



Fritz Lang



C

omo teórico que reflexiona sobre su práctica, Fritz Lang se ha interrogado más de una vez sobre el estatus, los usos y las funciones del detalle en el cine. Dos fragmentos de textos escritos el mismo año, que llevan la huella de este cuestionamiento, parecen responderse como en un espejo. En el primero, Lang aborda la cuestión de forma anecdótica y voluntariamente irónica. El cineasta, evocando el rodaje de *You Only Live Once* (*Solo se vive una vez*, 1937), rememora los problemas que le planteó entonces un batracio recalcitrante:

*Cuanto más miraba yo a la rana, más me examinaba ella fijamente. Se había resguardado en una hoja, cerca del borde, y, relajada, con las patas distendidas, contemplaba con perfecta impasibilidad el plató, la cámara y a mí. [...] El problema consistía en lograr que la rana saltara. He de decir que entonces yo estaba realizando un film que se llama You Only Live Once. En un momento concreto, las siluetas de Henry Fonda y Sylvia Sidney se reflejan en el agua de un estanque donde salta una rana, que destruye su imagen. Supongo que la gente de la Encyclopedia Britannica Films sabe provocar los saltos de ranas a discreción. Yo lo ignoraba, a pesar de tener la sensación de que un realizador debe estar a la altura de las circunstancias y de ser especialmente capaz de embauchar a una enorme rana parda empeñada en no saltar ni aun haciéndole cosquillas por detrás con una punta de alambre<sup>2</sup>.*

Como es conocido, al final Lang le administra una ligera descarga eléctrica a la rana, que termina saltando (con su sarcasmo, Lang quería hacer creer que el batracio había obedecido finalmente a las órdenes del productor Walter Wanger). Entre anécdota de rodaje, sátira y parábola animalista, esta historieta no está desprovista, sin embargo, de ciertas lecciones a ojos de Lang :

*Lo repito, no me interesan especialmente las ranas, pero esta historia, como la mayoría de las historias, tiene una moraleja –que puede ser otra distinta de la más evidente*

LIVO BELLOI

"Such apparently insignificant details"<sup>1</sup>.  
Fritz Lang  
y lo ínfimo

1. "Me siento simplemente desbordado por la cantidad de información que la policía ha obtenido de esos detalles en apariencia insignificantes". Réplica pronunciada por Richard Wanley (E. G. Robinson) en *The Woman in the Window*



Fritz Lang durante el montaje de *Hangmen also die* (Los verdugos también mueren, F. Lang, 1943)

(*La mujer del cuadro*, F. Lang, 1944) cuando, no lejos del lugar donde se había hallado el cadáver de Claude Mazard, se dirige a los investigadores.

2. “**La grenouille et moi**” (1946), en ALFRED EIBEL (ed.): *Fritz Lang. Trois lumières, París, Flammarion, col. “Cinéma”, 1988*, págs. 133-134.

3. “**Le producteur contre la grenouille**” (1946), en ALFRED EIBEL (ed.): *op. cit.*, pág. 135.

según la cual uno siempre debe mirar donde se sienta— un realizador debe prestar la máxima atención al detalle, porque el detalle crea la atmósfera, y por tanto el ambiente y el tiempo que condicionarán la acción<sup>3</sup>.

Presumiendo de fabulista, descendiente imaginario de Esopo y de La Fontaine, Lang no hubiera elaborado así esta historia (pues se nota que embellece, inventa o adorna) si no tuviera como objetivo hablar de su relación con el detalle cinematográfico. Relación cuidadosa, como mínimo, que reclama una circunspección tanto más aguda cuanto que el detalle para Lang no es solo transmisor de sentidos y de connotaciones diversas (determina en profundidad la *Stimmung* del film), sino que requiere además la rítmica misma de la puesta en escena (cuestión de *tempo*).

En otro fragmento escrito el mismo año (y sin duda con el mismo espíritu), Lang retoma la cuestión del detalle, en términos menos gráficos, aunque igual de explícitos:

*Tal vez sea porque he aprendido mi oficio en un país donde se le otorga la máxima importancia al detalle [...] por lo que pretendo fundar la espontaneidad en una preocupación perpetua por el detalle. [...] En el cine, la espontaneidad, como la atmósfera, solo puede nacer de una acumulación de detalles<sup>4</sup>.*

Lang no disimula la naturaleza paradójica de su propuesta, que tiene casi el aire de un *double bind*. En contra del sentido común, el cineasta considera eso que él denomina “espontaneidad” no tanto un dato primero, inmediatamente accesible, como el producto, *in fine*, de un trabajo, y más aún de un trabajo aplicado al detalle, concebido en su alcance acumulativo (la espontaneidad como cálculo, en cierto modo). Este trabajo, referido al “poder de la cámara para captar el detalle” (potencia que, a ojos del realizador, es adecuada para distinguir el cine del teatro), no obedece a un carácter caprichoso o maníático. Para Lang, esta “preocupación perpetua por el detalle” se impone como la condición necesaria y fundadora de una auténtica economía figurativa, que privilegia la imagen en detrimento de la palabra, acercándose más a la noción de *cinematograficidad*<sup>5</sup>.

No obstante, Lang no se preocupa en ninguno de los textos por definir mínimamente qué significa para él en realidad esta noción de "detalle". Todo transcurre como si el dato estuviera clarísimo, como si para él fuera evidente. Cuestión de "ambiente", cuestión de "tempo", el detalle aparece aquí como un dato manipulado y dominado, idealmente, por el realizador; y lo que es más, producido de entrada para ser percibido por el espectador<sup>6</sup>.

En su ensayo ya clásico, Lotte Eisner no ha dejado de apuntar el anhelo del detalle como uno de los rasgos distintivos de la puesta en escena de Fritz Lang. En realidad, Eisner va incluso un poco más lejos. Concentrándose en la etapa americana del realizador, en sus relaciones hipotéticas de continuidad o de ruptura con su primera etapa alemana (vieja cantinela de la literatura crítica consagrada a Lang), Lotte Eisner cree poder discernir, de una etapa a otra, una mutación profunda y decisiva del estatus que se le concede al detalle. "Pero el detalle –nos dice Lotte Eisner– no juega ya, como en la etapa alemana, un papel simbólico"<sup>7</sup>. Entonces se plantea enseguida una pregunta: ¿qué es exactamente un detalle de alcance "simbólico"?

Lotte Eisner nos proporciona un primer elemento de respuesta. En *Fury* (*Furia*, 1936), film inaugural de la etapa americana (y curiosa elección estratégica, justamente), Eisner cree detectar un caso emblemático de detalle de alcance "simbólico" en el famoso plano de las gallinas yuxtapuesto al cacareo sórdido y estúpido de las cotillas que propagan el rumor (ahí donde no vemos en la actualidad más que un resurgimiento bastante incongruente de ciertos rasgos estilísticos propios del cine de los años 20). Según Lotte Eisner, el detalle de intención "simbólica" procedería entonces de una glosa del film por sí mismo, plano sobre plano, de una inclinación metafórica debida en principio, no a un montaje alternado, sino a un montaje paralelo. Para Eisner, este régimen "simbólico" del detalle se eclipsaría en la alborada de la etapa americana del cineasta. Nueva pregunta, igual de legítima: ¿qué sustituiría durante la etapa americana de Lang ese detalle "simbólico"?

Tal vez la clave (o parte de ella) esté en *Fury* y en los filmes sucesivos. Aquí, la ambición general de Lang es harto conocida: para él se trata de seguir la trayectoria tortuosa y fatídica que transformará a un hombre común de la calle (un "John Doe", como se ha apuntado más de una vez) en víctima expiatoria del rumor y de la histeria colectiva, y, por un curio-

#### 4. "Comment être spontané"

(1946), en ALFRED EIBEL (ed.): *op. cit.*

#### pág. 135-136.

5. Observemos de paso que entre economía figurativa y economía a secas, Lang no se mostrará menos explícito (A. EIBEL: *Ibid.*): "Si me he convertido en productor es para tener la libertad de interesarme en detalles de apariencia benigna, sin tener que explicar a nadie que no intento únicamente acometer



Fritz Lang y Marlene Dietrich durante el rodaje de *Rancho Notorious* (*Encubridora*, F. Lang, 1951)

so viraje de la situación, como verdugo, a distancia, de sus propios verdugos<sup>8</sup>. Filmar a John Doe: el envite es menos simple de lo que parece. Si el realizador pretende conservar el carácter mediocre del personaje, no podrá sin embargo filmarlo como un cuerpo estrictamente anónimo, como una masa indistinta, desprovista de la estatura, aunque sea elemental, propia de un personaje cinematográfico. Para que el relato tenga cierta tensión será conveniente preocuparse de *marcar* ese cuerpo ordinario, de adjudicarle rasgos distintivos que hagan referencia conjuntamente a lo prosaico (deben especificar, pero no más allá de ciertos límites).

Fury  
(Furia, F. Lang, 1936)

nuevos gastos ni enviarlo antes de hora al cementerio".

6. Sobre este último punto, véase sobre todo el testimonio emblemático del periodista Otis Ferguson en su reseña de *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941): "Lang le da profundidad a todo lo que rueda. Muy atento al detalle, su primer deseo es que esos detalles aparezcan ante el espectador con exactitud y de forma inmediata, le impresionen y le conduzcan al núcleo de la narración, que estimulen su imaginación". A. EIBEL: *ibid.*, pág. 192 (La cursiva es del propio Ferguson).

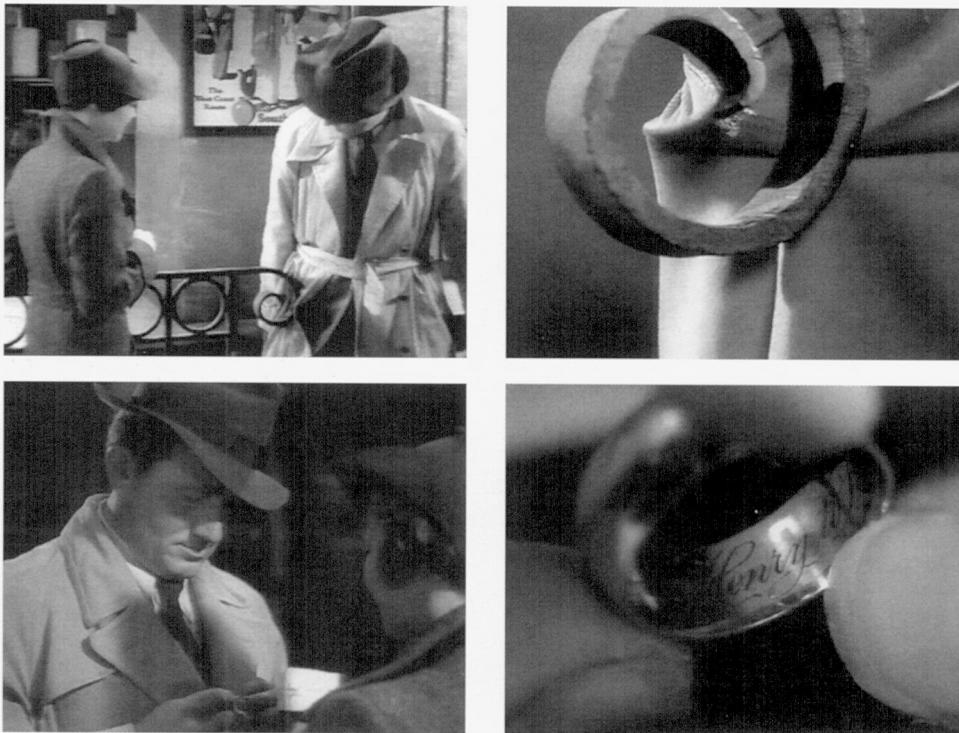
7. LOTTE EISNER: *Fritz Lang, París, Flammarion*, 1984, pág. 182.

