"Nosferat" (Friedrich Murnau. 1922)

Expresionismo, Existencialismo y Film Noir: Fritz Lang y la puesta en escena del Dasein

Luis Finol
Universidad Europea de Madrid
Madrid, España
luiseduardo.finol@universidadeuropea.es

Resumen

TÍTULO: Expresionismo, Existencialismo y *Film Noir:* Fritz Lang y la puesta en escena del *Dasein*

En este artículo se aborda la relación entre Expresionismo en el cine alemán, el Existencialismo y el Cine Negro. Son más conocidos los vínculos entre Expresionismo y cine negro y lo son menos entre este y el Existencialismo, tanto europeo como norteamericano. Se realiza entonces una revisión de los principales films expresionistas de la década de 1920 y se identifican los conceptos e ideas propias del Existencialismo de filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger. Se elabora una genealogía del cine negro desde la década de 1930, que incluye además los antecedentes franceses del realismo poético. Se destaca la relación entre la literatura *hard-boiled* y el Existencialismo norteamericano y en todo este recorrido se utiliza la figura de Fritz Lang, quien representa uno de los directores que más contribuyó a la elaboración de los códigos de este cine, prefigurados ya en *M, el vampiro de Düsseldorf*. Además de los códigos visuales, Lang aportó su visión existencial al cine de Hollywood más allá de los límites del *Film Noir.* Su fluida y productiva inserción en el sistema norteamericano se explica como resultado de las resonancias entre los problemas de esta sociedad, sus propias experiencias y su particular visión del mundo.

Palabras claves: Expresionismo alemán. Existencialismo. Kierkegaard. Heidegger. Fritz Lang. Film Noir. Pulp Fiction.

RECIBIDO: 28/03/2018 ACEPTADO: 04/07/2018

Abstract
This article deals with the relationship between Expressionism in German cinema, Existentialism and *Film Noir*. The links between Expressionism and *Film Noir* are well known, but less so between it and Existentialism, both European and North American. A revision of the main Expressionist films of the 1920s is then made and the concepts and ideas of Existentialism from philosophers such as Kierkegaard, Nietzsche and Heidegger are identified. A genealogy of *Film Noir* is elaborated since the 1930s, which also includes the French background of poetic realism. It highlights the relationship between *hard-boiled* literature and American Existentialism and throughout this tour is used the figure of Fritz Lang who represents one of the directors who contributed most to the development of the codes of this cinema, already prefigured in *M.*, (Lang, 1931). In addition to the visual codes, Lang contributed his existential vision to Hollywood cinema beyond the limits of *film noir.* His fluid and productive insertion in the North American system is explained as a result of the resonances between the problems of this society, his own experiences and his particular vision of the world.
Key words: German Expressionism. Existentialism. Kierkegaard. Heidegger. Fritz Lang. Film Noir. Pulp Fiction.

1. Antecedentes del Expresionismo

Algunos años antes de la instauración de la República de Weimar en el año 1918, un joven director alemán de nombre Paul Wegener había realizado una obra cinematográfica que podría considerarse precursora de lo que más adelante se denominaría *Expresionismo alemán. El estudiante de Praga*[1] una adaptación libre del cuento de Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1839), contiene varios de los temas centrales del movimiento estético que eclosionaría en la década de los veinte. El planteamiento de temas como el *Doppelgänger*, la locura y la fatalidad, son los ejes centrales sobre los cuales gira esta narración romántica, que permanece como un indiscutible clásico del cine mudo y que inaugura una tradición cinematográfica en Alemania.

Conjuntamente con *El Golem*[2] basada en la novela homónima de Gustav Meyrink (1915), anteceden y prefiguran a los clásicos del cine expresionista alemán como *El gabinete del Dr. Caligari*[3], *El Doctor Mabuse*[4] y *Nosferatu, el vampiro*[5] que contribuyeron a conformar el estilo que terminaría

1 *Der Student von Prag* (Paul Weneger, 1913).
2 *Der Golem* (Paul Weneger, 1920).
3 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).
4 *Dr. Mabuse der Spiele* (Fritz Lang, 1922).
5 *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

consolidándose durante los años previos a la ascensión al poder del Nacional Socialismo. Si bien el expresionismo alemán fue un producto del contexto histórico propio de la Europa de principios del siglo pasado, que tuvo representaciones en diversos ámbitos artísticos, especialmente el teatro de Max Reinhardt y la pintura del grupo *El puente*, podría acotarse su alcance, en el medio cinematográfico, a un puñado de películas que cumplen con los requisitos necesarios para ser consideradas expresionistas. Esto se debe a lo efímero del movimiento, que terminó cediendo ante la crisis económica y política de la República de Weimar para terminar desapareciendo en los albores de la década de 1930. Por lo tanto, hablar de expresionismo alemán en el cine será referirse a una producción cinematográfica delimitada que tuvo mucha influencia en la consolidación de géneros posteriores como el cine de terror, el *Film Noir*, el policíaco y el de gánsteres, pero que no goza de una extensa lista de títulos.

