

Abismos de pasión.
A propósito de *Fury*
(Fritz Lang, 1936) *

Vicente Sánchez-Biosca

* Este texto ha sido corregido en varias ocasiones. Para su última versión, muy modificada respecto a las anteriores, me ha sido de fundamental importancia la mejor comprensión del modelo de montaje y puesta en escena cinematográficos norteamericanos en el curso de los años treinta. Tal estudio hubiera sido imposible sin la concesión de una beca Fulbright postdoctoral para los meses de marzo, abril y mayo de 1991 en la University of Wisconsin-Madison. Vaya, pues, mi agradecimiento a la Comisión Fulbright.

Fury es, sin lugar a dudas, un título espléndido. Más que esto, cabría decir soberbio, al menos si se toma en consideración la extraña reacción que produce en su espectador. Una incontenible ira, un exceso de implicación que hace al público saltar de su butaca. Da la sensación de que aquí —como en otros films de Fritz Lang— se rebasa la frontera de una identificación confortable con la trama del relato para abrir fisuras que tocan lo más profundo del ser humano, pero igualmente y por la misma razón lo más inexplicable y turbador que en él anida. ¿Será acaso esto una mera impresión? No lo parece, pues tal efecto turbador bien podría hallarse en conexión con el inusitado poder que en el curso de la película le es conferido a su personaje central. Un poder que —justo es decirlo— merced a sus características, excede la condición misma de personaje. En ambos casos, lo que está en juego es un problema de inscripción: por una parte, el espectador no se encarna en un espacio confortable, a resguardo, sino que, por contra, tiende a salir de él; por otra, el personaje central, guiado por su furia irrefrenable, toma las riendas del relato, lo asalta, doblega y construye en su interior una puesta en escena que arrastra como un ciclón a todos los

demás entes de ficción. Sería decepcionante que no existiera relación entre ambos aspectos, puesto que la presión ejercida sobre el espectador no puede sino nacer de ese cortante *tour de force* de apropiación del relato por parte del demiurgo, figura omnipotente que, en adelante, habrá de interpelar sin mediaciones a su interlocutor, forzándolo a abandonar su butaca. Pero detengamos este trayecto, pues corremos el serio peligro de que la metáfora nos gane la partida. Será necesario poner algo de orden en la exposición y el rigor necesario sólo puede surgir de un minucioso análisis.

Decíamos, pues, que *Fury* coloca un demiurgo, una figura intermedia en términos enunciativos. Sin embargo, no es equivalente lo uno a lo otro. Intermediarios son, si no frecuentes, nada extraños en parte del cine de género hollywoodense, sobre todo con el disparo de salida de la voz en *off* a comienzos de los años cuarenta. La voz demiurgo señala, en cambio, algo más que a un intermediario: alguien o, más bien una entidad, capaz de organizar plenamente la puesta en escena, guiarla, dominarla de manera tiránica, es decir, hasta sus más insignificante y diminutos utensilios, desde el orden de las acciones hasta la figuración misma. Si algo caracteriza al demiurgo es precisamente su ambición de sentido, su necesidad de que todo posea una significación, que todo sea funcional y, por esta misma razón, que nada escape a su dominio. Y es, de hecho, más apropiado decir 'dominio' que 'gestión', pues su delirio de significar convierte al demiurgo en una suerte de paranoico para quien el azar y la neutralidad de cualquier significante no pueden existir. Pues bien, dicha figura, concebida en estos términos, resulta sumamente extraña en el seno del cine hollywoodense, ya que introduce un desdoblamiento de la escena y, al propio tiempo, una necesidad de que todo —repleto de sentido— se refiera a la visión de un mismo sujeto. En pocas palabras, no parece necesario precisar que no estamos hablando de un narrador más o menos dotado, sino de un doble efectivo del sujeto de la enunciación, colocado sobre el tapete, visible, que, en lugar de disimular sus atributos, los exhibe compulsivamente, dando pruebas de su desmesurado narcisismo.