8. Sobre esta singular progresión, véase sobre todo VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: "*Fury ou comment est né John Doe*", en BERNARD EISENSCHITZ y PAOLO BERETTO (Coords.): *Fritz Lang. La mise en scène*, Turín, Lindau, 1993, págs. 191-201.



En cierto modo, la primera secuencia de *Fury*, secuencia de exposición en el sentido más profundo del término, no posee otra intención: *meet John Doe*. Y hay que reconocer que, en esta ocasión, Lang no se anda con rodeos; él que en estos primeros planos preliminares multiplica rasgos identificadores de toda clase en el encuentro con su personaje principal. Ante la vitrina de la tienda que expone las camas separadas, al igual que en el trayecto a la estación, se tratará sobre todo de un detalle de tipo alimenticio, la predilección de Joe Wilson (Spencer Tracy) por los cacahuetes; ocasión para que su futura esposa, Katherine Grant (Sylvia Sidney), haga un curioso silogismo amoroso ("I love you, you love peanuts, I love peanuts too"). En la consigna de la estación, marcando el cuerpo a través de su atuendo, se destaca un detalle indumentario: mientras carga con las maletas de su futura esposa, Joe Wilson se rasga el abrigo con el extremo de una verja de hierro [fig. 1]: es el primer plano de detalle del film [fig. 2], introducido gracias a un raccord en el eje, insistiendo con fuerza en el trenzado donde la tela queda atrapada<sup>9</sup>. Al contrario del primer rasgo, este

segundo rasgo que lo caracteriza no existe previamente al arranque del film, sino que es fabricado, puro producto. Más aún, se presta inmediatamente a insistir sobre la misma acción, puesto que el personaje de Katherine toma la iniciativa de coser el desgarrón con un hilo azul, que no le pega y desentona en exceso, como una cicatriz, con el conjunto del abrigo (tipificación al cuadrado).



*Fury* (Fura, F. Lang, 1936)

Figs. 1, 2, 3, 4

En cuanto al andén de la estación, será el teatro de un doble intercambio: Joe Wilson le ofrece perfume a su futura esposa; le ofrece al mismo tiempo un *lapsus* ("mémentum" en lugar de "memento") que desempeña aquí la función de detalle verbal. Por su parte, Katherine Grant le regala a su futuro marido otro "mémentum" (se apropia del *lapsus*, lo que permite al film reiterarlo sin que lo parezca), en forma de anillo que ha pertenecido a su madre [fig. 3-4]. Segundo plano de detalle del film, vinculado de nuevo a una forma circular (el interior de la joya, como un eco deformado del borde trenzado donde se ha quedado enganchado el abrigo) y que describe un nuevo proceso de transitividad, de relevo ("Henry to Katherine", y más adelante "Katherine to Joe"). Joe Wilson se pone el anillo, adquiriendo con ello un rasgo distintivo de carácter ornamental.

Detalle alimenticio, detalle indumentario, detalle verbal, detalle ornamental: en principio se puede pensar que es demasiado para un solo hombre y demasiado para una sola secuencia. No obstante, si se considera el film en su conjunto, se comprue-

9. Georges Sturm relaciona este plano singular con lo que él denomina una forma (x), cuyas manifestaciones recurrentes estudia en la obra de Lang, bajo la triple forma de la cruz, de la encrucijada y del laberinto. Véase GEORGES STURM: "**La forme -x-**", en *Trafic*, nº 41, primavera de 2002, págs. 107-113.

ba que nada sobra en esta concentración preliminar: es justo (lo justo, ni más ni menos) lo que necesita el film para desarrollarse plenamente. Observemos por lo demás que este proceso regulado de tipificación, concentrado exclusivamente en el personaje masculino, convoca preferentemente rasgos "ligeros", dúctiles, fácilmente trasmisibles, propicios a la circulación, aunque todavía parcialmente ausentes, ricos en una latencia que el desarrollo de la narración no tendrá más que explotar.

Fury  
(Furia, F. Lang, 1936)



Auténtico pliegue del film, el retorno del muerto viviente, Joe Wilson, tiene el efecto directo de hacer bascular la economía del saber sobre la que se había ordenado hasta ahora la narración. Solo sus hermanos y nosotros, espectadores, sabemos que la víctima del linchamiento sigue con vida. Nadie más lo sabe, nadie más, por lo demás, debe saberlo. Pues, en su premeditada venganza, Joe Wilson estará interesadísimo en mantener la ficción de su muerte (por esta razón precisamente se eleva, para la ocasión, al estatus de "demiurgo", según la expresión de Vicente Sánchez-Biosca<sup>10</sup>). Es en este contexto de maquinación, al margen del proceso entablado contra los veintidós habitantes de Strand, donde los rasgos distintivos expuestos sin rodeos en el marco de la primera secuencia encontrarán también la manera de volver, siguiendo una relación de transitividad cuya entrada en materia esbozaba ya el principio. Pero este retorno no sucede de cualquier modo, no sucede en cualquier lugar: estos rasgos volverán en pareja y en momentos clave del proceso, contrariando o sosteniendo la ficción elaborada por el personaje principal.

<sup>10</sup>. Artículo citado, pág. 196.

Justo después de la sesión de proyección que se organiza en el recinto del tribunal, imágenes alucinadas y abrumadoras que intentan probar la culpabilidad de los veintidós acusados<sup>11</sup>, Katherine Grant coge un ascensor. A su izquierda está el hermano pequeño de Joe Wilson. Ella lo observa con una mirada perpleja, como si algo en él emitiera una señal involuntaria [fig. 5]. Entonces, ella baja los ojos e identifica el origen de su turbación. Un primer plano de detalle nos revela y le revela al mismo tiempo que el impermeable que lleva el hermano de Joe Wilson tiene un desgarrón y una cicatriz azul [fig. 6]. Como si esto no fuera suficiente, cuando el mayor de los dos hermanos le pide un cigarrillo al menor, este solo encuentra en su bolsillo un puñado de cacahuetes (el mismo primer plano de detalle [fig. 7]). Regreso conjunto, ya que no podemos suponer, en la cabeza del personaje concernido, ninguna intencionalidad y que instaura, en este punto preciso del film, un poder ambivalente. Es justo en el momento en que la muerte de Joe Wilson y la consiguiente culpabilidad de los veintidós acusados parecen irrefutablemente demostradas por la imagen, cuando vuelven a destacar en la narración los rasgos característicos expuestos en el *incipit*, perturbando una certeza que acaba de afirmarse (desde este ángulo, la ceguera parcial, la timidez hermenéutica del personaje de Katherine Grant tienen de hecho motivos para sorprender [fig. 8]).



*Fury* (Furia, F. Lang, 1936)

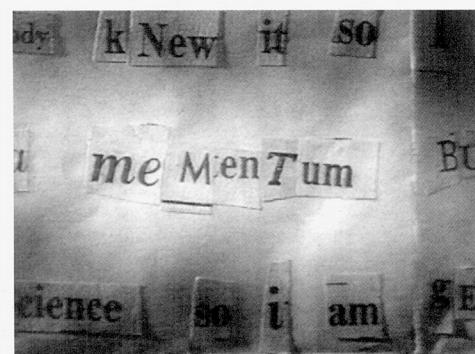
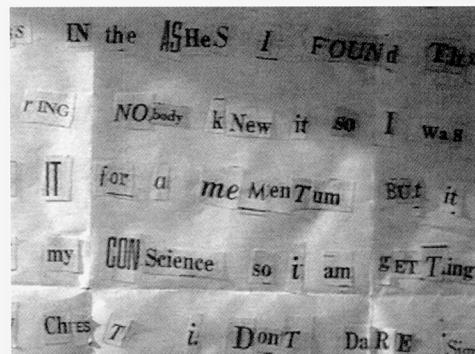
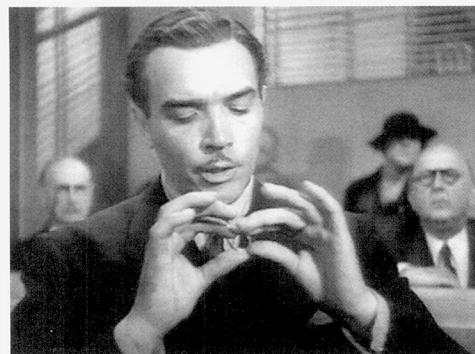
Figs. 5, 6, 7, 8

11. Sobre esta secuencia que sigue siendo tan sorprendente, remito por supuesto al análisis clásico y detallado de JEAN DOUCHE: “**Dix-sept plans**”, en RAYMOND BELLOU (ed.): *Le Cinéma américain. Analyses de films*, T. I, París, Flammarion, 1980, págs. 201-232.

El otro retorno en pareja de los rasgos expuestos en el *incipit* se produce igualmente en un momento capital del proceso y se inscribe a la par bajo el signo de la ambivalencia. Cuando escucha, a través del aparato de radio, que los veintidós acu-

Fury (Furia, F. Lang, 1936)

Figs. 9, 10, 11, 12, 13, 14



sados podrían gozar, aunque parezca imposible, de un sobreseimiento, por falta del *corpus delicti*, Joe Wilson utiliza una estratagema con el fin de atestiguar su propia muerte. Haciéndose pasar por un ciudadano de Strand que hubiera ayudado a limpiar la cárcel tras el incendio, envía una carta anónima al juez Hopkins adjuntando, como prueba, el anillo que le había ofrecido al principio de la narración su futura esposa [fig. 9-10]. Aquí todavía el gesto, ambivalente, encierra el principio de su propio fracaso. Por una parte, el anillo, quemado, parcialmente fundido, pero donde se pueden leer aún las palabras "Henry to K..." y "To Joe", parece corroborar la hipótesis de la muerte de Joe Wilson en el incendio de la cárcel. Pero, por otro lado, y

totalmente a contrasentido, la misiva anónima, compuesta de letras recortadas del periódico, presenta la singularidad verbal de que el abogado de la defensa, encargado de revelar en voz alta el contenido, se traba: "In the ashes, I found this enclosed ring. Nobody knew it, so I was keeping it for a mement...". Plano medio de los hombres de Katherine Grant, desconcertada por esa pequeña extrañeza lingüística. Unos planos después, verá por fin la carta anónima. En el centro, como probablemente esperaba, la palabra "mementum", que le salta literalmente a los ojos y le hace estremecerse [fig. 11-14]. En cualquier caso, el contenido de la carta contradice la lección vehiculada por el anillo: de nuevo, se rechaza una hipótesis cuando intenta afirmarse. Es en este momento crucial cuando se destapa la maquinación, cuando la ficción alimentada por Joe Wilson pierde fuerza: "Why didn't you tell me Joe is alive?". Y si Katherine Grant, delante de ambos hermanos, enseguida pone cara de cambiar de parecer ("He's dead"), es para ponerle una trampa al instigador de esta ficción y a sus dos acólitos (de golpe, la maquinación ha cambiado de campo y de rumbo).