2. La República de Weimar y el llamado período de estabilización

Algunos teóricos del cine se han preocupado por delimitar el periodo durante el cual se desarrolla el nacimiento del expresionismo alemán ubicándole dentro de los años de la República de Weimar, este período de entre guerra en el cual Alemania se encontraba en una situación económica y social crítica, además de frágil e inestable en términos políticos. Estudios convertidos ya en clásicos, como los libros *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* de Sigfried Kracauer (1985) y *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner (1988) se dedicaron a la labor de enmarcar la etapa de nacimiento y desarrollo del expresionismo durante la época que abarca desde 1918 a 1933.

Sin embargo, estudios de investigadores como Vicente Sánchez (1990) retoman la idea de que eso que terminó denominándose Expresionismo alemán ya tenía sus raíces incluso antes de la Primera Guerra Mundial. Sánchez dice: «...el sesgo espiritual de esta corriente expresionista cuyas más primerizas y brillantes manifestaciones las alcanzaría la poesía y la pintura tenía unas raíces comprensibles única y exclusivamente en el marco centroeuropeo anterior al estallido de la primera guerra mundial».[6] Ashley Bassie es una historiadora del arte de origen británico que ha indagado sobre los orígenes de la corriente expresionista alemana y su influencia en el tratamiento de temas

6 *Vicente Sánchez, Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid:Verdoux, 1990), 35.

derivados de la psicología; en su libro, *Expresionismo,* dice:

> Expresionismo significa diferentes cosas en diferentes momentos. En el sentido que utilizamos el término hoy, ciertamente cuando hablamos de "expresionismo *Alemán*" se refiere a un amplio movimiento cultural que emergió de Alemania y Austria a principios del siglo XX. Sin embargo, el Expresionismo es complejo y contradictorio. Abarca tanto la liberación del cuerpo como la excavación de la psiquis. Entre sus filas puede encontrarse la apatía política, incluso el chauvinismo así como el compromiso revolucionario.[7 8]

El término *Expresionismo* inicialmente significaba algo diferente. Hasta cerca de 1912, fue usado para describir el arte progresivo en Europa, generalmente Francia, que era claramente diferente del Impresionismo, o incluso aparecía como *anti-Impresionista*.

Para esta autora, dos de las fuentes del *Expresionismo* no son ni modernas ni europeas. En el primer caso es el arte de la Edad Media y en el segundo, el arte de los pueblos tribales llamados primitivos. Adicionalmente reconoce una tercera fuente en la filosofía de Friedrich Nietzsche.[9]

Avanzada la primera mitad de la República de Weimar la industria alemana vive una edad de oro y la producción cinematográfica alcanza sus cuotas más altas durante los inicios de la década de los veinte. En esos años se condensa el grueso de las obras clave que forjaron el estilo expresionista. Sin embargo, la mejora económica del país afectó las exportaciones de los filmes alemanes y propició la quiebra de numerosas compañías de producción cinematográfica.[10] En estas condiciones, «Hollywood vio la oportunidad de conquistar el mercado alemán y se metieron de lleno en el negocio (distribución, exhibición y después producción de películas con las llamadas "cuotas" de producción nacional)».[11] En consecuencia, considerados en su conjunto, los filmes del llamado período estabilizador se volcaron hacia el mundo exterior, pasando de los fantasmas, apariciones y sueños a las experiencias reales, de los paisajes imaginados al escenario "natural". Se volvieron esencialmente realistas.[12] Este fenómeno significa un giro en el cauce que venía recorriendo

7 Ashley Bassie, *Expressionism* (New York: Art of Century, 2008), 7.

8 Las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor.

9 Bassie, *Expressionism*, 7.

10 Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985), 127.

11 Kracauer, *De Caligari a Hitler*, 130.

12 Ibíd.

el cine alemán y resalta la característica ecléctica y heterogénea de la producción cinematográfica en estos años. En este sentido, Saunders señala:

> Es claro (...) que los rasgos principales del cine de Weimar no fueron ni el Expresionismo ni la *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad] sino el eclecticismo temático y estilístico, una mezcla de kitsch, realismo y expresionismo con acento alemán pero anclado en una narrativa internacional con modalidades particulares.13.

Además, esta internacionalización significó también el trasvase de técnicos, artistas, directores y guionistas a la industria norteamericana del cine. Aunque no fue el primero en migrar a los Estados Unidos el caso de F. W. Murnau es destacable por la importancia de su aporte a la cinematografía de Hollywood.

3. F. W. Murnau y la deuda estilística de Hollywood

Friedrich Wilhem Murnau se ha ganado un lugar en los libros de historia del cine como uno de los máximos exponentes del expresionismo alemán. Películas como *Nosferatu, el vampiro*[14], adaptación libre de la novela *Drácula* de Bram Stoker; el *Tartufo*[15], de Molière y *Fausto16*, adaptación de la novela de J. W. Von Goethe, le granjearon reconocimiento y admiración por parte del público, cuestión que no pasaría desapercibida para los productores de cine norteamericano. La original utilización de la cámara por parte del director alemán llamó la atención de los grandes ejecutivos de Hollywood, que se apresuraron en contratarle para descubrir las técnicas que habían sido utilizadas en los rodajes de sus películas. Entre ellas, los movimientos de cámara realizados por Murnau en películas como *El último*[17], en la que el director de fotografía Karl Freund experimentó con la posibilidad de *desanclar* la cámara del trípode y desplazarla por el espacio de una manera más libre, revolucionando la noción tradicional del punto de vista.

