



D: Fritz Lang; **G:** Fritz Lang y Thea von Harbou; **Pr:** UFA; **F:** Fritz Arno Wagner; **M:** Werner R. Heymann;; **A:** Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus, Willy Fritsch, Lupu Pick; **B/N, 144 min. DCP**

Spione

Los espías

1928, Alemania

Fue Bertolt Brecht el que afirmó que había mucho más delito en crear un banco que en atracarlo. Aunque el encuentro profesional entre el dramaturgo comunista y el elegante cineasta no se produjo hasta el exilio americano de los dos con motivo de la producción de *Hangmen also Die* (1943), *Los espías*, realizada quince años antes por Fritz Lang con la impagable colaboración en la escritura de Thea von Harbou (¿para cuando una retrospectiva específica dedicada a una de las grandes guionistas del cine mudo ahora que el viento sopla a favor de determinados “descubrimientos”?), parece una peculiar ilustración del célebre *dictum*¹. No solo porque la gran mente criminal que habita en el personaje de Haghi (en una nueva asunción mucho más estilizada, eso sí, a cargo de un Rudolf Klein-Rogge que ya había encarnado, cinco años antes, nada menos que al Dr. Mabuse) combina con maestría su trabajo a la luz pública (es un banquero respetado) con la parte oculta (y polimorfa de su personalidad, Haghi es un maestro del disfraz) de del mismo que tiene su guarida (habría que decir su “sede social”), precisamente, en la trastienda de su entidad financiera. El propio Lang dejó claro en una presentación de *Spione* que tuvo lugar en 1967 en la Universidad de California que en su trabajo siempre había utilizado acontecimientos reales y que, en el caso de *Los espías* la historia estaba inspirada directamente en una serie de incidentes que implicaban a la delegación comercial (realmente un instrumento de espionaje político y económico) de la Rusia soviética en el Reino Unido que llegó a ser asaltada por Scotland Yard a mediados de la década de los veinte. Y no se privó de añadir, aunque esto parezca menos evidente, que el “super-espía inventado de nombre Haghi fue interpretado con un maquillaje que se inspiraba en el “political master-mind” Trotsky”².

Dicho lo cual conviene no perder de vista que, cualesquiera que sean sus fundamentos realistas, la historia (como había sucedido poco años antes en el revolucionario díptico que Lang y von Harbou dedicaron al Dr. Mabuse) es tratada como un folletín de altos vuelos en una tradición que el cinematógrafo, en la línea ya apuntada por Griffith y expandida por Feuillade, retomó directamente de Charles Dickens y los grandes folletinistas del siglo XIX. Por tanto, una lección bien aprendida (como ya se mostró en el magistral dúo fílmico que se dedicó al Doctor Mabuse). Pero cualquiera que sean los méritos que queramos atribuir al cine anterior de Lang (y no serían pocos) lo que *Spione* pone sobre la mesa es una operación de depuración y estilización que se lleva a cabo sobre los materiales puestos en funcionamiento sin que la variedad de los mismos sea un obstáculo para que el filme termine siendo una obra de “línea clara”, dónde los acontecimientos avanzan a velocidad de vértigo, los niveles narrativos se imbrican entre sí con admirable maestría y la mezcla de géneros (la película no carece de humor. Un solo ejemplo: la presentación del Agente 326) contribuya a hacer de esta obra una muestra del arte alcanzado por el cine mudo en su dominio del relato en imágenes.

Por supuesto, aunque como ya se hizo con *Mabuse*, se haya tomado el filme por una parte importante de la crítica como una brillante alegoría del futuro de la Alemania que empezaba a asomarse al abismo (“Ein Bild der Zeit” como ya rezaba el subtítulo del primer *Mabuse*), conviene recordar que la crítica más