Al examinar estas dos secuencias resulta evidente: el "lujo" aparente de detalles desplegado en torno al personaje de Joe Wilson en la primera parte del film no tenía nada de redundante. Cada detalle regresa, bien para perturbar la ficción servida por el personaje (el impermeable y su costura), bien para intentar darle crédito (el anillo fundido en parte), bien para desbaratarla pretendiendo fortalecerla (la carta anónima, lugar del *lapsus verbal*). Por tanto, de un extremo al otro del film, todo se ejecuta en un amplio movimiento, que se desarrolla desde el vacío a la inversión, del planteamiento a la clausura, del estado latente a la extenuación (estos rasgos identificadores no podrán aparecer de nuevo, ya que han quedado "extenuados" por su regreso: cartuchos que el film ha quemado). Lang habrá logrado así orquestar su narración jugándose todo a una desmultiplicación de redes mínimas, de pequeños circuitos binarios que, una vez activados, no permiten que subsista ningún resto. Nos hallamos ante el orden de una funcionalidad máxima, de una economía narrativa desprovista del menor residuo; nos hallamos ante un dispositivo que se resiste a la metáfora (con una excepción, como hemos visto) para aprovechar mejor las relaciones de contigüidad, de tensiones indiciales, de sugerencias metonímicas<sup>12</sup>.

\*

*Fury* presenta un primer modo de serialización del efecto de detalle e indica ya que, en Lang, semejante efecto se deja reducir en pocas ocasiones a una forma de

Fury  
(*Fury*, F. Lang, 1936)



12. Alrededor de la noción de "símbolo", que parece que hay que dejar aparte, la presente reflexión está en la línea de la de ENNO PATALAS, cuando nos dice precisamente a propósito de *Fury*: "Son símbolos que no comentan la acción [...], sino que son sus motores" (*Fritz Lang, París, Rivages/Cinéma, 1985*, pág. 103).

unicidad: se inscribiría fundamentalmente en una lógica de desmultiplicación y de recurrencia. Sería ilusorio pensar que los circuitos binarios a los que recurre en *Fury* forman una suerte de paradigma estereotipado que el realizador se habría empeñado en mantener durante toda la etapa americana. Al ver de nuevo los filmes uno a uno, lo que llama la atención es muy al contrario la variedad extrema, la renovación constante que Lang imprime a los efectos de detalle que utiliza. Para convencerse, basta con volver a examinar desde este ángulo *House by the River*, ese film considerado menor que Lang filma en 1949 por cuenta de Fidelity Pictures (en asociación con la firma Republic).

Recordemos que en este film el personaje principal, Stephen Byrne (Louis Hayward), escritor insignificante y homicida, por descuido, de la sirvienta Emily Gaunt<sup>13</sup>, sufre literalmente la persecución de un motivo obsesivo, procedente de un efecto de detalle en forma de pececito plateado que surge de las olas (y en este aspecto no estamos tan lejos de la rana en *You Only Live Once*: el pequeño bestiario de Fritz Lang). Este motivo visual se impone tres veces a Stephen Byrne a lo largo de la narración, bajo distintas formas.



*House by the River*  
(F. Lang, 1949)

La primera vez, el pececito plateado aparece ante la mirada del personaje en tanto que *dato real solo visto por él*. Anochece. Estamos en el río evocado en el título del film. Stephen Byrne y su hermano John han envuelto el cadáver de Emily Gaunt en un saco grande de tela y se apresuran a lanzar el cuerpo al agua. En el momento en que John suelta el andal, y justo antes de que Stephen se deshaga del cadáver, un pececito plateado da un salto, describiendo una trayectoria semicircular, por el lado izquierdo hasta recaer en el derecho. Fenómeno como mínimo extraño, cuyo dramatismo queda enfatizado por la música en off que lo acompaña, que el azar (muy controlado en esta ocasión) sitúa en una relación de contigüidad espacial y de simultaneidad temporal, o casi, con la inmersión del cadáver en el agua. Lo que Lang ejecuta aquí es la versión tragicómica del principio de los vasos comunicantes (un cuerpo humano es lanzado al agua; un cuerpo animal se ve expulsado de ella casi en el mismo momento), el cual remite a su manera al gran esquema de la reversibilidad que sobrevuela el conjunto de la obra. El hecho de que el pez plateado aparezca en ese momento preciso del film supone una profunda ambivalencia, después de todo: si procede de un surgimiento imprevisto, lleva igualmente la marca intrínseca de una coincidencia fatal, trabando una relación indefectible entre ambos hechos, el mayor (inmersión del cadáver) y el aparentemente menor (aparición casi sincrónica del pez). El espectáculo improvisado que ofrece el pececito plateado solo es visible en toda su furtividad ("Did you see that?") para el personaje principal: solo el culpable (y no su cómplice, John) ve al pez, que, a su vez, se convierte en testigo ocular de su acto.

13. Patronímico predestinado o predestinante: en inglés, "gaunt" significa delgado, cuerpo demacrado.

En su segunda aparición, el pececito plateado aparece ante Stephen Byrne (y ahí tenemos un rasgo distintivo notable) en forma de *dato virtual visto solo por él*. Poco después de que se haya lanzado el cadáver al río, volvemos a encontrar al escritor endomingado en compañía de su esposa Marjorie. Ambos se preparan para asistir a una recepción. Como Emily está ausente (y con razón), Stephen ayuda a su esposa con los preparativos; en este caso se mete temporalmente en el papel que desempeñaba habitualmente su víctima (nuevo efecto de reversibilidad). La decisión de puesta en escena que toma Lang en esta secuencia, banal en apariencia, está clara como el agua: se tratará primero de instaurar una conjunción visual entre el matrimonio y el espejo que tienen enfrente, y a medida que se desarrolla la escena, de perturbar esta colusión de partida, para que se puedan ver, alternativamente, o bien los dos personajes (sin el espejo), o bien el espejo solo. Es evidente que algo singular va a producirse en la superficie del espejo. Mientras que su esposa, sentada, lo atrae hacia ella para abrazarlo [fig. 15]. Byrne percibe, en el lugar donde hay un espejillo de mano situado detrás, en la parte inferior del espejo, una especie de destello, una chispa, una mancha blanca que se mueve, cuyos contornos perfilados pero inciertos imitarán la trayectoria del pececito plateado entrevisto en el río [fig. 16-19], mientras que en el mismo lugar surgen, en sobreimpresión, reflejos acuáticos. Una vez más, el personaje se queda solo ante su visión, proyección mental que lo trastorna profundamente y lo sumerge en un estupor que apenas conseguirá enmascarar con el pretexto de una migraña tan violenta como súbita.



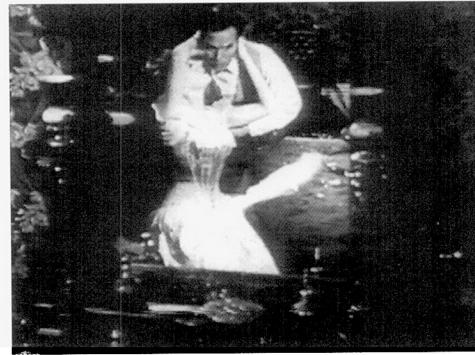
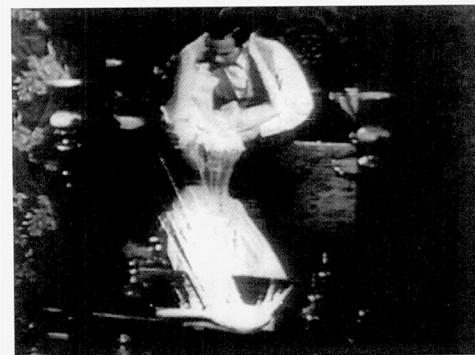
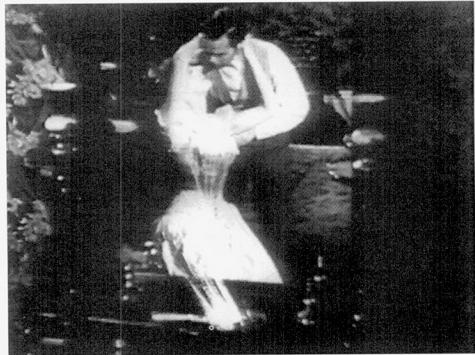
House by River  
(F. Lang. 1949)

La tercera (y última) aparición del pececito plateado se distingue de las otras dos por revestir los trazos de un *dato real que el personaje principal no ve*. Eterno retorno: el saco de tela y el cadáver han salido a flote y Stephen Byrne se pone a buscarlos.

*House by the River*

(F. Lang, 1949)

Figs. 15, 16, 17, 18, 19



Viaje en barca al final de la noche, entre la vegetación que se agita y los ruidos inquietantes. Cuando Byrne cree haber capturado a la muerta con la punta de su bichero, esta vuelve a escapar, liberando de paso su abundante cabellera. Toda esta secuencia de búsqueda enloquecida se inscribe en el régimen visual de la ondulación, evidenciando de forma especial los reflejos de la luna sobre el agua. De esta ondulación emerge de nuevo el pececito, ejecutando exactamente el mismo salto, de izquierda a derecha, de su primera aparición. Pero esta vez, Stephen Byrne, inmerso en su búsqueda del saco con el cadáver, ni siquiera lo verá. Solo será consciente a través del sonido del salto, una vez que el pez ya ha desaparecido dentro del agua.

De una aparición a otra, la progresión resulta sensible y extremadamente concertada. En el nivel filmico, Lang se dedica, en lo que respecta al pececito plateado, a establecer una modulación progresiva entre la mirada y su objeto. En la primera aparición, la mirada y la aparición son estrictamente sincrónicas, están en la misma fase; en la segunda, la mirada llega con ligero retraso respecto al objeto, pues este aparece un poco antes de que la atención se fije sobre él<sup>14</sup>; finalmente, en la última apari-

14. Tom Gunning ha insistido claramente en la importancia de esta diferencia temporal mínima y en apariencia menor. Véase TOM GUNNING: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, Londres, BFI Publishing, 2000, pág. 378.

ción, la mirada se retrasa tanto que el objeto se le escapa. Este desencuentro gradual del acto de la visión sirve para articular una desposesión, una progresiva pérdida de dominio del personaje principal. En adelante, será el entorno, y no el personaje, quien lleve las riendas<sup>15</sup>.

Más significativo aún, el motivo del pececito plateado, en su forma de marcar *House by the River*, traduce un uso radicalmente distinto de los efectos del detalle en el cine de Lang (lo que ya dice mucho de su carácter maleable, y no menos de su polimorfismo esencial), si nos paramos a compararlo, aunque sea por encima, con *Fury*. No es solo que el trabajo del detalle se aplica aquí a un motivo único, exclusivo; no es solo que actúa con un despliegue en tres tiempos (allí donde *Fury* apuesta, ya lo vimos, por una cualidad binaria desmultiplicada); es también que las propias características del efecto del detalle están invertidas una a una. En ese pececito plateado no hay nada en principio que sea, hablando estrictamente, del orden de la identificación o de la tipificación: estamos siempre en una lógica de la contigüedad (espacial y temporal), pero sin que el objeto elegido adquiera un valor pleno de índice. En el mismo registro, el motivo recurrente del pececito que emerge del agua no puede prestarse a ninguna confusión: indecible, e invisible para cualquier otro, no puede transitar de un protagonista a otro, parece condenado a girar en bucle en torno a un único y mismo personaje, a la manera de una visión alucinada y obstinada. Constatemos finalmente que su regreso programado en la trama de la narración no afecta en nada a su poder.