Un ejemplo de esta liberación fue la aparición de uno de los primeros planos verdaderamente subjetivos de la historia del cine. La irrupción de un rudimentario, pero pionero y vanguardista soporte estilo *Bodycam,* permitió que

13 Thomas J. Saunders, *Hollywood in berlin. American Cinema and Weimar Germany* (Berkeley: University of Carolina Press, 1994), 11.
14 Nosferatu, *Eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).
15 *Her Tartüff* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925).
16 *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925).
17 *Der Letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

la cámara fuera colgada en el cuerpo del actor Emil Jannings simulando el bamboleo característico de las personas que se encuentran en estado de ebriedad.

Murnau, durante su carrera en América expone en sus filmes la problemática propia de la modernización acelerada de la sociedad que enfrenta lo rural contra lo urbano. En películas como *Amanecer*[18] o *El pan nuestro de cada día*,[19] se puede ver una preocupación por mostrar la vida en la ciudad en contraposición con la vida en el campo, siendo la ciudad un escenario corrompido por la opulencia y el consumo, mientras que la vida campestre constituye el ambiente idóneo para la convivencia armónica y digna.

El director alemán importó una nueva concepción de la planificación y dirección de fotografía que iba más allá de lo conocido en esa época. La incorporación de grúas y plataformas móviles, soportes más livianos para la cámara y esquemas de iluminación complejos, revolucionó la manera en que se hacía cine en Hollywood. Murnau, a pesar de su breve paso por la 20th Century Fox, causó un impacto determinante en el futuro de la industria.

4. La genealogía del Film Noir

En este *exilio alemán*, tal como lo llama Gemünden (2014), hay que recordar que no todos los que migraron a los Estados Unidos lo hicieron huyendo de Hitler. Pueden reconocerse aquellos que migraron tempranamente (directores y técnicos) buscando por su propia cuenta mejores oportunidades dadas las relaciones de la industria norteamericana con la alemana. Luego están aquellos que fueron especialmente invitados a trabajar en los Estados Unidos como resultado de haberse destacado en la industria cinematográfica alemana (como el caso de Murnau) y, finalmente, ya en la década del treinta, aquellos que por su ideología o por ser judíos migraron escapando del riesgo de ser perseguidos por Hitler, como en el caso de Fritz Lang.

En el contexto hollywoodiense, es preciso resaltar que en los inicios de la década de 1930 ya destacaban títulos como *Hampa dorada,*[20] *Enemigo público*[21] y *Scarface,*[22] largometrajes que se ubican en una zona más cercana a las películas de acción, o más precisamente, a las que fundan el género de gánsteres

18 *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927).
19 *City Girl* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1930).
20 *Little Caesar* (Mervyn Le Roy, 1931).
21 *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931).
22 Scarface (Howard Hawks, 1932).

debido a su altas dosis de violencia, secuencias cargadas de adrenalina y movimiento, tiroteos y ráfagas de ametralladoras; además de estar interpretadas por actores de carácter explosivo como James Cagney, Edward G. Robinson o Paul Muni, que derrochaban una fuerza arrolladora a estas cintas. Otras películas de gánster pioneras son: *El bosque petrificado* de Archie Mayo,[23] *Ángeles con caras sucias* de Michael Curtiz[24] y *Los violentos años veinte* de Raoul Walsh.[25] Incluso podríamos remontarnos hasta 1927 y referirnos a *La ley del hampa*[26] para encontrar una de las primeras películas que aborda la problemática criminal, cuestión que aparece como una reacción al contexto socio-político que atravesaba los Estados Unidos a finales de la década de 1920.

Es a principios de 1930 en Alemania, que Fritz Lang rueda *M, el vampiro de Dusseldorf,*[27] su primera película sonora y la que, con sobrados méritos, como se verá más adelante, podría considerarse como una temprana representación de lo que a posteriori se denominará *Film Noir*.

Los realizadores alemanes de principios de siglo veinte, entre ellos, Fritz Lang, habían sentado los códigos visuales del expresionismo, es decir, la utilización de la iluminación como un elemento expresivo, a través de una meticulosa planificación de la dirección de fotografía, sustentada en el claroscuro y el aprovechamiento de las sombras como un elemento poseedor de cualidades narrativas. Esta manera de entender el aspecto técnico del cine aportó al naciente movimiento europeo un sello característico que destacaría por encima de las manifestaciones cinematográficas que emergieron durante esos años en otras latitudes. Es importante destacar la búsqueda para representar algunas ideas románticas que todavía no habían desaparecido del todo en este contexto histórico moderno; a saber, la preocupación por lo irracional, manifestada en la creciente popularidad del psicoanálisis y la interpretación de los sueños, así como un interés profundo por el mundo subjetivo de los personajes que protagonizan estas historias. Todas estas preocupaciones terminarían consolidando una amalgama de referencias que darían lugar a una serie de películas que permanecen como las fundadoras de un movimiento que influenciaría a posteriores generaciones de directores de cine y, a la postre, se convertiría en una propuesta formal que terminaría heredando el cine negro en cuanto a lenguaje

23 *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936).
24 *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938).
25 *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939).
26 *Underworld* (Josef von Stenberg, 1927).
27 *M* (Fritz Lang, 1931).

cinematográfico. Sin embargo, la naturaleza de los relatos abordados por el expresionismo difieren radicalmente de los propuestos por el *Film Noir*.