10.01.21

Historias de cine (II)

respetada tardó mucho tiempo en considerar *Spione* como una obra a la altura de las mayores creaciones de Lang. En su *De Caligari a Hitler*. Una historia psicológica del cine alemán aparecida en 1947, Sigfried Kracauer aún reconociendo los parentescos del filme con el previo *Mabuse* (que para él presentaba la figura de un tirano contemporáneo y suponía una auténtica “enciclopedia del horror”) se quejaba del estilo pomposo del cineasta, entregado a un “virtuosismo separado del significado”. De hecho Haghi es definido bien como un mero espía, bien como “un Mabuse dedicado a actividades sin significado”, perdiendo de vista que Lang lo concibe (dentro de su búsqueda de una estilización cada vez mayor) como un auténtico significante vacío susceptible de acoger una amplia multiplicidad de significados. La reacción de Lang ante la lectura realizada por Kracauer de la globalidad del cine de su primera época alemana mereció, en la famosa entrevista que realizó con Jean Domarchi y Jacques Rivette (ejerciendo de traductora nada menos que Lotte H. Eisner) para *Cahiers du cinéma* (nº 99, Septiembre 1959), la siguiente recomendación: “no creer en la verdad de un libro que contiene tantas idioteces”.

Precisamente la relación con el cine de Lang se irá matizando de forma progresiva en el caso de la citada Lotte H. Eisner que, en 1952 publicó la primera edición de su célebre *La pantalla diabólica* (ese fue la traducción elegida en Argentina tres años después para denominar *L'écran démoniaque*). Ni una sola palabra para *Spione* e todo el volumen (quizás por no haber podido acceder en su momento a copia alguna) en este momento, mientras que con motivo de la nueva edición de su obra realizada en 1965, no solo incluyó un capítulo totalmente nuevo sobre “La aventura en Fritz Lang” en el que aún situando con claridad el filme en el mundo inaugurado por *Las arañas* (*Die Spinnen*, 1919) y prolongado por *Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), se declara decepcionada por *Spione* en la medida en que, sostiene, el filme se empantana en una descripción de los trazos psicológicos de los personajes (hecho que nuestra autora atribuye a von Harbou) que ralentizan innecesariamente la acción en una obra de “aventuras complicadas, subidas de color, múltiples y entrecruzadas”. Finalmente, Eisner volverá sobre el filme en su definitivo texto sobre Lang publicado en 1976 (ver Bibliografía) para mostrarse más receptiva con la película destacando su arranque con sus “vividros brochazos” y la lógica matemática que la regula.

Dicho lo anterior es el momento de considerar algunos de los elementos que se combinan por von Harbou y Lang en una espléndida operación de bricolaje. *Spione* es un brillante montaje de piezas que se toman de aquí y allá para construir un país que es y no es, al mismo tiempo, Alemania. Que sucede en un tiempo que es y no es el del presente histórico. Este es el papel que juega en la película la inclusión de esa digresión que nos pone en contacto con un relato militar traidor a su patria y cuya prosopopeya visual y narrativa proviene en línea recta de los filmes “austrohúngaros” de Erich von Stroheim (sin dejar por ello de estar inspirado, también, en un caso real). Otro tanto sucede con la nota exótica que otorga al relato la inclusión en la peripecia del robo del tratado japonés que justifica la aparición en escena del personaje del embajador Masimoto (gran creación del actor y director Lupu Pick) y su breve, trágica y muy bella historia de amor que culminará nada menos que con un *seppuku*. Lo mismo puede decirse del “retorno” a escena de la derrocada autocracia zarista, mediante la historia de Sonja, una exiliada rusa que ha caído en las garras de Haghi y es utilizada para perpetrar las más infames traiciones.

Precisamente este personaje se verá implicado en una de las escenas más memorables de la película cuando sea encargada de seducir al Agente 326. Se trata de una breve escena de apenas cuarenta segundos: el agente 326 visita en su domicilio a la espía rusa Sonja (al servicio del archimilvado Hagui) a la que ha conocido en circunstancias rocambolescas. El amor ha brotado entre ambos y mientras el joven, incapaz de apartar su mirada del rostro de la mujer, rechaza su invitación a tomar un té ruso, la coge de las manos en un primer plano. Comienza aquí una cascada de ocho planos más que incluyen imágenes del ventanal de la habitación (primero de día, al final tras oscurecer), una lámpara que se enciende, la persiana de un comercio que desciende y una

pila de periódicos vespertinos. Todo ello, con el elemento adicional de la doble imagen superpuesta de un reloj que marca inicialmente las cinco de la tarde y, finalmente, las siete. La serie se clausura por un plano prácticamente idéntico al que la abría: allí era de día, ahora ha oscurecido. Los amantes siguen en la posición inicial con sus manos entrelazadas. Estaríamos aquí en esa dimensión que Noël Burch, el estudioso que mejor ha evaluado la verdadera dimensión creativa del filme, denomina la “poesía del tiempo perezoso”.