Con todo, si bien lo pensamos, tales figuras fueron en algún tiempo abundantes en otras cinematografías, muy particularmente en aquella de la que procedía Fritz Lang, a saber: la alemana durante el período de los años veinte. No sería, pues de extrañar que un cruce significativo se hubiese producido con motivo de su primer film estadounidense, si tenemos en cuenta su dilatada carrera en Europa. Convendría, pese a todo, examinar el género de demiurgos que se gestan en la cinematografía indicada antes de analizar con detalle la forma en la cual emerge aquél que se adueña de *Fury*. En efecto, el llamado cine expresionista alemán se encuentra repleto

de semidioses, entre cuyos gloriosos nombres figuran el doctor Mabuse, el doctor Caligari, el vampiro Nosferatu, el enigmático extranjero de *Der müde Tod*, Haghi de *Spione*, etc., todos ellos generadores de relatos desplegados al infinito, capaces de contaminar todo significativo que se halle a su paso, tal como la figuración (arquitectura, pintura), el cromatismo, la iluminación, pero también los objetos, el resto de los personajes... Su fuerza nace a menudo de un relato quebrado, de una enunciación delirante entonada a su vez por algún narrador que ha sufrido el hachazo fantástico por contacto con el personaje demiúrgico en cuestión. Así sucede con el relato de Franzis en *Das Cabinet des Doktor Caligari*, con el de Johann Cavallius, competente historiador de Bremen que narra las asechanzas de Nosferatu en la película del mismo nombre y en un largo etcétera que nos haría entrar en la casuística¹.

Por contra, la primera impresión que obtenemos al examinar una película como *Fury* es radicalmente distinta de la expuesta aquí. Nada de dominio sobre los estados segundos, de hipnosis, reinado del sueño o del magnetismo. Nada tampoco de mutaciones que encarnan al mismo demiurgo en cuerpos distintos, ni disfraces materiales o psíquicos. Por decirlo con otras palabras, nada hay aquí de la imaginería romántica que, muy a pesar de los rasgos vanguardistas o como contrapunto de los mismos, inundaba buena parte del cine alemán de los años veinte. Un ambiente cotidiano, asfixiantemente cotidiano, típico de los Estados Unidos parece dominar en *Fury*, sin más extraños poderes psíquicos que los que nacen de un deseo de venganza. Diríase que Fritz Lang muestra sus credenciales para ingresar en esta cinematografía probando su abandono de demoníacos doctores y criminales seculares, de figuras de la muerte todopoderosas y aguerridas germanas guiadas por una necesidad sangrienta de venganza histórica por su casta. Nada queda de todo esto. En su célebre entrevista con Peter Bogdanovich, Fritz Lang da cuenta de esta situación que podemos fácilmente trasponer a nuestros fines:

"Ahora bien, en nuestro guión original, el personaje que interpretaba Spencer Tracy era un abogado. Yo sentía que un abogado podía expresar mejor sus sentimientos y pensamientos que un trabajador, un obrero. Así que escribimos (...) las diez primeras páginas y se las dimos a leer a un productor de M.G.M., y este productor dijo: 'No, esto es absolutamente imposible'. Yo dije: '¿Por qué?'. Y esa fue la primera vez que oí las palabras Joe Doe, Jane Doe. Me explicó algo que yo debería haber sabido por

¹ En nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid, Verdoux, 1990) hemos utilizado estos rasgos con el fin de definir de modo estructural un modelo de representación que denominamos 'hermético-metafórico'.

entonces (...): todo allí le ocurre a Joe Doe —lo que quiere decir a usted y a mí— no a alguien de clase superior. Y me explicó que en una película americana uno tenía que tener a Joe Doe—un hombre del pueblo—, como héroe. Y yo pensé, aquí hay una especie de signo de una democracia. En Alemania, bajo la influencia del poder militar (...) y de la de Nietzsche, el héroe es siempre un superhombre. Por ejemplo, yo había hecho una serie sobre un criminal llamado el Dr. Mabuse, y era un superhombre. Aquí en América, Al Capone no era un superhombre (...). Así que allá, el héroe de una democracia tenía que ser Joe Doe”².

Se quiera o no, este Joe Doe al que hace alusión Fritz Lang no permanece como tal durante el film. Lo paradójico del caso es —digámoslo de golpe— que este Joe Doe aparece ascendido a la categoría de demiurgo. Pero —igualmente la diferencia es sustancial— no logra este ascenso por medio de atribuciones sobrenaturales, sino por una pulsión irrefrenable, algo que —no hay que llamarse a engaño— tampoco resulta natural, pues tiene que ver con una instancia más poderosa de lo que a menudo se sospecha, el inconsciente. Ahora bien, si esto es así, la pregunta que surge es: ¿cómo nace la demiurgia? O mejor, ¿de dónde surge y qué arrastra a su paso?