Para finales de 1943, el esfuerzo militar de los aliados comenzó a tener un impacto visible haciendo que el fin de la guerra pudiera imaginarse cercano. En consecuencia, en Norteamérica, el Office of War Information (Oficina de Información de Guerra) expresó que el papel de la industria del cine en cuanto al soporte del esfuerzo de guerra había llegado a su fin. Los estudios recibieron con entusiasmo este cambio que les daba la oportunidad de contar otras historias diferentes. Tal como la revista Variety había reportado en julio de 1943, los ingresos de taquilla para las historias de guerra repletas de patriotismo habían declinado en un 40 por ciento.[28]

Los estudios entonces desarrollaron proyectos que ofrecían una mirada más crítica hacia los Estados Unidos. Un tipo importante de historia que ganó prominencia en la mitad de la década de 1940, fue el melodrama de crimen llamado luego *Film noir* por los críticos franceses.

Este término, acuñado por el crítico de cine Nino Frank en 1946, servirá para referirse a una serie de películas rodadas durante la década de los cuarenta en los Estados Unidos y que abordan temáticas tanto policíacas como del submundo que habita en las ciudades.

Dicen Borde y Chaumeton (2002) que fue durante el verano de 1946 que el público francés experimentó una nueva clase de filme norteamericano. Desde mediados de julio hasta finales de agosto, cinco películas se proyectaron una después de la otra en las pantallas de los cines de Paris, películas que tenían una inusual y cruel atmósfera en común: *El Halcón Maltés*[29], *Laura*[30], *Historia de Detective*[31], *Perdición,*[32] y *La Mujer del cuadro.*[33][34]

Según estos autores:

> Es digno de subrayar lo trascendente de este pequeño grupo de filmes que se agrupan en un espacio de cinco años y que perfilan los códigos del movimiento. Las temáticas

28 *Gerd Gemünden, Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951 (New York: Columbia University Press, 2014), 131.*

29 *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941).

30 *Laura* (Otto Preminger, 1942).

31 *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944).

32 *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944).

33 *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944).

34 Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)* (San Francisco: City Lights Books, 2002), 1.

> giraban en torno al asesinato y la muerte dentro de una atmósfera sórdida y extraña. Los largometrajes se desarrollaban como un tortuoso peregrinaje hacia la fatalidad, representando el aspecto negro de la vida de manera descarnada y brutal.[35]

Dentro de este universo sombrío, que ahonda sobre las personalidades de anti-héroes marginales que desempeñan actividades criminales de diversa índole, la estética del expresionismo alemán se erige como una influencia estilística notoria, que contribuye, desde los aspectos formales, a enfatizar la naturaleza siniestra y perversa de las historias que tratan estos filmes.

El término *Film noir* siempre ha tenido significados diferentes según sea la orientación de quien intente conceptualizarlo. Ha habido debate acerca de si es un género, un estilo, un ciclo o serie, o simplemente un sentimiento general que penetra algunos filmes; los límites son difusos y las distinciones son, por tanto, difíciles. Sin embargo, «hoy es ampliamente aceptado el cine negro como el conjunto de películas que más exitosamente han transmitido las complejas y contradictorias dimensiones políticas, sociales y psicológicas de la América de postguerra».[36]

Por otro lado, no se puede obviar la aportación del cine francés de la década de los treinta a la construcción del cine negro. Thomas Pillard, en una investigación sobre el cine negro francés, dice:

> La denominación de 'cine negro' emerge durante este período [entre enero de 1938 y septiembre de 1939] para designar un *corpus* de, al menos, trece films franceses realizados entre 1935 y 1939, entre los cuales figuran varios films realizados por Marcel Carné y/o descansando sobre la actuación de la *star* Jean Gabin: [entre ellos] *Crime et châtiment* (Pierre Chenal, 1935), *Jenny* (Marcel Carné, 1936), *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937, con Jean Gabin) [...].[37]

Este conjunto de títulos representan lo que históricamente se ha conocido como realismo poético francés, un movimiento que contenía ciertos rasgos similares al expresionismo. Sin embargo, no existe suficiente consenso por parte de la crítica para identificar a estas películas como antecedentes del cine negro norteamericano debido a que no se reconoce como un género

35 Borde y Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, 5.

36 Gemünden, *Continental Strangers*, 132.

37 Thomas Pillard, "Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et ses implications transnationales" en *Transatlantica*, 1 (Recuperado de http://transatlantica.reveues.org/5742, 2012), 3.

en sí mismo, a pesar de que muchas películas de cine negro americanas son *remakes* de obras francesas.[38]

5. Fritz Lang: Existencialismo y Cine Negro

Una de las cualidades que destacan de la filmografía de Fritz Lang es su profunda carga reflexiva. Comúnmente, Lang sumerge a sus protagonistas en una pesadilla kafkiana a la que han comparecido sin ser conscientes, arrojados a situaciones comprometidas de las que salen transformados. Véase *Furia*, [39] *Perversidad*[40] o *Deseos humanos*.[41] Una de las cuestiones fundamentales que desarrolla el director alemán en sus largometrajes es la travesía del individuo en búsqueda de una verdad más compleja sobre la naturaleza del hombre. *M, el vampiro de Düsseldorf*[42] es un claro ejemplo del cuestionamiento de fondo de Lang que se manifiesta en forma de pregunta. En el caso particular de esta historia las preguntas serían: ¿Cuál es el castigo para el asesino de niñas? ¿Merece ser linchado por los mafiosos y ladrones de la ciudad? ¿Es el *ojo por ojo diente por diente* una forma ética de justicia?