Más bien, el mismo motivo podría virtualmente volver una y otra vez hasta el infinito, con la misma intensidad, en la medida en que la obsesión ha invadido al personaje. Con *House by the River*, estamos con toda razón muy lejos del detalle "simbólico" propio (o supuesto como tal) de la primera etapa alemana del cineasta, tanto como lo estamos de las redes mínimas explotadas en *Fury*.

En el fondo, con *House by the River*, el detalle equivale a tres y está asociado a la noción de culpabilidad. Bajo este aspecto exclusivamente, el siguiente film de Lang,

*House by the River*  
(F. Lang, 1949)



15. Lo que vendrá a confirmar, de manera fatídica, la última secuencia del film, donde el personaje de Byrne encuentra la muerte por tener el cuello atrapado en las cortinas hinchadas por el viento.

*House by the River*  
(F. Lang, 1949)



*Rancho Notorious* (*Encubridora*, 1952)<sup>16</sup>, puede concebirse como una variación en torno a *House by the River*, llevada a una minuciosa amplificación. Se sabe que *Rancho Notorious* se ordena fundamentalmente con el principio de un juego de pistas, cuyas balizas iniciales están hechas de fórmulas verbales con un aire enigmático ("Chuck-a-Luck", "Altar Keane"). Pero no deberíamos desdeñar desde este ángulo el papel estructurante, que se extiende a todo el film, que desempeña lo que podríamos denominar con propiedad el *círculo del broche*. Este film que comienza con un *plano final* (abrazo fogoso entre Vern Haskell y su futura esposa, Beth: *happy beginning*) pone en juego un proceso regulado de circulación, activado desde su *incipit*. En efecto, desde la primera secuencia, Vern ofrece un broche ("from Paris", precisa con orgullo) a su futura esposa<sup>17</sup>. El film no tarda nada en insistir en esta joya, mediante el escorzo de un primer plano de detalle sobre fondo negro (relación de contraste que ofrece las condiciones de una visibilidad total). Cuando Vern, alertado de la trágica noticia, regresa a la tienda de su prometida, no puede sino rendirse a la evidencia ("She wasn't spared anything", dice el doctor que se apresura en llegar a la casa). Cuando se clausura la secuencia, la cámara se queda detenida en la víctima, iniciando un movimiento descendente a lo largo del cuerpo de la joven, recorriendo cada detalle (del rostro sin vida a la mano encogida) y revelando de paso que el broche ya solo brillará por su ausencia. A partir de este momento, el film se empeña en hacer-nos olvidar la joya, para concentrarse mejor en los indicios verbales que orientan a Vern en su búsqueda del asesino. Llega la secuencia del aniversario de Altar Keane, el momento en que Vern se ha integrado, aunque sea un poco, en la pequeña y singu-

16. Dejemos de lado *American Guerrilla in the Philippines* (*Guerrilleros en Filipinas*, 1950), cuyo estatus especial es conocido y constituye una excepción en la filmografía de Lang.

17. Desde este punto de vista, esta secuencia inaugural invierte punto por punto, pero en una relación de perfecta simetría, la que abre *Fury*.

lar comunidad que puebla el rancho Chuck-a-Luck. Nueva marca de trágica ironía en Lang: la duración de una canción atrevida ("a bold song") será también la de la aterradora revelación a ojos del protagonista. Cuando la canción va más o menos por la mitad y Vern al fin esboza una sonrisa, Altar Keane empieza a juguetear con su público. Cuando llega delante de Frenchy se quita el chal negro, lo hace ondular ante su amante y termina por enrollárselo en el cuello (variante erotizada de la última secuencia de *House by the River*: el chal como signo de unión versus la cortina mortífera). En ese momento no vemos nada todavía. Para que el espectador esté en situación de ver, Lang hará que contribuya la mirada de Vern, el cual, un tanto apartado de la escena, hará en este caso el oficio de mediador. Primer plano del personaje masculino (el primero en esta secuencia) donde la sonrisa, aún tímida, bascula una mueca de desconcierto. Vern ve algo, pero aún no sabe qué. Una señal debe emanar de esta escena en realidad totalmente banal, y nos vemos reducidos, como el personaje, a analizar la escena. Cuando la cámara enfoca de nuevo a Altar Keane, ahora sentada, vemos que está encuadrada en un plano medio de los hombros. La elección de este grado en la escala de los planos no tiene nada de arbitrario, como es evidente, pues justamente del hombro del personaje va a salir una revelación. Un extraño rictus atraviesa entonces el rostro de Vern: al fin ha visto lo que tenía que ver, y el film nos anuncia al instante lo mismo que a él mediante la interposición de un contracampo que encuadra en un primerísimo plano el broche que ostenta Altar Keane (mismo efecto de contraste que en la secuencia preliminar: plateado sobre fondo negro)<sup>18</sup>. Si hay un efecto total de detalle en esta secuencia, de nuevo en forma de retorno (parecido en esto a *Fury*), este efecto no aflora en absoluto de modo simbólico o metafórico: no emerge sino para vincular la relación de doble extensión metonímica, uniendo por una parte a Beth y a su agresor y, por otra, al asesino buscado por Vern y Altar Keane en persona (según la fórmula: Beth <— X —> Altar Keane). Si el broche había sido objeto, desde la secuencia de apertura, tanto de un regalo como de un robo, deja en este caso todas sus potencialidades indicativas. Para Vern, a partir de este momento, identificar a quien haya regalado el broche a Altar Keane significa identificar forzosamente al culpable (de ahí esa rápida sucesión de primeros planos sobre los rostros respectivos de los diferentes comensales, mediante la cual se forma y se propaga la sospecha que Vern no puede dejar de alimentar). Lo que sigue es conocido. Basándose en astucias (pues el reglamento interno del rancho no autoriza a nadie a hacer

*Rancho Notorious*  
(Encubridora, F. Lang, 1951)



18. Para un análisis en profundidad de esta secuencia, sobre todo a través de los diferentes estados del guión, véase GERARD LEBLANC: "**Réécriture scénistique et mise en scène (sur une séquence de Rancho Notorious)**". en BERNARD EISENSCHITZ y PAOLO BERTELETTO (eds.): **op. cit.**, págs. 355-362.

19. De otro modo, con *Rancho Notorious*, Lang vuelve a unir mediante un modo de circulación objetos con los que ya había experimentado anteriormente, pero a una escala más pequeña, en *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941) (circulación del broche en forma de flecha que Thorndike ofrece a Jenny). Por lo demás, *Man Hunt* constituyó un título muy apropiado para *Rancho Notorious*.

20. La noción de "pan" se entiende aquí en la acepción fijada, partiendo de Proust y de Vermeer, por Georges Didi-Huberman. Véase "Question de détail, question de pan", en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Editions de Minuit, col. "Critique", 1990, págs. 273-318. Tal vez sea útil recordar aquí que la noción de "pan" avanzada por Didi-Huberman se elabora en una relación de fuerte oposición con la de detalle (incluso si, hechas todas las reflexiones, la dicotomía se muestra finalmente menos tajante de lo que parecía al principio). Para un primer examen de la cuestión del "pan" en el cine, véase el excelente trabajo de FRANÇOIS PETIT: *D'une certaine opacité de la représentation cinématographique: l'effet de pan*, tesina, Universidad de Lieja, 2000.

21. Intransitividad, opacidad, reflexividad: sobre todas estas nociones, por otra parte conexas, véase LOUIS MARIN: *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, París, Editions Usher, 1989.

22. Véase GEORGES DIDI-HUBERMAN: *op. cit.*, pág. 315: "[...] el pan, él, salta a los ojos, casi siempre en el primer plano

preguntas), Vern termina encontrando lo que buscaba: es Kinch quien le ha dado el broche a la propietaria de la casa. De nuevo, un efecto de simetría: rescatando la preciada joya, Vern la arranca de la blusa de Altar Keane, reproduciendo frente a su invitada el gesto original que Kinch había tenido con Beth. Más tarde, encontramos a Kinch sentado en la barra de un saloon cualquiera. Deslizándose sobre la barra, el broche entra en el campo por la derecha y termina su trayectoria justo a la altura del personaje, muy cerca del vaso de whisky que acaba de servirse (efecto de surgimiento que, a través de su conexión con la culpabilidad sobre todo, nos recuerda precisamente el del pececito plateado en *House by the River*). Nueva puesta en escena de una extensión metonímica (emparejada con un poderoso efecto de fuera de campo), pero esta vez menos anunciada como indicio que retornada como prueba, como marca objetiva de una culpabilidad. Una vez que el broche, objeto del detalle, ha regresado al campo de Vern y que le ayuda además a confundir al culpable, el circuito llega lógicamente a su término, la combinatoria se ha agotado, como es natural. En conjunto, el ejemplo que presenta *Rancho Notorious* es a fin de cuentas más complejo que el observado en *House by the River* (del que procede en parte, sin embargo). Si el objeto del detalle vuelve, se pliega al mismo tiempo a variaciones de estatus (objeto relativamente anodino, índice, prueba) y se ofrece a relaciones diferenciadas (regalo, robo, compra) que regulan toda la circulación de la narración<sup>19</sup>.

Pero regresemos un instante a la segunda aparición del pececito plateado, la que se produce en la superficie del espejo. Proyección, imagen mental, ya lo dijimos, que se distingue por desprenderse del resto de las imágenes, tanto que parece que crea, en el corazón mismo del tejido filmico, una forma de desconcierto figurativo. Si esta imagen se desprende del resto, no es solo por cómo se inscribe (un simple rasguño, una raspadura regulada de la película), sino también por el modo de visibilidad que implica e impone al mismo tiempo. En una palabra, ¿no cabe reconocer ahí una manifestación de *pan* de la imagen cinematográfica, algo así como lo que Didi-Huberman llamaría un "pequeño *pan* de cine"<sup>20</sup>? Al menos admitiremos que esos pequeños destellos, apenas identificables, apenas nombrables, anuncian dimensiones inestables que se obstinan en ocultarse a toda costa, revelando menos una extensión que una expansión, ella misma referible a una intransitividad parcial<sup>21</sup>. Asimismo, esas manchitas inestables se imponen de entrada con toda su fuerza de *intrusión*, no solo porque hacen rancho aparte, porque se "desintegran" del conjunto de la representación, sino también porque se manifiestan como *indeseables* ante la mirada del personaje, saltándole a la cara ahí donde no tienen, a sus ojos, nada que hacer<sup>22</sup>. En su labilidad, estos pequeños destellos relativamente informes encuentran, aunque no lo parezca, un orden en el esquema fundador de la "figura figurante"<sup>23</sup>, insistiendo con fuerza sobre su carácter incoativo, sacando deliberadamente a la luz su propio proceso de aparición.

Habrá quedado claro: en este plano de *House by the River*, el efecto del detalle, aun estando del todo narrativizado, encuentra la manera de combinarse con un efec-

to de pan, que lo altera aunque centuplica su intensidad. Paradójicamente, es una forma de materialidad que regresa aquí de forma furtiva. En este efecto del detalle, parafraseando a Georges Didi-Huberman, el destello parece surgir como un síntoma del cine en el interior del plano<sup>24</sup>.