El orden del relato y el azar

Hemos venido hablando de demiurgia, de control paranoico por parte de una instancia de la enunciación de todo significante por minúsculo que éste sea. No deja de resultar paradójico que el origen de este brutal gesto de dominación se encuentre en lo más accidental que puede suceder en el relato: el azar. Y es que en *Fury* coexisten dos films, con dos estructuras opuestas que vale la pena interrogar. Tan sólo al segundo de ellos podemos atribuirle las prerrogativas de la demiurgia, mientras que el primero parece la más pura expresión de aquella tradición en la que Fritz Lang ingresaba, una vez atravesado el Atlántico. Y, de hecho, *Fury* comienza como un historia trivial, anodina, propia de John Doe, sin extrañeza alguna: una pareja de amantes trabajadores se ve obligada a separarse por la crisis económica que atraviesa el país en 1935 a fin de ahorrar el dinero necesario que les permita celebrar su ansiado matrimonio. Después de un año, cuando su unión está presta a producirse, el amante Joe Wilson, de camino hacia la ciudad donde reside su novia, es confundido con un miembro de una banda de secuestradores y detenido. Sin testigos ni coartada que justifiquen su paradero en los últimos días, será retenido en la prisión, al tiempo que la

² Peter Bogdanovich: *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 24-25.

masa inicia una sublevación a fin de 'hacer justicia'. Nombremos, entonces, este elemento extraño que desencadena el conflicto que, a estas alturas de la película, todavía no había surgido: el azar. Un azar que toma la forma de ese destino mortífero que aplasta frecuentemente a los personajes langianos. Y este azar no es más que el desencadenante de una serie de insospechadas casualidades cuyo final será un violento —aunque frustrado— linchamiento del inocente así como el incendio de la prisión.

Reflexionemos un instante sobre lo dicho, pues nos encontramos ante un destino extraño del film: un linchamiento, un asesinato. Algo ha quedado sesgado literalmente en el orden del relato, permaneciendo en suspenso. La historia lineal se ha perforado y la continuidad del film se halla ante una disyuntiva dudosa. Su vacilación nace, precisamente, de habernos situado en un extremo del relato, donde todo parece haberse congelado con una violencia descomunal. ¿Qué puede regir los destinos ulteriores de esta película de la que apenas ha transcurrido su primera mitad? ¿La venganza de los hermanos del inocente? ¿El proceso de la locura de la novia y amante? ¿La búsqueda, acaso, de un *deus ex machina* que logre una compensación justa para el futuro? Aquí es donde *Fury* realiza su opción más radical y atrevida: no se resuelve ni por el discurso social ni por lo testimonial, como tampoco por una continuidad de cuño psicológico. Por el contrario, la herida abierta va a ser el instrumento que doblegue un discurso completo, un discurso de la venganza que nace de esa inefable experiencia cercana a la muerte, de la impotencia, de la injusticia o, si se prefiere, de la animalidad humana. He ahí, entonces, que *Fury* pone en escena casi una resurrección. Si el azar conduce a un resultado bestial, la mejor respuesta que la resurrección da a ello es obturar para siempre el azar, es decir, coser hasta el mínimo detalle la tela de araña, con la ilusoria pretensión de que éste no penetre jamás de nuevo.

Pero, precisamente por las razones aducidas, el demiurgo que nace a partir de ahora no es un eterno personaje, como lo fue en los films alemanes antes citados, cuyos orígenes se remontaban a tiempos arcanos sin cronología, nacidos de un magma telúrico propio de un mundo anterior a su constitución moderna. No, el Joe Wilson que irrumpe en escena ahora es un hombre, pero un hombre hiperbólico, convertido tan sólo en un ser sediento de venganza, en el depositario de un saber insoportable, sin sentido, nacido al calor de las llamas de la prisión donde ardía. El, que ha rozado esta pulsión de muerte de la masa enfervorecida, luchará por invertir lo que ha vivido en sus carnes y para ello levantará un escenario, unos actores, unas pruebas, una escenografía, en pocas palabras, una completa y tiránica puesta en escena.