M también podría interpretarse como un llamado de auxilio de una sociedad atemorizada por un individuo que aterroriza a los ciudadanos y que se ha convertido en un lastre para los bares y clubes nocturnos. Recuérdese la escena en la que un tribunal popular, encabezado por los delincuentes más insignes de Berlín, juzga a Hans Beckert en el sótano de una fábrica. Esta metáfora visual es la representación del submundo que permanece al margen de la ley y que habita en las sombras de la urbe. Por lo tanto, establece una cierta estratificación de los grupos que coexisten en la ciudad y les otorga una jerarquía que los califica para juzgar a otro tipo de criminal que atenta contra el equilibrio económico del sistema y, además, pone en peligro la existencia de las personas. En una referencia al conflicto que gira en torno a la decisión de cometer un crimen justificándolo como el bien común, Lang dijo:

> Mi argumento contra la pena capital es que las fuerzas de la ley obligan a otro hombre a cometer un asesinato. Si este hombre aprieta un interruptor o administra píldoras venenosas a alguien, él es responsable por la muerte de otra persona. Entonces el Estado, en su intento de castigar a un asesino, termina convirtiendo a

38 Pillard, "Une histoire oubliée", 3.
39 *Fury* (Fritz Lang, 1936).
40 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).
41 *Human Desire* (Fritz Lang, 1954).
42 *M* (Fritz Lang, 1931).

un hombre inocente en un asesino también. Ése es la razón principal.[43]

Lang interpela al espectador y le obliga a enfrentarse a este interrogante, para finalmente cerrar el filme con una frase lapidaria de la madre de Elsie, que reconoce la imposibilidad de devolver la vida a las niñas perdidas aunque todo el peso de la ley caiga sobre el culpable. No existe justicia capaz de librar del dolor de la tragedia desencadenada por Beckert, sin embargo, Lang lo humaniza y lo muestra con una dimensión psicológica compleja. Esta redondez del personaje encarnado por Peter Lorre, quien se muestra como un ser infantil, frágil y atormentado, es una cualidad desmitificadora del arquetipo de asesino, utilizada como un acercamiento a la intención realista de la película. Lang se preocupó por ahondar en las motivaciones que mueven las acciones de Beckert, personaje inspirado en Peter Kürten (el verdadero vampiro de Düsseldorf), infame asesino serial de la década de los veinte del siglo pasado, otorgándole rasgos menos monstruosos y arquetípicos. Es necesario decir que, aunque *M, el vampiro de Düsseldorf* haya sido secularmente catalogada como cine negro, contiene también algunos ingredientes del realismo poético francés.

Es de suponer que Lang no podía permanecer ajeno a las ideas filosóficas de la época marcadas por la presencia de Heidegger pero también de los filósofos que lo antecedieron, especialmente Nietzsche, Jaspers y Kierkegaard. Puede decirse, entonces, que dentro del discurso langiano yacen ideas relacionadas con la filosofía existencialista que se manifiestan, entre otras cosas, en la construcción de los destinos irrevocables de sus protagonistas. En ocasiones se presenta al hombre arrojado indefenso hacia la realidad sin poder controlar ninguno de los hechos que le suceden para, finalmente, terminar aceptando con resignación los designios de su existencia.

Para Heidegger la pregunta por la existencia solo podemos hacerla nosotros los seres humanos. En consecuencia, somos nosotros quienes debemos ser analizados en el proceso de ser para responder al significado que tiene para nosotros el existir. En *Ser y Tiempo* (1927) ya expresa que el significado de nuestro existir comienza con nuestro nacimiento cuando somos arrojados en el mundo en una trayectoria que no hemos escogido. En este mundo es que tratamos de encontrarle un sentido a nuestra existencia.

La comprensión del concepto de *Dasein*, desarrollado por Heidegger a lo largo de su obra, pero sobre todo en *Ser y Tiempo,* es usado para identificar

43 Charles Higham y Joel Greenberg, "Interview with Fritz Lang", en B.K. Grant (Ed.) *Fritz Lang: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 122.

la relación entre el ser humano y cualquier acción enfocada hacia el alcance de un propósito; entonces, el propósito es conocido, racional y procesado intelectualmente, pero la acción no goza de las mismas condiciones, porque de alguna manera es una acción preconsciente, no procesada, no cuestionada; sencillamente concurre, se hace; y eso es *Dasein*.[44]

Esta tradición existencialista que inaugura Lang en *M*, continúa en filmes como *Furia*[45], y *Perversidad* [46] en los filmes que los héroes son sometidos a una realidad que les supera y de la cual se libran de la fatalidad por azar y fortuna.