Dicho lo cual solo quedaría por señalar lo que un crítico berlinés (citado por Lotte H. Eisner) ya percibió con extraordinaria claridad con motivo del estreno: “Fritz Lang ha abandonado el formalismo de *Los Nibelungos* y de *Metrópolis* (...) Se ha movido de lo pictórico y visual en dirección al movimiento y al incidente”. Y para muestra un solo botón: la escena que abre el filme, auténtica “poesía pirotécnica” (la expresión, de nuevo, es de Noël Burch lo mismo que la descripción que sigue a la que se le han añadido algunas matizaciones) sitúa con su rápida serie de planos a la película bajo el signo de la elipsis: [“En el mundo siempre han ocurrido extraños acontecimientos...”] / unas manos enguantadas, abriendo una caja fuerte / las manos metiendo documentos en un sobre / una figura vestida de cuero montada en una motocicleta / antenas de radio: ondas irradiándose / un titular de periódico anunciando el robo de documentos secretos [“Sensacional robo de documentos... Embajada Francesa... Shanghai”] / un coche en la carretera con chofer y pasajeros; otro coche adelantándose; un disparo / el pasajero encogiéndose, una mano coge el maletín de este / un periodista hablando por teléfono / otro titular [“¡EXTRA! Atentado contra el Ministro de Comercio. El ministro fallece a causa de sus heridas. Desaparecen importantes documentos. No hay rastro del perpetrador”]. Durante unos pocos planos, la acción se hace menos desunida aunque no menos rápida: el campo-contracampo entre funcionarios moviéndose en la confusión de sus despachos. Entonces el movimiento entrecortado empieza de nuevo: otro titular / dos funcionarios volviendo a telefonar una y otra vez / un ministro o alto cargo sentado tras su escritorio lee la prensa / intertítulo: [“¿Están los oficiales a cargo de la seguridad del Estado tan dormidos que nuestros documentos más importantes pueden desaparecer sin dejar rastro?”] / un coche parando ante un edificio oficial / un hombre vestido de cuero corriendo escaleras arriba y entrando en el edificio / e irrumpiendo en el despacho del diplomático y llegando hasta su mesa / plano lateral del ministro que se levanta ante la irrupción mientras el intruso alcanza su mesa / intertítulo: “Yo vi al hombre...” / primer plano de una bala atravesando una ventana / el ministro mira estupefacto lo que sucede: su vista vaga desde la ventana hacia... / el hombre vestido de cuero que cae abatido por el disparo / nuevo plano del ministro que se lleva las manos a la cabeza espeluznado por el suceso / intertítulo: “Dios todopoderoso... ¿Qué poder tiene tanto alcance ...?” / Primer plano de Haghi (Rudolf Klein-Rogge) / y un gran intertítulo caligrafiado: “YO”³.

En pocas palabras, *Spione* es un filme que ha sido sepultado por la fama acumulada por la obra que le precede en la obra de Fritz Lang, *Metrópolis* y en el que una irresistible combinación de esa poesía lo mismo “perezosa que “pirotécnica” pone de manifiesto “el dominio constante de las formas mediante una arquitectura cuyas partes se responden y se provocan” (Michel Mourlet; ver Bibliografía). Si en los años cincuenta del pasado siglo los “jóvenes turcos” de *Cabiers du cinéma* señalaron al mundo que la obra americana del cineasta vienés no era menos importante que sus primeros trabajos alemanes, ahora ha llegado el momento de revisar sin miopías que se dejan atrapar por la supuesta enjundia de unos temas más o menos serios, el peso específico de cada una de las películas del cineasta, cualquiera que sea el periodo al que pertenezcan. No tengo dudas de que *Los espías* ocupa un lugar de honor en su obra desde cualquier punto de vista que queramos adoptar.