Y es que *Fury* no nos habla, en realidad, de un demiurgo, sino que nos relata más bien el proceso de su nacimiento, desde el interior de la vida americana, desde el interior del film mismo, desde el umbral de un relato y merced a la intervención de un azar nefando. No podríamos resistir la tentación de comparar esta situación con aquella que en tantas ocasiones construyen las películas de Alfred Hitchcock. Este parte igualmente del azar, del equívoco, convirtiendo toda la continuidad del film en una sucesión de azares inesperados que persiguen a un personaje. Las huidas de éste lo aproximan a pesar suyo a sus perseguidores, sus movimientos lo confunden a él mismo. Y, sobre todo esto, reina un orden equívoco completamente malabar y altamente sofisticado. El único demiurgo es aquí el mago: Hitchcock mismo³. En cambio, de ese mismo azar, Lang erige la tragedia: en él no hay sentido del humor porque tampoco hay juego posible. El azar conduce al asesinato más cruel e irresponsable (en un sentido estricto), a saber, el linchamiento. Sus efectos escénicos son, en lugar de una proliferación sin fin, la encarnación de un deseo del espectador, un deseo destructor: la omnipotencia de aquél a quien le es dado, después de ser víctima de la más cruel de las injusticias, practicar su venganza sin cortapisas. He ahí por qué el espectador se siente saltar de su butaca, pues aquello que le es otorgado a su demiurgo es lo que todos —lo reconozcamos o no— hemos deseado gozar en alguna ocasión: la destrucción absoluta, sin ambages, del otro, de quien, merced a su acción, lo es todo para nosotros. En pocas palabras, se ventila aquí la más narcisista de las venganzas.

Formulémoslo de otro modo: el demiurgo hitchcockiano es Hitchcock mismo, demasiado jugador y malabarista para ceder el poder a otro ente de la ficción, demasiado irónico para implicarse sin sonreír en la trama de sus personajes; en *Fury* un intermediario nace ante nuestros ojos y se encalla en la ficción tornándola totalitaria, haciéndola girar en torno a él irremediabilmente. Ahora bien, nuestro análisis, para tener visos de credibilidad, debería de dar cuenta de cómo se produce ese nacimiento del demiurgo y, en particular, por qué puede hablarse de un momento límite del relato.

Una experiencia fascinante: el terror

Volvamos nuestra mirada a la gestación de ese instante en el cual el relato pivotará sobre su centro: el asalto a la prisión. Arengada y solivian-tada por algunos cabecillas, la masa se crispa y decide, en un festejo

³ Jesús González Requena: "En el umbral de lo inverosímil. *Con la muerte en los talones*" in *Contracampo* 23, septiembre 1981, pp. 11-18.

sangriento, casi ritual, imponer su 'justicia'. En el interior de una taberna, un *travelling* se desliza a través de rostros que giran bruscamente dirigiéndose hacia la cámara (fotogramas 1, 2, 3 y 4). Este movimiento del aparato subraya con sobrecogedora frialdad la chispa que prende en la turbamulta: ni acompaña a los personajes ni se separa de ellos; antes bien, los describe, los muestra. Tal vez sería mucho más exacto decir, por la neutralidad con la cual se comporta, que simplemente los mira y nos los hace mirar. Y he aquí que la muchedumbre se hace a la calle en dirección a la prisión. Una masa que no piensa ni cree, que se mueve por este inquietante ideal que Freud había descrito con tan acertadas palabras en su texto "Psicología de las masas y análisis del yo" (vide infra).

Pues bien, ese punto de vista desligado de todo personaje y, al propio tiempo, perteneciente a todos los que en la masa se han disuelto queda magistralmente expreso en un plano elevado y subjetivo que nos provoca un escalofrío: un *travelling* que se desliza a la cabeza de la masa en dirección a la prisión, manteniendo esta última en campo y aproximándose terroríficamente a ella como al objeto de su ira. Su contracampo, en picado, muestra el festejo de algunos miembros de la masa (fotograma 5). Una música pseudomilitar acompaña este ceremonial primitivo en donde todo signo de responsabilidad se ha evaporado. El contraplano posterior confirma que la elevación del plano anterior no coincidía con la posición concreta de personaje alguno, sino que encarnaba —como dijimos— el punto de vista 'ideal' —y, por ello, también abstracto— de los componentes de esa masa. Pero en el plano/contraplano que enfrenta la masa a los guardianes de la prisión falta algo decisivo: la mirada de aquél que, encerrado, siente la impotencia al verse privado de la palabra, de la posibilidad de cualquier explicación, aquél que, sin ser el objeto —siempre incierto— del odio desmesurado, ha tomado, por un momento fatal, su forma, su envoltorio. Tal punto de vista al que aludimos se hará pronto visible desde la celda contrastando con la simetría de los otros dos emplazamientos.