No hay que olvidar que el existencialismo, más que una escuela filosófica, puede ser visto como una tendencia o actitud[47] y que filósofos tales como Kierkegaard, pasando por Jaspers y Heidegger hasta llegar a Sartre, han compartido temas generales que han llegado a conformar esta actitud. Generalmente se entiende que Kierkegaard es el fundador del existencialismo moderno, el cual expresa una protesta contra el pensamiento racionalista dominante de los siglos XXVII y XVIII y particularmente contra el pensamiento de Hegel[48]. En este sentido, considera Kierkegaard, ningún individuo conoce su lugar o su propósito de antemano sino que cada persona debe escoger, irracionalmente, la dirección de su propia existencia. A él se deben los conceptos y términos que influyeron en el pensamiento posterior. Especialmente el concepto de angustia, la cual resulta de la confrontación con las ilimitadas posibilidades de la libertad y la inexistencia de un destino prefigurado.[49]

Lang constantemente resalta la ambigüedad de los actores que configuran el orden social, entre ellos los que forman parte del sistema judicial y los ciudadanos corrientes. Es común ver el establecimiento de una dialéctica entre lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo, en la que los márgenes entre un polo y su opuesto no están delimitados claramente. Véase, por ejemplo, *Los sobornados*[50] En este largometraje, Glenn Ford, quien encarna al Sargento Bannion, es despedido de su cargo por ir contra las ideas de sus superiores y

44 Will Buckingham, Douglas Burnham et alii, *The Philosophy Book* (New York: DK Publishing, 2011), 252-255.
45 *Fury* (Fritz Lang, 1936).
46 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).
47 John Eberts, *Existential Human Existence* (Recuperado de http://philosophypathways.com/essays/eberts1.html, s/f).
48 María José Binetti, *El poder de la libertad. Una introducción a Kierkegaard* (Buenos Aires: CIAFIC, 2006), 22.
49 Binetti, *El poder de la libertad*, 9.
50 *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953).

cuestionar los métodos corruptos de la policía. Se convierte en un justiciero independiente que busca vengar el asesinato de su esposa al margen de la ley luego de comprobar la inutilidad de operar legalmente. Estas nociones que orbitan sobre la inoperancia y corrupción dentro del sistema judicial ya tenían un precedente en el célebre desenlace de *M*, pero en esta ocasión se narran desde el único punto de vista de Dave Bannion, quien rehúsa, finalmente, a apretar el gatillo y dar muerte al asesino de su esposa motivado por el mismo razonamiento de fondo que se encuentra en *M*. El *ojo por ojo diente por diente* no es la solución más ética en la búsqueda de hacer justicia. Esta construcción compleja del personaje desvinculada de cualquier heroísmo expande los límites del cine negro añadiendo otro tipo de arquetipos sobre los cuales se funda el género. Por ejemplo, es para destacar cómo algunas de las películas realizadas con Edward G. Robinson, conocido por sus roles en películas de gánsteres, muestran interpretaciones que se sitúan en una zona menos maniquea y más personal. Véase, por ejemplo, *Perversidad*[51] o *La mujer del cuadro*.[52] Si bien es cierto, en esta última, al final todo ha sido una terrible pesadilla que ha sumergido a nuestro héroe en un engaño cruel, sigue existiendo una visión ambigua sobre la bondad y la justicia que va más allá del maniqueísmo hollywoodense.

Esta ambigüedad es, obviamente como se ha dicho, resultado de la influencia del pensamiento europeo de principios del siglo XX, particularmente del desarrollo de la psicología que agrega un interés por aproximarse al conocimiento del hombre indagando sobre los contenidos del inconsciente y lo irracional. Gerard Langlois comenta en su investigación sobre Fritz Lang:

> Es el cineasta que mejor comprendió a Freud, Brecht y que, habiendo dado al expresionismo valores morales que se sumaron a las cualidades estéticas que el tiempo disolvería, nos permitió entender y mirar a América mediante el ennoblecimiento del Western, el cine de aventura y el thriller, mientras adicionaba sus famosos temas sobre la justicia.[53]

Estas afirmaciones encuentran sustento en las ideas centrales de filmes como *El secreto tras la puerta* [54]y *Solo se vive una vez*[55] que muestran la

51 *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).
52 *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944).
53 Gérard Langlois, *"Interview with Fritz Lang", en B.K. Grant (Ed.) Fritz Lang: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 127.
54 *Secret Behind the Door* (Fritz Lang, 1950).
55 *You Only Live Once* (Fritz Lang, 1937).

dimensión psíquica del hombre como un producto de su contexto que reacciona instintivamente. La producción cinematográfica de Fritz Lang en América evolucionó hacia un tipo de ***Film Noir sui generis*** que poseía los códigos estéticos propios del cine negro, pero estaba apoyado, tanto en un discurso crítico sobre el sentido del ser y el juicio subjetivo de la realidad, como en la influencia de la corriente psicoanalítica que se había inaugurado en Europa en los inicios del siglo veinte.

6. Existencialismo norteamericano y cine negro

En general, se reconoce la influencia ideológica europea sobre la estética del cine negro norteamericano, tal como se ha venido reseñando. Sin embargo, hay voces disidentes que minimizan la ascendencia, sobre todo del existencialismo en su versión francesa de la década de 1940. Se argumenta que se pueden rastrear manifestaciones cercanas al existencialismo que provienen de la literatura propia de los Estados Unidos. a comienzos del siglo XX. Así se señala que ya en la década de 1920 existía una efervescencia de autores y escritores que trabajaban sobre una estética negra y una visión pesimista sobre la realidad, ahondaban en la visión de la humanidad como una especie que irrevocablemente se acerca hacia la destrucción total y eventualmente a la apocalipsis atómica[56]. En el inicio de esta corriente se encuentran los novelistas negros, con Dashiel Hammet a la cabeza, quienes perfilaron códigos narrativos que influenciarían determinantemente al cine negro.

