del filme (en el que Wilson revela que sigue vivo y salva de morir a sus supuestos asesinos) fue impuesto por los ejecutivos de mercadeo y ventas (*el front office*),¹⁴ en la mencionada entrevista con Bogdanovich, Lang justifica el cambio de actitud del protagonista (interpretado por Spencer Tracy):

Me han preguntado con frecuencia si Tracy se entrega por consciencia social o algo así. Y creo que no. Creo que este hombre se entrega porque no puede seguir viviendo con una mentira eterna; no podía pasar la vida con ella. Es una explicación demasiado fácil decir que la consciencia social le hace a uno hacer algo. Uno actúa a causa de emociones, de emociones personales.¹⁵

Pese a las afirmaciones de Mankiewicz, previamente citadas, *Furia* obtuvo ganancias netas por 248.000 dólares y *The New York Times* la consideró la mejor película dramática de 1936. Sin embargo, Lang dejaría la compañía de Mayer

inmediatamente y se uniría a United Artists para realizar allí su segundo filme, *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937). A la MGM sólo volvería en 1955, casi veinte años después, para hacer allí *Moonfleet*. Entre tanto hizo joyas del cine negro, *westerns*, dramas de guerra... el genio sin par de un exiliado que siempre se sintió ajeno, extraño en un paraíso cuya falsedad parecía que sólo él advertía. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El Malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige el cineclub de la Universidad Eafit. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.

Notas

1. Luis Alberto Álvarez. *El amor es más frío que la muerte* (3ª parte). Periódico *El Colombiano* (Medellín, 10 de julio de 1994), p. 9B.
2. Alexander Walker. "Interview with Fritz Lang". En: Grant, B. K. (Ed.) *Fritz Lang Interviews*. U.S.A.: University Press of Mississippi, 2003, pp. 78-79.
3. Rafael de España. "Imágenes del nazismo: el cine del tercer Reich". En: Camarero G (Ed.). *La mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid: Editorial Akal, 2002, p. 36.
4. Gosta Werner. "Fritz Lang and Goebbels. Myth and Facts". En *Film Quarterly*, Vol. 43, No. 3, 1990, p. 26.
5. Gosta Werner. *Op Cit.*, p. 26.
6. Tom Gunning. *The films of Fritz Lang. Allegories of vision and modernity*. Reino Unido. British Film Institute, 2ª reimpresión, 2006, p. 207.
7. Peter Bogdanovich. *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos, 3ª ed., 1991, p. 122.
8. Bernard Rosenberg y Harry Silverstein. "Interview with Fritz Lang". En: Grant B K. *Fritz Lang Interviews*. U.S.A. University Press of Mississippi, 2003, p. 138.
9. Peter Bogdanovich. *Op Cit.*, p. 20.
10. James R. Parish y Gregory Mank. *The best of MGM. The Golden Years: 1928-1959*. Westport: Arlington House Publishers, 1981, p. 69.
11. Gordon Gow. "Cooking a Snook". En: Dauth B (Ed.) *Joseph L. Mankiewicz Interviews*. U.S.A. University Press of Mississippi, 2008, p. 40-41.
12. Scott Eyman. *El león de Hollywood. La vida y leyenda de Louis B. Mayer*. Barcelona: Debate, 2008, p. 275.
13. James Parish y Gregory Mank. *Op Cit.*, p. 69.
14. Axel Madsen. "Interview with Fritz Lang". En: Grant B K. (Ed.). *Fritz Lang Interviews*. U.S.A. University Press of Mississippi, 2003, p. 87.
15. Peter Bogdanovich. *Op Cit.*, p. 30.