Así pues, la escena continúa, el linchamiento no se lleva a efecto en el sentido esperado, sino que la cárcel es invadida y, ante la amenaza de aparición de la guardia nacional, incendiada a fin de consumir el propósito por una vía menos gozosa, pero sin duda más eficaz. Un silencio repentino inunda el ambiente. La acción de la masa se ha cumplido y, antes de que los soldados acudan a la ciudad a poner orden, una sorprendente situación se perfila en la pantalla: la contemplación de esa memorable acción. Por su parte, Katherine, enterada del siniestro acontecido a su amado, se dirige frenética al lugar del crimen y presencia este trágico silencio sin apenas dar crédito a lo que ven sus ojos. Las gentes del populacho se hallan apostadas

frente al edificio en llamas, contemplan su obra, su creación. Wilson, atrapado entre las rejas, se debate inútilmente contra el fuego. En este momento, los personajes observan extasiados.

La furia de esta masa se ha eclipsado como por ensalmo. Y una sucesión de primerísimos planos desfilan ante nuestra vista.

1. Primerísimo plano frontal de Katherine (fotograma 6).
2. Primerísimo plano de un linchador en contrapicado (fotograma 7).
3. Primerísimo plano de otro linchador en picado (fotograma 8).
4. Primerísimo plano a altura de hombre de otro linchador.
5. Primer plano de Katherine (fotograma 9).

Breves planos todos ellos de rostros que miran fuera de campo con los ojos abiertos como platos. Lo que acontece en la intersección de sus miradas es rigurosamente omitido y, sin embargo, gravita pesadamente sobre dichos rostros. Iluminados desde el contracampo, como una emanación fascinante de las llamas que consumen la prisión, incluso el tiempo real de los hechos parece haberse suspendido. Y es que el de permanecer oculto. Oculto por expresar las más inconfesables pulsiones sádicas, el objeto del éxtasis, de la fascinación; pero igualmente el terror de lo irrepresentable para Katherine. El contracampo, el fuera de campo designado por las miradas, se convierte así en ese oscuro lugar del goce y del espanto, donde lo real anida, imponente para la mirada, pero congelando ésta, paralizando cualquier continuidad. La más brutal manifestación de ese objeto que produce la fascinación ha de verse en el reflejo demoníaco que surge emanado desde el infierno donde arde un hombre. Lo que planea en estas composiciones, lo que las une, es sólo una ausencia —lo irrepresentable—. Pero, cabría preguntarse, ¿por qué irrepresentable si nada impediría contemplar la prisión en llamas, como de hecho sucede más tarde? Pues justamente porque lo que la imagen no podría ofrecer es el objeto de ese goce, pues tal objeto no existe en cuanto objeto figurable, es decir, universal; es, por el contrario, un vacío sin sentido. Ofrecer al espectador el contracampo equivaldría a aniquilar la fuente de ese goce, pues —repetimos— no está para los que miran en donde está para nosotros.

Puede comprenderse entonces por qué afirmábamos que estamos ante un extremo del relato. Lo que aquí vive, dentro y fuera de la prisión, huele a muerte. De ahí que, en el curso sucesivo del relato, los habitantes de Strand, el pueblecito donde se perpetró el sangriento ritual, no deseen sino barrer de su memoria lo ocurrido, borrarlo literalmente de su mente, mientras para Joe Wilson no será posible salir de la compulsiva repetición de ese estado. De este círculo vicioso, de este instante encarnado en un fuera de

campo donde residía lo infigurable nace el demiurgo. Y su obra está llamada a construir una escenificación que se estanca a cada paso, que no puede avanzar, sino con la negación más rotunda del azar: nada va a ser dejado a la casualidad. El mito, el sueño de Joe Wilson no es otro que el de la humanidad misma: que todo se encuentre tan milimetrado que el azar no pueda volver a aparecer. Su demiurgia sólo lo será si la destrucción se produce sin paliativos, si la venganza —como la de aquella bella joven convertida en demoníaco rayo que fue Kriemhilde— lo arrasa todo. Y, mientras tanto, Katherine en estado catatónico, sólo reaccionará ante un significativo —el fuego de una cerilla encendida por un hermano de Joe días más tarde— que remite hiperbólicamente al majestuoso y criminal incendio de la prisión.