Stephen Faison profundiza sobre estas ideas en su libro: ***Existentialism, Film Noir and Hard-boiled fiction.***

> El film noir norteamericano exhibe rasgos de existencialismo pero éstos no provienen del existencialismo europeo, especialmente por la vía del cine alemán, sino de un existencialismo autóctono que incluso se manifiesta antes en la literatura "hard-boiled" que se inicia en los años veinte y que se hace luego conocida con los relatos de Hammet, McCain, McCoy, Chandler y Woolrich principalmente.[57]

El término ***hard-boiled*** se utiliza para designar un género que comenzó en las revistas de ***Pulp Fiction*** y que luego terminó convirtiéndose en una

56 Véase, por ejemplo, *El beso mortal* (Kiss Me Deadly, 1955) de Robert Aldrich.
57 S.E. Faison, *Existencialism, film noir, and hard-boiled fiction* (New York: Cambria Press, 2008), 4.

de las herencias literarias más ricas de la literatura norteamericana. Fue llamada así por su fuerte, duro y sórdido realismo, y la forma concisa y directa de narrar que se correspondía con el carácter de los personajes. En su intento por representar la realidad de una América en crisis, estos escritores se encargaron de describir un mundo hostil en el que los individuos de la sociedad industrializada no eran más que una inmensa clase media de trabajadores y obreros, que deambulaban por la vida de una manera apática, exhibiéndose como seres solitarios, antisociales y huraños. Este caparazón *hard-boiled* no es más que un mecanismo de defensa ante la dureza de la vida y les sirve para sobrevivir en un mundo deshumanizado y cruel.[58]

Faison (2008), además de tratar de establecer el origen de un existencialismo autóctono, se propone también demostrar que este fue producto de y para la clase baja y que, tanto los escritores como los lectores de esta literatura, eran fundamentalmente trabajadores blancos de bajos ingresos. Este segmento de la población, a diferencia de la creencia general, era potencialmente más receptivo al contenido existencial de la ficción *hard-boiled*.

Independientemente de que se comparta o no el argumento del existencialismo autóctono norteamericano, lo cierto es que los cineastas alemanes exiliados se insertaron sin grandes fricciones en la corriente del cine hollywoodense porque encontraron cierta resonancia con la forma de enfocar los temas y la manera de abordar la realidad social de la época. En este sentido:

> Lo que está más allá de debate es que los cineastas exiliados hicieron contribuciones fundamentales al cine negro. Para los exiliados el pesimismo cultural negro se correspondía con sus propios sentimientos de alienación, pérdida y desplazamiento. La desilusión del protagonista del cine negro, el cinismo y la sensación de ser sobrepasado por el destino, resonaba con las lecciones del exilio experimentadas por los refugiados a causa de Hitler.[59]

En el caso de Fritz Lang esto significó una larga carrera en los Estados Unidos y una importante producción de veintitrés películas en el período de 1936 hasta 1957, consolidando una filmografía significativa.

7. Conclusiones

58 Faison, *Existencialism*, 6.

59 Gemünden, *Continental Strangers*, 132-133.

La deuda del cine negro con el existencialismo radica en la concepción pesimista de la realidad como sello de identidad de los directores europeos exiliados en Hollywood. La percepción del destino como una fuerza incontrolable que arrastra a los hombres inevitablemente hacia el infortunio y la fatalidad, era un sentimiento común a este grupo de artistas que experimentaron los horrores de la guerra y que cruzaron el Atlántico para encontrar una vida mejor y, en última instancia, seguir haciendo cine sin que esto significara un peligro para su integridad. Esto dio como resultado la importación de toda una ideología fundamentada en las reflexiones y teorías que estaban en auge entre la élite del pensamiento europeo. La filosofía existencialista de Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, y posteriormente, Sartre y Camus, latía en las ideas de realizadores como Lang, Dmytrik, Curtiz y Wilder, entre otros. La estética que aportaron al cine negro se tradujo en ese estilo impregnado de presagios funestos de los cuales los individuos no podían escapar a pesar de realizar todos los intentos posibles por evadir la tragedia. Podría decirse que el realismo contenido en estos filmes va un paso más allá de lo que había sido entendido como realismo poético, puesto que excede la búsqueda de representar la complejidad de lo real para desproveerla de todo sentido último y desnudarla como un vacío. Arroja una visión desencantada de la realidad que no es más que el producto resultante de la caída de los falsos paradigmas de racionalidad y progreso imperantes en los inicios del siglo XX y que se convirtieron en la máxima preocupación de los artistas que intentaron representar la angustia, la desesperación y el temor resultantes. Puede decirse también que el expresionismo y el cine negro se fundamentan en una propuesta estética formal que rompe con la tradición. Es un cine que otorga una gran importancia a la técnica como respuesta a una inquietud y curiosidad sobre la capacidad del medio cinematográfico para afectar al espectador. La manera en que se *cuenta* la película tiene un efecto determinante sobre cómo se interpreta lo que cuenta. En ocasiones incluso podría decirse que la forma está por encima del contenido.