\*

Ya se trate de la literatura crítica o de los testimonios consagrados al cineasta, parece que ya se ha dicho todo sobre las relaciones de Fritz Lang con la noción de detalle: cuestión sobre todo de "pasión", cuestión, conjuntamente, de "anhelo"<sup>25</sup> o de "esmero"<sup>26</sup>. De un testimonio a otro, las mismas expresiones vuelven una y otra vez incansablemente. Escuchemos por ejemplo a Gene Fowler Jr. conocido sobre todo como montador de *Hangmen Also Die* (Los verdugos también mueren, 1943) y *While the City Sleeps* (Mientras Nueva York duerme, 1956):

*No solo debe preverse el detalle de cada plano, sino que debe integrarse en la totalidad del film. La composición de un plano (e incluso su iluminación) debe concebirse en vista de su contenido dramático. Los detalles solo son buenos cuando se inscriben en el conjunto*<sup>27</sup>.

Aquí como en otras partes, dos rasgos se tornan insistentes: por una parte, el elemento del dominio absoluto, que haría de Lang una especie de tirano de lo visible, ejerciendo un poder sin igual sobre el propio material cinematográfico; por otra parte, y de forma complementaria, la idea, muy clásica en su concepción, muy antigua en su formulación y muy normativa en su principio<sup>28</sup>, de una plena servidumbre de la parte al "conjunto total" de la representación, sin que el detalle pueda tener pertinencia si no es con la condición de no tocar él solo su partitura<sup>29</sup>.

Ciertamente hay algo de eso en Lang, nadie podría negarlo. Pero, ¿en eso queda todo? No cabe la menor duda de que los filmes de Fritz Lang, contrariamente a esa imagen estereotipada y estrictamente unívoca que se les ha asociado desde hace tiempo, ofrecen también momentos de fluctuación en que la Máquina parece dejar de funcionar en parte; momentos privilegiados y muy poco constatados donde el plano se arruga, donde el raccord vacila, donde la bella planificación tiene dificultad para disimular sus propias fisuras. Por lo demás, Bernard Eisenschitz ya había invitado a sondear el equilibrio precario en el que se mantiene el dispositivo de Lang: "Se ha evocado a menudo, a propósito de los filmes de Lang, la idea de una puesta en escena absoluta, englobándolo todo, no dejando nada al azar, de una simetría perfecta,



Rancho Notorious  
(Encubridora, F. Lang, 1951)

de los cuadros, frontalmente, sin discreción; sin por ello dejarse identificar o cercar; una vez descubierto, continúa siendo problemático".

23. *Ibid.*: pág. 316.

24. *Ibid.*: pág. 308: "Y la noción de pan encuentra ahí una primera formulación: el pan es el síntoma de la pintura en el cuadro [...]".

25. NICOLAS SAADA: "Lang, le cinéma absolument", *Cahiers du Cinéma*, nº 437, noviembre de 1990, págs. 50-58: "Todo Lang está ahí, en esta voluntad de depuración, en ese anhelo del detalle 'útil' por oposición a las 'florituras' sin interés" (pág. 50); "Su pasión por el detalle siempre le ha convertido a ojos de Hollywood en un 'coñazo'" (pág. 56), etc.

26. LOTTE EISNER: *Fritz Lang, op. cit.*, pág. 190.



*Hangmen also die (Los verdugos también mueren, F. Lang, 1943) Figs. 20, 21, 22*

mientras que habría que buscar más bien por el lado del desequilibrio y de la disimetría<sup>30</sup>. La proposición se insinúa más seductora si nos ponemos a buscar lo que hay en Lang de desarreglo o de pérdida momentánea, y nos tomamos la licencia de invertir la perspectiva y replantear de otra forma, sobre nuevas bases, la espinosa cuestión del detalle. Lo que centrará la atención en adelante ya no es el detalle integrado, plenamente narrativizado, al servicio de la narración, sino, muy al contrario, el "detalle excéntrico", el accidente local, la desviación, la pequeña aberración que mancha<sup>31</sup>.

Sirva como un primer ejemplo, entre otros muchos, la secuencia preliminar de *Hangmen Also Die*. Esta entrada en materia se desarrolla en el castillo de Hradzin, donde varios militares y diplomáticos esperan la llegada del verdugo Heydrich (Hans von Twardowski). La entrada del Reichsprotektor en la enorme sala del castillo sirve a Lang de pretexto para componer uno de sus queridísimos planos de conjunto, regulado conforme a todas las coordenadas mediante rigurosos efectos de simetría: al fondo, la puerta de doble hoja, encuadrada por dos soldados alemanes colocados de frente, emparejados con dos altas lámparas de pie; a ambos lados de la puerta, los militares y los diplomáticos reunidos en este espacio, dispuestos de perfil, casi todos alineados; en el centro, el espacio vacío y cuadriculado (¡algo parecido a un tablero?) que se abre cuando entra en escena Heydrich. Sabia composición, puede que hasta magistral, que sugiere al mismo tiempo la sumisión, la disciplina y el bloqueo. Interviene entonces el terrible intercambio mudo entre Heydrich y un suboficial checo: el verdugo ha dejado caer deliberadamente su fusta e, impasible, espera que el general checo se agache delante de él para recogerla (el campo-contra-campo como estructura de la humillación).

En esta secuencia (la única donde aparecerá con vida), el personaje de Heydrich posee una propiedad decisiva. Como han subrayado Jean-Louis Comolli y François Géré: "[...] en esta escena él, y solo él, tiene un cuerpo", e incluso, precisan los dos autores, un "cuerpo erótico"<sup>32</sup>. Si el verdugo, al contrario que sus víctimas, es bello y está dotado de un buen cuerpo, entonces este cuerpo, a causa de su consistencia, tendrá la facultad de *hacer pantalla*. Es justamente lo que se produce en el instante en que Heydrich deja al general checo para acudir al lugar donde va a lanzar sus recriminaciones ante una asamblea resignada que lo escucha en silencio (de manera desconcertante, Heydrich ocupa aquí, en términos axiales, el mismo lugar que ocupaba la cámara en el plano de conjunto antes descrito). Mientras que la cámara efectúa una panorámica corta de acompañamiento de derecha a izquierda, durante algunas fracciones de segundo, una sombra se perfila

27. Testimonio recogido por Alfred Eibel: **op. cit., pág. 180.** Parecer idéntico al de Joseph Ruttenberg, director de fotografía en *Fury*: "De este modo comparo a Lang con el arquitecto que controla cada detalle para que quede inscrito sin falta en

furtivamente sobre el cuerpo de Heydrich, donde pueden reconocerse dos siluetas humanas dispuestas una al lado de la otra y paradas, con toda probabilidad, a menos de un metro del verdugo [fig. 20-22]. Que la sombra esté intimamente ligada, en Lang, a la figuración misma del nazismo, es algo harto conocido; y el propio film se preocupará de volver a decirlo, especialmente en la destacada secuencia de interrogatorio de la familia Novotny. Pero la sombra que se desliza sobre el "cuerpo erótico" de Heydrich es de otra naturaleza totalmente distinta. Esta sombra es, en realidad, difícilmente conceible. En efecto, ¿de dónde sale? ¿a quién pertenece? ¿a qué otro cuerpo, invisible, pertenece? ¿de dónde emana ese trazo de oscuridad? En cualquier caso, ese velo de sombra repentino vuelve a infundir un poco de duda en el interior del plano; y sería legítimo identificar aquí una forma de turbación figurativa, algo así como un reflujo pasajero de la disimetría en el corazón mismo de la simetría.

Otro ejemplo, más toso, extraído de *Human Desire* (*Deseos humanos*, 1954). Estamos en Chicago, en el pequeño apartamento que Jean, una amiga de Vicki Buckley (Gloria Grahame), ha dejado prestado a esta última y a su marido, Carl, un subjefe de estación recién despedido. Carl Buckley (Broderick Crawford) ha conseguido que su esposa vaya a visitar a John Owens, un pez gordo de los negocios, para que interceda por él en la empresa de ferrocarriles. Cuando Vicki regresa, mucho más tarde de lo previsto, tiene que sufrir un interrogatorio en toda regla por parte de su marido, el cual sospecha que ha ofrecido sus favores a Owens a cambio de que lo vuelvan a contratar. Sigue un diálogo cada vez más tenso, donde se alternan primeros planos de Carl Buckley, sentado en la cama, y planos más largos del matrimonio (la mujer está de pie, se desnuda para darse una ducha). En el primer plano de acercamiento a Buckley, un curioso objeto llama nuestra atención [fig. 23]: a la altura de la cabecera de la cama, a ambos lados de la lamparita de noche cuya base, cúbica, está adornada con un motivo curioso, destaca una masa negra que parece brillar también a la izquierda de la imagen (y por tanto detrás del personaje masculino), imposible de identificar con precisión (¿un objeto esculpido?). Dos planos después, volvemos a ver a Buckley, aún receloso y sentado en la cama, pero esta vez encuadrado en un primer plano del hombro [fig. 24-25]. Este plano destaca ante todo por su carencia, se expone sobre todo porque desentona, en una doble concepción de desemejanza y deflagración. Y es que, contra toda previsión, en un segundo plano y a la izquierda de la imagen falta ahora la pequeña masa negra, ha desaparecido simplemente en la operación de empalme entre los planos.



*Human Desire* (*Deseos humanos*, F. Lang, 1954). Figs. 23, 24, 25

un conjunto previsto" (EIBEL, pág. 177).

Por supuesto, la referencia directa a la arquitectura no carece de interés.

28. Sobre esta concepción clásica, o "neoclásica", de las relaciones entre el detalle y el conjunto, véase DANIEL ARAS-

SE: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture [1992]*, París, Flammarion, col. "Champs", 1996, así como NAOMI SCHOR: *Lectures du détail*, París, Nathan, col. "Le Texte à l'œuvre", 1994.

29. Constatemos que tanto Ruttenberg como Fowler no hacen sino reproducir y reconducir, en sus respectivos testimonios, un *topos* desde hace tiempo anclado en la crítica de Lang. Véase por ejemplo este artículo del *Berliner Fremdenzeitung* publicado en la época del primer *Mabuse* y que sustituye de forma emblemática la imagen de un Lang arquitecto por aquella, vecina, de un Lang creador de mosaicos: "[...] el mérito de Fritz Lang es haber elaborado en este punto los detalles que se integran, como las piedrecillas de un mosaico, en la totalidad del cuadro, y que provocan al mismo tiempo la máxima tensión en el espectador" (texto reproducido en LOTTE EISNER: *op. cit.*, págs. 76-77).

30. "Questions à la méthode ou doute raisonnable", en BERNARD EISENSCHITZ y PAOLO BERETTO (eds.): *op. cit.*, pág. 23.