La escena doblada: el muerto grita

El linchamiento —o, al menos, su tentativa— se ha cumplido. La prisión ha ardido y estallado en pedazos. Los dos hermanos menores de Joe leen un periódico en donde se comunica a un tiempo la inocencia y la muerte de éste. Presos de ira, pronuncian votos de venganza. De repente, una voz reconocible los deja secos, sonando en off. Un cambio de plano nos coloca frente a la puerta de entrada de la habitación: es Joe en persona. La estancia se encuentra iluminada por una tenue luz. Más allá del umbral, una potente lámpara aclara la estancia contigua. Reencuadrada por el marco de la puerta, una figura vestida con un abrigo negro resalta fuertemente. Contraplano: uno de los hermanos pronuncia el nombre del supuesto fallecido y avanza hacia cámara. El plano siguiente, en idéntico emplazamiento que el primero, opera un nuevo reencuadre: los dos hermanos, uno a cada lado de Wilson, provistos ambos con camisas blancas subrayando todavía más el contraste y otorgando a la iconografía del plano una inquietante simetría (fotograma 10).

He aquí la inscripción del muerto en la diégesis o, mejor, su brusca irrupción. Pero, acto seguido, Joe formula su decisión de seguir muerto, tal y como le supone la opinión pública. Su entrada en la escena se produce tan sólo ante el espectador y ante sus hermanos y con el fin de tomar las riendas de la representación, con el afán de componer una escenografía con actores delegados, con voces diversas que él gobernará como si de un ventrilocuo se tratara. En efecto, decidido a salvaguardarse tras bambalinas, Wilson es el perfecto demiurgo en ciernes: un fantasma que, merced a su incorporeidad, podrá ejercer de Dios, podrá conducir los senderos de una enunciación insospechadamente poderosa. La composición de las luces y

los personajes en el plano comentado nos revelan el primer dato significativo respecto a dichos poderes delegados en el relato. En efecto, serán sus dos hermanos los encargados de circular en su nombre por el relato. Y, a pesar de todo, no basta con esta composición fuertemente simbólica. Es necesario que Joe tome la palabra ante el espectador, lo ponga en su lugar colocándose a su vez en el que para sí ha decidido, y comunique la decisión de dirigir la escena. Su estrategia es la que guiará la película durante su cuerpo central: en las antípodas del azar, de lo que se trata aquí es de determinar el todo, de no dejar que la casualidad surja por ningún resquicio. La demiurgia de Wilson está, pues, en el extremo opuesto de la casualidad. Pues bien, tal giro del film se logra merced a una violentación inusitada de la planificación, con una voz que surge de la incontenible furia de un muerto y que se pronuncia apoyada en una mirada a cámara, hacia el mismo objetivo (fotograma 11). Sarcástico hacia las pretensiones de venganza legal de sus hermanos, repone:

"What? Arrested? For disturbin' the peace? Or settin' fire to a jail, maybe? No, boys. That's not enough for me! I'm burned to death by a mob o' animals. I'm legally dead and they're legally murderers. That I'm alive's not their fault. But I know 'em. I know 'em all. And they'll hang for it. Accordin' to the law that says... if you kill somebody you have to be killed yourself!... But I'll give 'em the chance they didn't give me. They'll get a legal judge and a legal defense... A legal sentence, and a legal death. (Larga pausa). But I can't do it myself. You'll have to do it for me"⁴.

He aquí lo que el espectador habría deseado o incluso desea realizar: una venganza sin piedad y sin límites. El demiurgo necesita ser tan potente como la rabia contenida del espectador que lo ha sentido inerte poco tiempo antes. Es, pues, al espectador mismo a quien se dirige esta perorata, esta promesa firme de agotar su venganza o, si se prefiere, de convertir el resto del film en una inversión de las posiciones que habían desempeñado los personajes con anterioridad. Y, en efecto, la planificación de la