No puede dejarse de lado el hecho de que a principios del siglo XX en los Estados Unidos surgió un movimiento literario cuyas historias rebosan un aroma existencialista y que el término acuñado para referirse a él (*hard-boiled*) resume el espíritu de una sociedad que también atravesaba penurias. Por lo tanto, ya existía un antecedente estilístico y filosófico dentro de la literatura norteamericana, sobre todo aquella que se publicaba en el formato de *pulp fiction*.

El expresionismo alemán y el cine negro norteamericano guardan una

similitud intrínseca que se manifiesta en la manera en que se han configurado como una corriente estilística o movimiento artístico dentro del cual confluyen aportaciones de diversa índole y naturaleza. Ambos se han construido como un conjunto de obras variadas que han abordado diferentes temas desde múltiples perspectivas.

La producción cinematográfica de Fritz Lang en Norteamérica, a pesar de las dificultades que encontró para realizar un cine más denso y reflexivo, pudo mantenerse coherente en cuanto a su visón del mundo. En Hollywood, su cine evolucionó hacia un tipo de cine negro que, poseyendo los códigos propios del género, se enriqueció además con la incorporación de un discurso crítico sobre el sentido del ser y la dimensión subjetiva de la realidad.

Lang demuestra constantes narrativas que se mantienen a lo largo de su cine, como la decisión individual sobre la justicia y el sentido de la vida. El héroe se enfrenta a encrucijadas exixtenciales en las que toma decisiones trascendentales, en un intento por reclamar su libertad y dar sentido a su existencia, en un mundo que le arrastra por derroteros que le desbordan y superan. Esta concepción del *Dasein* heideggeriano encuentra en los filmes de Lang una representación que se convierte en un arquetipo existencialista y aporta un reflexión profunda y compleja sobre el ser humano dentro del contexto pesimista y sombrío del *Film Noir*.

Referencias bibliográficas

Bassie, A. (2008). *Expressionism.* New York. Art of Century.

Binetti, M.J. (2006). *El poder de la libertad. Una introducción a Kierkegaard.* Buenos Aires. CIAFIC Ediciones.

Borde, R., Chaumeton, E. (2002). *A Panorama of American Film Noir 1941-1953.* San Francisco. City Lights Books.

Buckingham, Burnham et alii. (2011). *The Philosophy Book.* New York. DK Publishing.

Eberts, J. (s/f). *Existential Human Existence.* Recuperado de:
https://philosophypathways.com/essays/eberts1.html

Eisner, L. H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid. Cátedra.

Faison, S. E. (2008). *Existentialism, film noir, and hard-boiled fiction.* New York. Cambria Press.

Gemünden, G. (2014). *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951.* New York. Columbia University Press.

Higham, Ch., Greenberg, J. (2003) Interview with Fritz Lang. En B.K. Grant (Ed.) (2003) *Fritz Lang: Interviews.* Jackson. University Press of Mississippi.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Barcelona*. Paidós.

Langlois, G. (2003) Fritz Lang: Reaching Out to the Young. En B.K. Grant (Ed.) *Fritz Lang: Interviews.* Jackson. University Press of Mississippi.

Pillard, T. (2012). Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et ses implications transnationales, *Transatlantica,* 1. Recuperado de: http://transatlantica.revues.org/5742

Sánchez, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933.* Madrid. Verdoux.

Saunders, T. (1994). *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany. Berkeley.* University of California Press.

Filmografía

Dieckman, E. & Grau, A. (Productores), Murnau, F. W. (Director) (1922). *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (Película). Alemania. Prana Films GmbH.

Johnson, Nunnally (Productor) & Lang, F. (Director) (1944). The Woman in the Window (Película) EE.UU. International Pictures – RKO.

Mankiewicz, J. (Productor) & Lang, F. (Director) (1936) *Fury* (Película) EE.UU. MGM.

Nebenzal, S. (Productor) & Lang, F. (Director) (1931) *M* (Película), Alemania. Nero Films.

Pommer, E. & Meinert, Rudolf (Productores), Wiene, R. (Director) (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Película), Alemania. Decla Bioscop.

Pommer, E. (Productor) & Lang, F. (Director) (1922) *Doctor Mabuse, der Spieler* (Película),

Alemania. U.F.A.

Pommer, E. (Productor) & Murnau, F. W. (Director) (1924) *Der Letze Mann* (Película) Alemania. U.F.A.

Pommer, E. (Productor) & Lang, F. (Director) (1927) *Metropolis* (Película), Alemania. U.F.A.

Rachmill, L. (Productor) & Lang, F. (Director) (1954) *Human Desire* (Película) EE.UU. Columbia Pictures.

Robert, A. (Productor) & Lang, F. (Director) (1953) The Big Heat (Película) EE.UU. Columbia Pictures.

Wanger, W. (Productor) & Lang, F. (Director) (1937) *You Only Live Once* (Película), EE.UU. United Artist.

Wanger, W. (Productor) & Lang, F. (Director) (1945) *Scarlett Street* (Película), EE.UU. Universal Pictures.

Wells, H. (Productor) & Lang, F. (Director) (1950) *House by the River* (Película) EE.UU. Republic Pictures.