BIBLIOGRAFÍA

Textos generales:

El lector encontrará las lecturas canónicas sobre Fritz Lang en el marco del cine alemán de los años veinte y treinta del siglo XX en las páginas que se dedican al primer periodo alemán del cineasta en:

- EISNER, Lotte, *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del ex-presionismo* (1952) Madrid, Cátedra, 1988.
KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), Barcelona, Paidós, 1985.

Textos sobre Fritz Lang:

Entrevistas y documentación general:

- DOMARCHI, J. y RIVETTE, J., “Entretien avec Fritz Lang”, *Cahiers du cinéma*, nº 99, 1959
NOAMES, J.-L., “Nouvel entretien avec Fritz Lang”, *Cahiers du cinéma*, nº 156, 1964, págs. 1-8
LANG, Fritz, “La Nuit viennoise”, *Cahiers du cinéma*, nº 169, 1965, págs. 42-59
LANG, Fritz, “La Nuit viennoise (II)”, *Cahiers du cinéma*, nº 199, 1965, págs. 50-63
EIBEL, Alfred (selección de textos y notas), *El cine de Fritz Lang*, México. Era, 1968
BODGANOVICH, Peter, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972
GRANT, B. K. (ed.), *Fritz Lang Interviews*, University of Mississippi Press, 2003
EISENSCHITZ, B., *Fritz Lang au travail*, París, Cahiers du cinéma, 2011

Libros:

- MOULLET, Luc, *Fritz Lang*, París, Seghers, 1963
EISNER, Lotte H., *Fritz Lang*, Londres, Secker and Warburg, 1976
BURCH, Noël, “Fritz Lang” y “Notas sobre Mabuse, Der Spieler”, en *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*⁴, Bilbao, Certamen de Cine Documental y Cortometraje/Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, págs. 53-85 y 193-211
HUMPHRIES, R., *Fritz Lang. Genre and Representation in His American Films*, The Johns Hopkins University Press, 1988
AA. VV., Monográfico “Fritz Lang en América”, *Nosferatu*, nº 47, San Sebastián, Donostia Kultura, 1989
SOCCI, S., *Fritz Lang*, Milán, Il Castoro Cinema, 1995
BERTETTO, P. y EISENSCHITZ, B., *Fritz Lang, La messa in scena*, Turín, Lindau, 1996
GUNNING, Tom, *The Films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity*, Londres, BFI, 2000
CASAS, Quim, *Fritz Lang*, Madrid Cátedra, 2009
MCGILLIGAN, Patrick, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, University of Minnesota Press, 2013

Artículos:

- MOURLET, Michel, “Trajectoire de Fritz Lang”, *Cahiers du cinéma*, nº 99, 1959, págs. 19-35
TRUFFAUT, François, “Fritz Lang en América” (1958), en *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976, págs. 85-89
DOUCHET, Jean, “Dix-sept plans”, en *Le cinéma américain. Analyse de films, volumen I* (sous la direction de R. Bellour), París, Flammarion, 1980, págs. 200-232

1 Brecht pone estas palabras en boca de Macheath “el Navaja” en su *Ópera de cuatro cuartos*. En la versión de Miguel Sáenz: “¿Qué es un palanquetazo a un banco comparado con la fundación de un banco?” (Bertolt Brecht: *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 387.

2 Citado en Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Londres, Secker and Warburg, 1976, pág. 96.

3 Noël Burch: “Fritz Lang”, en *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje / Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, pág. 67.

4 A la espera de la nueva edición (revisada y corregida) de este volumen que tendrá lugar durante el año 2021, el lector podrá consultar en la edición antigua el epígrafe que Burch dedica a *Los espías* (con el título “Considerando la elipsis... e imponiéndola”, págs. 65-70). Epígrafe integrado en el marco de su recorrido por el conjunto del cine de Lang en la década de los veinte y treinta del pasado siglo y que puede considerarse, junto con el capítulo 7 del libro de Lotte H. Eisner también incluido en esta bibliografía, como el texto que mejor hace justicia a la que quizás sea una de las obras maestras del periodo mudo del cineasta y que nunca ha recibido la consideración que se merece.