31. Curiosamente, esta dimensión excéntrica del detalle, señalémoslo de paso, ha pasado desapercibida en la obra dirigida por GILLES MENEGALDO: *Le Cinéma en détails*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1998. Como si el detalle cinematográfico no pudiese existir de entrada sino de forma narrativizada y debidamente controlada por el aparato enunciativo. Para una primera perspectiva sobre el detalle excéntrico, véase LIVIO BELLOI: "Syncopes, taches, détails:

Seguramente en términos estrictamente normativos algunos no verán aquí más que un banal falso raccord de objeto. Pero, como se trata de Fritz Lang, semejante discordancia tiene todo el aspecto de una violenta detonación, de un cataclismo en miniatura. Para un mínimo conocedor de la obra del cineasta, no es tan normal –aunque es más habitual de lo que se piensa– que le lleven a presenciar un momento en que el film desconcierta y desentona a sus ojos. Hasta el punto de que esta desviación, una vez percibida, se convierte sin lugar a dudas en el auténtico acontecimiento visual de la secuencia, eclipsando lo demás (otra modalidad de expansión). Incluso hay, en esta anomalía o *lapsus* enunciativo, algo bastante conmovedor, algo así como el afloramiento de una debilidad pasajera en el interior de un sistema que no deja de anunciar sin embargo, como una tiranía, las marcas de su propia infalibilidad.

El fenómeno observado entra en la categoría del detalle. Pero la propia categoría del detalle se encuentra aquí desplazada o ramificada: al contrario de *Fury* o *House by the River* (por no considerar más que estos dos ejemplos), el efecto del detalle, en la forma, ya no está en absoluto narrativizado, ya no es objeto de los cuidados del realizador; es más, no ha sido producido (y esa es su intención) para que lo perciba el espectador. Se trata aquí de un accidente local, de una mancha en el tejido filmico que, a través de una vía apenas frecuentada, vuelve a cruzar sin quererlo una noción típica del cine de Fritz Lang: ese famoso "instante que se nos escapa"<sup>33</sup>. Aquí, en todo caso, este "instante de debilidad", *once off guard*, "ley inevitable de la vida" como lo llama el cineasta, no se puede referir ni a la eventual filosofía del cineasta ni a un tema general conocido en ninguna de sus obras: se inscribe directamente en la operación de raccord. Ahí precisamente radica su poder de encantamiento.

\*

Está claro: tratándose de la puesta en escena según Fritz Lang, habrá que inquietarse por su parte de disimetría, de sus líneas de fallo, de las pérdidas que le afectan localmente; y considerar que junto al detalle narrativizado, "perpetuo anhelo" del cineasta, subsiste o persiste otro dato, el detalle excéntrico, inscrito en la línea del disparate, y portador de diversos efectos de dislocación, bien en el interior del plano, bien en la relación de vínculo entre planos.

Entre el detalle narrativizado y el detalle excéntrico, se trata de una categoría intermedia que repliega en cierto modo uno sobre otro para formar una manera híbrida. Llamemos a esta categoría provisionalmente desviación asumida. De buenas a primeras, sí que resulta un poco difícil pensar en este objeto híbrido e intermedio. Y es que entre la operación enunciativa (situada del lado de la desviación) y su especificación (situada del lado de una intencionalidad), se manifiesta *a priori* una profunda incompatibilidad, hasta el punto de que la expresión en sí, desviación asumida, puede presentar, a primera vista, el aspecto de un oxímoron. En resumen, la pregunta es la siguiente: ¿por qué motivos y de qué modo un film sometido a los cánones de

la gran forma hollywoodiense –esa forma histórica y dominante sobre la que nunca se ha dejado de afirmar que ante todo privilegiaba la homogeneidad, la continuidad, la “transparencia”, etc.– se pondría en situación de *faltar deliberadamente a sí mismo*? ¿Sería legítimo pensar que bajo una apariencia de homogeneidad históricamente codificada la gran forma narrativa hollywoodiense obedece secretamente a una auténtica lógica de la desviación, que abriga secretamente algo así como una razón generalizada del hiato?

La segunda secuencia de *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941) invita como mínimo a hacerse esta pregunta. Si analizamos con detalle la secuencia del autoritario interrogatorio al que se tiene que someter (fuego graneado de preguntas y de invectivas por parte de Quive-Smith, tortura en una habitación contigua y regreso al despacho del oficial alemán) el capitán Thorndike (Walter Pidgeon) veremos que se caracteriza, lo sabemos, por el tratamiento específico que Lang reserva a las sombras, esos “agujeros en un flujo” según la hermosa expresión de Michael Baxandall<sup>34</sup>. Tratamiento sistemático y, mejor aún, tratamiento serial. Si se mira bien, en efecto, las sombras en este segmento filmico se distribuyen en dos series distintas, dependiendo de si se sitúan antes o después de la sesión de tortura (deliberadamente relegada al fuera de campo<sup>35</sup>).

Antes de la sesión de tortura, la primera serie desgrana sombras que salen del decorado para proyectarse sobre el cuerpo de los personajes: como, por ejemplo, todas las sombras del entorno que vienen a insinuarse sobre el uniforme inmaculado de Quive-Smith; sombras que emanan del lugar mismo, sombras *ambientes* en cierto modo, y que presentan esa singularidad elaborada esencialmente en la dimensión de la verticalidad. De manera significativa, una relación semejante se invertirá término a término en la segunda parte de la secuencia, justo después de la secuencia de la tortura. Con el regreso del cuerpo magullado de Thorndike al despacho de Quive-Smith, la sombra, en efecto, saldrá desde ese momento del cuerpo humano para perfilarse sobre los elementos del decorado: sombras de los soldados que arrastran el cuerpo inerte de Thorndike, sombras sobre el mismo suelo de Thorndike y del médico que lo examina, etc. Si exceptuamos la última sombra de esta secuencia (silueta proyectada sobre un muro de uno de los verdugos que viene a preguntarle a Quive-Smith cuáles son las órdenes), todas gozan ahora de una relación de horizontalidad bastante afirmada.

**James Williamson et le collage**”, en

FRANÇOIS ALBERA, MARTA BRAUN y ANDRÉ

GAUDREAU (eds.): *Arrêt sur image,*

*fragmentation du temps/Stop*

*Motion, Fragmentation of Time, Lau-*

*sana, Editions Payot, col. “Ciné-*

*ma”*, 2002, págs. 297-308.

32. JEAN-Louis COMOLLI y FRANÇOIS

GERE: “*Deux fictions de la haine*”.

*Cahiers du Cinéma*, nº 286, marzo

de 1978, pág. 34.

33. Véase MARY MORRIS: “*Le Mons-*

*tre de Hollywood. Entretien avec*

*Fritz Lang*” [1945], en ALFRED EIBEL

(ed.): *op. cit.*, págs. 161-172 (reciente

publicación en inglés, en KEITH GRANT

(ed.): *Fritz Lang. Interviews, Jackson,*

*University Press of Mississippi, 2003*,



*Man Hunt*  
(*El hombre atrapado*, F. Lang, 1941)

Durante la secuencia, la oposición es patente y pone en conflicto decorados y cuerpos, verticalidad y horizontalidad. No obstante, todas estas sombras obedecen siempre a una justificación, a una motivación referente a un objeto o a un cuerpo identificado: desprovistas de cualquier ambigüedad, no desentonan en el lugar donde aparecían. No ocurre lo mismo con otras sombras que, aun ocupando un lugar en la misma secuencia, no dejan escapar las dos series constituidas y ahí desentonan muchísimo con respecto al conjunto en donde toman forma. Estas sombras enigmáticas aparecen en el momento-pivote de la secuencia, cuando dos verdugos entran en el despacho de Quive-Smith buscando a Thorndike. La puerta de la cámara de tortura se abre, los dos soldados avanzan (dejando tras ellos a un tercer militar) y después se paran, con una postura frontal y amenazante ya [fig. 26]. En segundo plano, en el marco de la puerta ahora abierta de par en par, sobre el muro desnudo del lugar de tortura, aparecen tres grandes sombras proyectadas, fijas, de espaldas, alineadas de izquierda a derecha por tamaño decreciente. Estas sombras saltan a la vista primero por su tamaño, mucho más importante que los cuerpos efectivos que este singular plano nos ofrece. No nos sorprenden menos por su nitidez, que debería implicar, en este caso, el recurso a una fuente luminosa particularmente intensa y en todo caso direccional, "puntual"<sup>36</sup>. Más aún, este despliegue de sombras en abanico nos desconcierta, nos choca como una incongruencia, un exceso enunciativo. Al revés de todas las que aparecen en el conjunto de la secuencia, estas sombras están despegadas, como flotando: imposible asociarlas a uno u otro cuerpo identificado. Y de manera decisiva, estas sombras proyectadas solo aparecen en este plano, pequeños *hapax visuales*<sup>37</sup>.

**págs. 3-12.** Lang declara (pág. 163):  
 "Este instante que se nos escapa. He ahí mi obsesión [...]. Para cada uno de nosotros este instante existe, instante de debilidad durante el cual se puede cometer algún error". Esta noción, cardinal en Lang, ha inspirado un rico estudio a PATRICE ROLLET: "**Cet instant qui nous échappe**", *Trafic*, nº 12, otoño de 1994, págs. 115-126.

34. Véase MICHAEL BAXANDALL: *Ombres et Lumières* [1995], París, Gallimard, col. "Bibliothèque Illustrée des Histoires", 1999, pág. 11.

35. Sobre esta decisión de puesta en escena, véase LOTTE EISNER: *op. cit.*, pág. 239; y BERNARD EISENSCHITZ: *Man Hunt de Fritz Lang, Crisnée, Yellow Now*, 1992, págs. 55-59 (obra fundamental, y no solo con respecto a *Man Hunt*).

36. MICHAEL BAXANDALL: *op. cit.*, pág. 15.

37. Estas sombras no se habían anunciado, en todo caso no con la misma intensidad, a lo largo de la primera entrada de Thorndike en el despacho de Quive-Smith; no serán más visibles cuando Thorndike deje su despacho escoltado por sus dos verdugos [fig. 28].

Según el ángulo desde el que se mire, estas sombras parecen surgir como un excedente o un exceso: están de más ahí donde se perfilan, y engendran así una forma de desviación, una deflación local de la verosimilitud narrativa. Pero en este caso, la desviación no puede compararse en absoluto con el velo de sombra que se inmiscuye, de forma imperceptible, sobre el uniforme de Heydrich en *Hangmen Also Die*. Estas tres sombras proyectadas sobre la pared de la cámara de tortura, aunque sean una desviación, no suponen ningún desorden real para el registro figurativo. La perturbación que insinúan es, a decir verdad, de otro tipo totalmente diferente. Si Lang, valiéndose en esta ocasión de un puro artificio de puesta en escena, y lo que es más, de los más visibles, tiende en este punto preciso a poner en peligro la verosimilitud narrativa, consiente plenamente esta desviación, que no tiene mayores consecuencias que un simple *lapsus* (enunciativo o de otro tipo). Que lo produzca y lo asuma al mismo tiempo no tiene en este caso nada de sorprendente: es que semejante desviación se muestra provechosa sin más, en términos de puesta en escena. La incongruencia relativa que estas sombras proyectadas introducen en el espacio del plano va acompañada de una contrapartida visual sustancial. El plano en cuestión gana mucho en términos de expresividad pura; se articula, con ello, en torno a una

doble trinidad (el triángulo formado por los soldados ahora visibles, el trío de las sombras proyectadas, en segundo plano) centuplicando los efectos de simetría y haciendo perceptible, de forma singular, una ocupación del espacio completamente ordenada según el principio doble de un bloqueo y de un cerco. Este plano y las sombras que encierra nos lo dicen sin rodeos: para Thorndike, no hay escapatoria posible, ni siquiera más allá de lo visible. El siguiente plano se encarga de articularlo todavía más [fig. 27-28]: introducido aprovechando un raccord ejecutado justo en el eje, sobre el filo de la navaja, reactiva, en el espacio y la profundidad, todo el esquema de la triangulación, mostrándonos a Thorndike como recluido entre los dos verdugos (encuadrados en plano americano, de espaldas, en primer plano) y Quive-Smith (encuadrado en plano largo, de frente). La articulación misma de estos dos planos no tiene otro objetivo que el de cercar al personaje de Thorndike: a lo largo del eje óptico, por el golpe simetrizado sobre el eje dramático, se instaura un perfecto encaje entre dos frontalidades.

El detalle de las sombras proyectadas en esta secuencia de *Man Hunt*, en tanto persigue la verosimilitud, nos introduce en el corazón mismo de la dinámica y de la dialéctica profunda que anima en sordina la gran forma narrativa hollywoodiense. Al contrario de lo que se complacen en afirmar las teorías aceptadas, toda desviación no es necesariamente excluida: de hecho, la desviación es tolerada en tanto que genera una plusvalía, sea del orden que sea (aquí, en el registro expresivo, con connotaciones de simetría, de plasticidad y de encerramiento).

\*

Tal es sin duda el régimen paradójico al que se somete la gran forma narrativa hollywoodiense, de la que sería emblemática en muchos aspectos la obra langiana: lógica de oscilación permanente entre una elaboración de lo homogéneo y una instrumentalización de lo heterogéneo. Bajo este aspecto, *The Woman in the Window* es un film totalmente ejemplar; sobre todo (pero no exclusivamente) por lo que representa su secuencia inaugural.

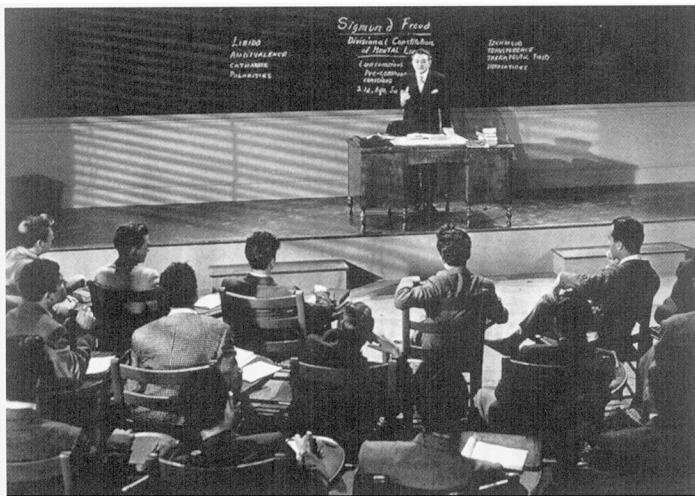
El encuentro capital entre Richard Wanley (Edward G. Robinson) y la "mujer del cuadro" es doble, porque se compone en dos ejercicios de visión, uno diurno y otro

*Man Hunt (El hombre atrapado,*

F. Lang, 1941). Figs. 26, 27, 28



The Woman in the Window  
(La mujer del cuadro, F. Lang, 1944)



38. No hay que descartar la posibilidad de ver aquí un eco en miniatura de tres momentos y de tres lugares que estructuran y miden con economía esta entrada en materia: el colegio (esfera profesional), la estación (esfera familiar: salida de vacaciones de la esposa y de los dos niños), el club (esfera social).

39. GEORGES STURM: "Alice ou la femme-écran. Sur les premières séquences de *The Woman in the Window*, 1944", en BERNARD EISENSTEIN y PAOLO BERTETTO (eds.): *op. cit.*, pág. 278.

nocturno (más tarde sabremos, una vez se haya desvelado el resorte íntimo del film, que la visión diurna era la única real, pues la visión nocturna solo estaba ahí, y precisamente ahí, para encender el sueño que ocupa el núcleo del relato).

El primer encuentro se organiza en tres tiempos<sup>38</sup>. Mientras se dirige hacia su club favorito, donde ha quedado con sus amigos, el Doctor Barkstone y el District Attorney Frank Lalor, Wanley se detiene de camino ante un retrato expuesto en una vitrina encuadrada en plano largo, donde se refleja además su silueta rechoncha, a la derecha del cuadro. Un encuentro casual, se podría pensar en principio. La disposición misma del cuadro, tanto en la vitrina como en el seno del plano, invita, no obstante, a matizar el trazo. No solo la imagen pictórica se ve afectada por un doble sobreencuadre ("[m]arco de la pantalla, marco de la vitrina, marco del retrato", dirá con pertinencia Georges Sturm<sup>39</sup>), polarizando con fuerza la mirada, sino que también

está situada en un ligero escorzo con respecto al plano formado por el cristal, sobre un pequeño caballete de tres patas, que ofrece su costado derecho a Wanley, el cual penetra justamente en el campo por la derecha. Encuentro forzado, a decir verdad, y fatal en todos los sentidos del término: así dispuesto, el retrato solo puede funcionar como un cebo para la mirada, como un centro o una zona de captación. Sigue un raccord de mirada, que nos revela, en busto y sobre fondo negro, la silueta femenina inmóvil en el cuadro. En ese momento, el reflejo de Wanley deja de ser visible en la superficie del cristal: ahora se reflejan en el espejo automóviles, siluetas de curiosos con paso apresurado, toda la agitación de la calle. Por medio de un contracampo, el film vuelve entonces a Wanley, encuadrado en un plano medio por el hombro desde el exterior de la galería, completamente absorto en su contemplación casi extática.

Aunque en principio parezca claro, no podemos dejar de apuntar algo sobre la disposición entre los dos primeros planos (plano largo de la vitrina, plano cercano del retrato que alberga). Y es que entre ambos algo se ha movido o, con más exactitud, aprovechando el raccord, es el propio cuadro el que se ha movido. Si en el plano largo el retrato ocupa el campo del escorzo, en el plano cercano del que es objeto a continuación, nos hace frente perpendicularmente al espejo y, del otro lado, a la calle que se refleja en él (efecto de sobreimpresión prefilmica). Imposible no reparar ahí en una forma de aberración del punto de vista, un efecto de detalle eternamente colocado del lado de la desviación, de la desviación enunciativa. También conviene observar que esta perturbación, si reintroduce discontinuidad en el seno de un sistema

*The Woman in the Window*

(La mujer del cuadro, F. Lang, 1944)

que obedece fundamentalmente a una continuidad aparente, no obedece en absoluto a la fantasía o a la equivocación por parte del realizador. No hay duda de que la desviación se ha producido y asumido en este caso como tal por la instancia enunciativa y que resulta de una auténtica elección de puesta en escena.

El profundo objetivo de esta secuencia inaugural es evidente: implica que el efecto de captación inducido por el retrato funciona a partes iguales, y de entrada, tanto para el personaje como para el espectador. Y Lang se encargará de ello, aunque tenga que echar mano, para este efecto, de ardides en cuanto a las normas que el propio film ha instituido. Al personaje de Wanley, que entra en el campo por la derecha, Lang le ofrecerá un cuadro situado en escorzo, orientado hacia el lugar por donde aparecerá el personaje; al espectador que entra de frente, por delante (y que en este aspecto no tiene elección), el realizador se preocupará de presentarle un cuadro tomado desde la más estricta frontalidad, programando un encuentro tanto más intenso por cuanto se une de entrada a una estructura de intercambios de miradas. De un plano a otro, el cuadro se ha movido, ciertamente, pero también se ha puesto a observarnos, a devolvernos la mirada<sup>40</sup>; aquí estamos ante un tipo de mirada a la cámara estrictamente pictórico (más o menos idéntico al que abrirá *Laura*, el film que Otto Preminger realiza el mismo año), una fuerte intención enfocada al lugar donde se sitúa el espectador, en el preciso momento en que la narración resopla e intenta encontrar sus marcas<sup>41</sup>.

El regreso de Wanley ante la imagen se produce un poco más tarde, por la noche, al término de un travelling con panorámica que sigue al personaje desde la entrada del club (donde se tambalea, indicio de que está un poco ebrio) hasta la vitrina de la galería de arte<sup>42</sup>. Para orquestar este nuevo cara a cara, propiamente decisivo, a pri-

40. Sobre este dato de una imagen que nos ataña, remito por supuesto a la obra clásica de GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Editions de Minuit, col. "Critique", 1992. He intentado despejar las posibles posturas de esta doble proposición en el campo circunscrito del cine de los primeros tiempos. Véase LIVIO BELLOI: *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec/París, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2001.

41. Sobre las múltiples posiciones del retrato en tanto que objeto diegético, véase sobre todo el número especial de la revista *Iris*, nº 14-15, otoño de 1992.

42. Tal vez sea en este discreto movimiento de acompañamiento donde aparece la dicotomía que articula estos dos lugares vecinos: por un lado, el club como lugar de la masculinidad, de la palabra, del confort burgués; por otro, la galería de arte como lugar de la feminidad, de la mirada, de la aventura prometida.

mera vista parece que Lang reconduce el dispositivo que habrá prevalecido durante el encuentro preliminar: un plano largo que engloba al contemplador, la vitrina y el cuadro; un primer plano del retrato; un retorno en plano de acercamiento a la mirada subyugada del contemplador. Y de nuevo Lang se vale de astucias para la disposición efectiva de los distintos elementos puestos en escena ya que, de nuevo, entre el plano largo y el plano cercano, el cuadro se ha movido, para violentar con bastante fuerza el punto de vista. Observemos a este respecto cómo el film se muestra preocupado de su propia conformación, forzando la coherencia hasta instituir aquí una auténtica pequeña lógica de la desviación, una economía local de la desviación en la que parece querer apoyarse a toda costa, formulando en el acto mismo toda la paradoja de una desviación controlada.

Pero este segundo encuentro también es válido, y tal vez sobre todo, para los arreglos concertados que introduce el realizador, recalando de paso su carácter decisivo, que actúa propiamente de desencadenante. Se consagra aquí, en primer lugar, un nuevo reparto de las masas en el interior del plano, distribución situada, en este caso, bajo el signo de una doble inversión: frente al primer encuentro, el contemplador goza aquí de un plano más largo (plano medio por la cintura frente a plano medio por los hombros) aunque el cuadro, por su parte y de forma simétrica, sea objeto de un encuadre mucho más cerrado, que lo abstrae de su entorno inmediato, y en el que resalta como idealizado, más parecido al de un rostro que al de un busto. Esta es una forma hábil de sugerir una focalización, de afirmar una intimidad, incluso ya un deseo, por el sujeto del cuadro. En cualquier caso, el acento se ha desplazado completamente: ya no es del lado del contemplador, sino del lado del cuadro, donde algo va a suceder.

Pero eso no es todo: esta inversión de las relaciones de escala entre el retrato y su contemplador viene acompañada a su vez de una inversión del punto de vista. Por oposición al primer encuentro, Lang escoge filmar a Wanley, no desde la calle, sino desde el interior de la galería de arte, pues la cámara se sitúa a partir de ahora, y sin equívoco, del lado del cuadro. El efecto por el cual el retrato se proyecta a su vez se muestra enseguida como un reflejo deformado<sup>43</sup> sobre la superficie interior de la vitrina, en alto, a la derecha de la imagen. Ni que decir que a partir de ese momento el cuadro está en todas partes: figura alternativamente en el campo (como imagen actual) y en el contracampo (como imagen virtual). Observemos además que este plano filmado desde el lugar del retrato tiene la virtud de provocar que surja en lo más profundo de la narración una pequeña fenomenología del reflejo, de la que pronto habrá echado mano el director, en virtud de una nueva inversión.

Porque en efecto, ¿qué vemos al final del plano? Vemos que la mirada de Wanley se ha transformado, que ha pasado de golpe de la contemplación meditativa y fascinada a la inquietud, a una forma de estupor. Hay algo, sin duda alguna, que Wanley constata en el cuadro. Contracampo sobre el retrato e inversión: lo que retiene la

43. Tom Gunning hace alusión precisamente en términos de "anamorfosis", en TOM GUNNING: *op. cit.*, pág. 291.

mirada del personaje no es un reflejo del cuadro en el cristal, sino más bien un reflejo del cristal en el cuadro. A la altura del rostro pintado (a su derecha si nos referimos al cuadro, a la izquierda si nos referimos al punto de vista de Wanley), aparece de frente otro rostro femenino, sonriente, pero cuya expresión permanece fija: un rostro que se parece extrañamente al del retrato. Wanley no da crédito a sus ojos: se reincorpora, frunce el ceño, escruta lo que se le impone como un misterio figurativo, el desdoblamiento interno de la mujer pintada. En el siguiente contracampo, el rostro femenino sigue ahí, frontal, no se ha movido pero sus rasgos se han difuminado como en un flujo fantasmal. Una rápida panorámica de derecha a izquierda resuelve el enigma: el doble en el cuadro no era más que el reflejo de Alice Reed (Joan Bennett), fuente de ese reflejo (en el presente) pero también fuente del cuadro (en el pasado), que se ha situado, en carne y hueso, al lado de Wanley, observándolo mientras él observa.

Al final de este rápido movimiento, el retrato se ha encarnado, la "dream girl" del cuadro toma cuerpo y la narración ya puede empezar. Pero de nuevo, ¿a qué precio? Al caro precio de una dislocación, de un nuevo *fuerza de juego de posición*, comparable punto por punto a aquel en el que el cuadro era el objeto durante el primer encuentro. Para que el rostro de Alice Reed se refleje frontalmente en el espacio del retrato (y es importante que se refleje así sobre todo por el deseo de simetría para con la figura pintada), es necesario que el personaje se sitúe, estrictamente hablando, frente al cuadro. Ahora bien, lo que nos desvela la panorámica con su deslizamiento, al encarnar el sujeto de la pintura, es precisamente que Alice Reed no ocupa, no podría ocupar ese puesto, pues ha ocupado un lugar situado a la izquierda del cuadro y observa además al personaje de Wanley. En otros términos, falta un raccord entre el reflejo y su fuente. Entre el inicio del plano y su cierre, entre la aparición misteriosa y su causa revelada, de nuevo algo se ha movido, esta vez no es el cuadro sino su modelo<sup>44</sup>. Doble desviación, doble divagación del punto de vista, doble manera de despegarse en triángulo (Wanley/ retrato, reflejo/ Alice Reed), bajo el efecto que hace perder continuidad al film, le hace entrar en conflicto local con sus propias normas. En esta secuencia aparentemente homogénea, vuelve la discontinuidad. Pero todo tiende a indicar que se ha asumido este resurgimiento, planificado de cabo a rabo en términos de puesta en escena. Si es así es porque la desviación conlleva una importancia contraria al registro visual. En definitiva, son sin duda esos pequeños ajustes del espacio y los raccords los que autorizan tanto a Wanley como al espectador a ver mejor, a aprehender más fácilmente el fenómeno del reflejo y a desarrollar por tanto una lectura comparada del

*The Woman in the Window*

(La mujer del cuadro, F. Lang, 1944)



44. De hecho, no se tratará de algo distinto en el remake de este plano, en versión chistosa, que cierra el film.

reflejo y del retrato, rostro a rostro, rasgo a rasgo. En cuanto al registro del detalle, la desviación es masiva, la aberración local se manifiesta otra vez. Pero Lang hace este sacrificio de buen grado desde el momento en que la desviación se muestra fecunda en el plano visual y opera en beneficio no solo del personaje sino también del espectador.

*The Woman in the Window*  
(La mujer del cuadro, F. Lang, 1944)



Intentamos ahora nombrar estas desviaciones asumidas y controladas. Conscientes de su principio fundador y de sus efectos recurrentes, designémoslas en adelante con el término general de *palinodia* (antigua palabra de origen griego, a la que el análisis de filmes quizás podría dar una nueva juventud). Se hablará de palinodia en todos los ejemplos donde el film, tras establecer un principio al que debe adherirse el espectador, retroceda, se retracte, se contradiga, se desvíe de sí mismo, aunque siempre por una buena causa (la de una contrapartida de la naturaleza que sea: expresiva como en *Man Hunt*, visual como en *The Woman in the Window*, pero también dramática, plástica, paródica, etc.).

Esta doble maniobra de suscripción y de retracción no es solo propia de los filmes de Fritz Lang; funciona en numerosos filmes que competen por otro lado a la gran norma clásica hollywoodense<sup>45</sup>. Hay ahí un rasgo general, un mecanismo habitual de instrumentalización de lo heterogéneo que merecería ser estudiado por sí mismo y con detenimiento. En resumen, la proposición formulada por Bernard Eisenschitz a propósito de los filmes de Fritz Lang (véase supra) podría aplicarse también, de forma hipotética, al conjunto del cine clásico de Hollywood (y sus formas asimiladas). Y entonces veríamos que este cine, tan deseoso de autorregularse y de tener una superficie transparente, funciona en ciertas situaciones (y funciona necesariamente,

45. Se tratará por ejemplo, en el marco de un futuro estudio, de examinar con detenimiento lo que podríamos llamar, como una primera aproximación, los hábitos del punto de vista en el cine clásico de Hollywood (y otras formas emparentadas).

estaríamos tentados de añadir) con la desviación, el desequilibrio, la inverosimilitud. ¿Por qué iba a ser de otro modo? La mayoría de las veces, arrastrados por el ritmo de la narración, por nuestras disposiciones incorporadas de espectadores ficcionalizantes, no vemos esas desviaciones (o no las percibimos como desviaciones). Frente al cine, la docilidad de nuestra mirada nos confunde fácilmente. Nunca vemos la imagen al completo, vemos mal, y a menudo ahí radica precisamente la paradoja, para que el efecto diegético tome plena consistencia, *importa que veamos mal*, que cedamos sin ser conscientes de esa extraña miopía nuestra.

La categoría del detalle, tema central de la presente reflexión, declinada en tres de sus casos (detalle narrativizado, detalle excéntrico, palinodia), tal vez nos autorice a redefinir en parte los estados de la mirada inducidos por la imagen del cine. Lo que el cine espera fundamentalmente de nosotros (y nos ha formado en ello muy activamente), es una mirada ambivalente, mixta de atención y de disipación, de vigilancia y de olvido. Como se ha dicho u observado en muy contadas ocasiones, la distracción forma parte manifiesta del juego, constituye incluso una de sus reglas. En ciertas circunstancias (y los filmes de Fritz Lang lo testimonian a su manera), el cine nos pide de forma tácita –pero con insistencia– no ser demasiado mirados ○

Traducción: MARÍA ENGUIX

**“Such Apparently Insignificant Details”: Fritz Lang and Poor Quality**

---

**abstract**

---

This paper aims to address the thorny question of detail in some of Fritz Lang's American period films. Along with the job of narrativization at the service of the storyline, we may find two other categories of less-studied details. First, we have the eccentric detail, which may be described as a sort of expository lapse. (Such errors are indeed to be found in Lang's work, despite his fame as a paradigm of control, a stickler for detail.) Secondly, we have the palinode, a sort of aside incorporated into the expository apparatus for a number of different reasons (dramatic, plastic, expressive or even parodic). This threefold analysis of the notion of detail allows for a partial redefinition of the visual effects induced by cinema, half way between attention and distraction, memory and oblivion.

# Autores

colectivos: *Poétique de la couleur* (Auditórium du Louvre, 1988), *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France* (Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001), *La Vie nouvelle/nouvelle Vision* (Léo Scheer, 2004), *Cinéma/Politique* (Labor, 2005), *Jean-Luc Godard: Documents* (Centre Pompidou, aparecerá en 2006)

**IMMA MERINO SERRAT** (Castellfollit de la Roca, 1962) es Licenciada en Filosofía. Escribe sobre cine y temas de cultura en el periódico *El Punt*, donde también es articulista. Colabora en el suplemento "Cultura(s)" de *La Vanguardia* y en la revista *Nosferatu*. Es profesora de "arte y cine" en la Universitat de Girona. Junto con Àngel Quintana, ha editado *Cinema i Pensament i Cultura i Barbarie al segle XX*, que reúnen las conferencias de los cursos que ambos coordinaron en el Centro Cultural La Mercè, de Girona.

**BERNARD EISENSCHITZ** es restaurador e historiador cinematográfico. Ha publicado libros sobre Fritz Lang, Nicholas Ray, cine soviético y alemán. El libro más reciente es un libro de entrevistas con Robert Kramer. Ha sido miembro del Consejo Editorial de *Cinémathèque* y Redactor Jefe de la revista *Cinéma 02*. Ha sido el restaurador de *L'Atalante* para la edición en DVD de la obra integral de Jean Vigo.

**JORDI MAISO** es licenciado en Filosofía por la Universidad de Salamanca, ha realizado su Trabajo de Grado sobre la estética de Theodor W. Adorno y ha publicado numerosos artículos sobre estética filosófica, cine y filosofía. En la actualidad es becario de investigación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca y redacta su tesis doctoral sobre la posibilidad de una estética cinematográfica adomiana.

**BREIXO VIEJO** es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y Master of Arts en Media Studies por la New School for Social Research de Nueva York. Como investigador ha sido becado por la Feuchtwanger Memorial Library y el Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD) para estudiar en la University of Southern California de Los Ángeles y en la Freie Universität de Berlín, respectivamente. Es autor del libro *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, de numerosos artículos sobre historia y estética de cine, y de ponencias presentadas en diversas universidades, como Columbia y Yale. Entre sus traducciones se encuentran *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* de Paul Schrader, *Loach por Loach* de Graham Fuller y Ken Loach, y una nueva versión de *Composición para el cine* de Theodor W. Adorno y Hanns Eisler. Recientemente ha trabajado como documentalista en los archivos de la Filmoteca Española en Madrid.

**LIVIO BELLOI** es investigador del FNRS (Fonds National de la Recherche Scientifique, Bélgica), y profesor asociado de Cine y Artes visuales de la Universidad de Lieja (Département des Arts et Sciences de la Communication). Es autor de los siguientes libros: *Poétique du hors-champ* (Bruselas, APEC, 1992), *La Scène proustienne* (París, Nathan, 1993), *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps* (Québec, París, Nota Bene/Méridiens-Klincksieck, 2001), así como de numerosos artículos sobre cuestiones de historia y teoría del cine y las artes visuales. Recientemente ha publicado *L'Œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque* (París-Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2006) en codirección con Michel Delville. También es Presidente de CIPA (Centre Interdisciplinaire de Poétique Appliquée : <http://www.cipa.ulg.ac.be/>)