⁴ Guión de *Fury* reproducido en el libro coordinado por John Gassner y Dudley Nichols, *Twenty Best Film Plays*, Nueva York, Crown Publishers 1943, p. 554. Otra versión de este guión se encuentra publicada en traducción francesa por *L'avant-Scène du cinéma* 78, febrero 1968. En este último, aparecen indicados los fragmentos del guión suprimidos, así como aquéllos eliminados en el montaje definitivo. El texto que nosotros reproducimos es el que acualmente se deja oír en el film y, tanto aquí como en las citas posteriores, no forzosamente el que figura en el guión escrito, el cual a menudo es más extenso. Lotte H. Eisner, en su documentado libro sobre la obra de Fritz Lang (*Fritz Lang*, París, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française/Ed. de l'Etoile, 1984, pp. 209 y ss.) detalla algunos de los avatares del guión de Lang y Barlett Cormack, así como de la reescritura de los diálogos decidida por el productor Joseph Leo Mankiewicz. Igualmente, pueden encontrarse en dicha fuente datos referentes a la producción de *Fury*.

secuencia expresa a las claras la violenta inscripción del espectador al tiempo que su anomalía respecto al montaje de la secuencia entendida como un todo. Así pues, ésta da comienzo con un plano de conjunto lateral de los tres hermanos e introduce el primer plano con mirada a cámara, aislando al personaje central de los demás, en el momento de pronunciar la frase "I know 'em". Más tarde, al final de la última frase reproducida, la cámara vuelve a adoptar el emplazamiento inicial de la secuencia (fotograma 12). Ahora bien, este cuerpo extraño en la planificación de la secuencia no es sino el punto de arranque de una estructura de interpelación que habrá de repetirse en otras ocasiones.

Poco más adelante, y en el curso de otra conversación con sus hermanos en la que Joe pasa revista a los hechos de su guión escénico, dirige de nuevo su mirada a cámara para sentenciar:

"I want to hear everything they say. I want t'se them squirm the way they made me. I want t'see them at the end of a rope!"⁵ (fotograma 13).

Deliciosa descripción que demuestra el paso de gigante dado en su nueva posición. Pues, efectivamente, Wilson desea oír todas sus palabras, verlos, contemplarlos en el sufrimiento, invertir los papeles. La expresión que el demiurgo escoge no admite dudas: quiere 'verlos' —subrayando el poder de visualización que va a atribuirse— 'retorcerse' (*squirm*), verbo sádico donde los haya. Y con este solo fin pone en escena su representación y, gracias a ello y a través de su mirada, vamos a poder penetrar nosotros en esa furia apenas humana.

Detengámonos a continuación en la materialización concreta del proceso que acabamos de indicar, pues éste se producirá por medio de un minucioso trabajo de reconversiones sonoras y visuales. Wilson, pues, ha trazado su plan. Sus hermanos han formulado la denuncia necesaria para que dé comienzo la fiesta y veintidós ciudadanos de Strand van a sentarse en el banquillo de los acusados. El fiscal del distrito encabeza, como es lógico, la acusación, pero —por supuesto— desconociendo la supervivencia de Joe. Nos encontramos ahora en la oficina del gobernador del estado. Este presiona al fiscal, incluso echando mano de la amenaza velada, para que ceje en su empeño de acusación. En este instante, Lang introduce una brusca elipsis por medio de un encadenamiento intersecuencial de diálogo:

Vickery. "But who can you name? You can't try a townful o' John Does just to pull yourself to heaven on a publicity stunt".

⁵ *Ibidem*, p. 558.

Fiscal del distrito: "John Doe is not going to trial, Will... but twenty-two citizens of Strand, who I can prove are guilty..."⁶

Cambio de plano con continuidad sonora. La frase continúa pero nos hallamos ahora en la sala donde se celebra el juicio. Mientras la cámara desliza un *travelling* lateral sobre los rostros de los acusados, la voz del fiscal prosigue: "...of murder in the first degree!" Se suceden tres planos del fiscal, la sala en su conjunto y Katherine Grant respectivamente sin que la continuidad sonora haya cesado un instante: el fiscal continúa exponiendo el caso. En el guión original del film seguía una presentación hecha por el mismo artífice de la acusación de los medios de comunicación y retransmisión, prueba inequívoca de la expectación y revuelo que ha levantado el juicio en cuestión. Pero, al propio tiempo, consciencia por parte de Fritz Lang de la relevancia de los medios de comunicación de masas cuando el tema del que aquí se trata es el de las masas justamente. Estos fragmentos fueron suprimidos. En el film tal y como fue montado, aunque no con el mismo carácter explícito y verbalizado, sí aparece una sucesión de planos cuyo nudo de relación depende de los medios de retransmisión a los que aludíamos. Sin que se advierta alteración alguna de la linealidad del discurso verbal pronunciado por el fiscal, vemos lo siguiente:

1. Primer plano de un transmisor de radio, precisamente aquél que se halla repetidamente colocado sobre el estrado y que, por demás, aparece en gran cantidad de planos (fotograma 14).
2. Plano de conjunto de varios individuos situados alrededor de un receptor de radio y escuchando las incidencias del juicio. La voz disminuye de volumen de modo perceptible, pues ahora no se trata ya del centro emisor, sino del receptor (fotograma 15).
3. Interior de una oficina donde varios empleados escuchan igualmente los avatares del juicio (fotograma 16).
4. Dormitorio donde una mujer escucha la radio en primer plano mientras, reflejado en la superficie del receptor, se percibe un hombre anudándose la corbata (fotograma 17).
5. Plano medio de Joe Wilson, escuchando con entusiasmo nada contenido la acusación del fiscal (fotograma 18).

A lo largo de todo este tortuoso trayecto, repetimos, la voz no se ha apagado ni por un momento, el discurso verbal ha continuado de modo lineal, uniforme. Y, sin embargo, la imagen ha descrito un itinerario fragmentario: los puntos de vista se han diversificado, muchas han sido las

⁶ *Ibidem*, p. 558.

miradas, muchos los lugares. Y, muy particularmente, el desplazamiento por extensión espacial al que hemos asistido nos ha conducido desde la sala del juicio a la habitación de Wilson, a su cuartel general desde el cual la antigua víctima del linchamiento organiza su estrategia y pone en escena su pieza. Recapitulemos un instante: si el proceso incoado a los ciudadanos de Strand es una escenificación, una trama, llevada a cabo por Wilson, si el fiscal no es más que su artífice inconsciente ¿cómo es posible que hayamos tenido el privilegio de asistir a la sala cuando justamente su director de escena se encontraba ausente? He aquí la razón última de este cuidadoso trabajo de separaciones entre la imagen y el sonido: podemos introducirnos en el proceso, mirar en él, precisamente porque se ha producido una reconversión de lo sonoro en visual, porque el control que ejerce Wilson sobre sus peones representa el gesto de un ventrílocuo, porque, en suma, es él mismo quien habla a través de sus voces, quien mira a través de sus ojos, pero quien, a la postre, siempre sabe y calcula más que ellos. Y, curiosamente, lo que el trayecto analizado nos expresa no es tanto el resultado como el proceso de esta reconversión de lo sonoro en visual-sonoro. No será otro el itinerario que emprenderemos en el resto del film, de la guarida de Wilson a la corte. Todas las miradas, todos los puntos de vista actualizados en el relato, se cruzan, todas las voces remiten a su amo, porque es él mismo quien las articula y vertebra. Y, a partir de este instante, los planos de Wilson escuchando frente a la radio las incidencias del juicio puntuarán todas las fracturas de éste, todos sus momentos de importancia. Veamos, pues, el primero de tales giros. El fiscal decide invertir el orden habitual de procedimiento judicial y, en lugar de probar la existencia del linchamiento, decide determinar el paradero de los acusados en el momento en que tuvo lugar el supuesto delito. Como era de imaginar, todos los testigos se encubren entre sí y cualquier esperanza de perforar esta férrea y solidaria unidad parece vana. Aquí, ante esta aparente imposibilidad de avanzar en la acusación, tiene lugar una repentina y nueva reconversión desde el escenario hasta su director de escena. Y ello se logra igualmente por medio de una curiosa transición. El fiscal, haciendo uso de un sorprendente sentido del humor, comenta:

"I wonder if I haven't been calling the Defense witnesses by mistake!"
("Perhaps we're all dreaming, ladies and gentlemen —and there was no lynching in Strand!", suprimido en el film⁷).

Plano medio en profundidad de campo de un reportero radiofónico mientras en primer plano se ve un rostro y un aparato de transmisión

⁷ Ibidem, p. 563.

(fotograma 19). El reportero inicia su discurso haciéndose eco de la última frase del fiscal:

"...proves that the District Attorney hasn't lost his sense of humor, in spite of the fact that during the last five hours his attempt to establish the presence of the defendants at the scene of the lynching has either failed or been ridiculed by the defense"⁸.

Nuevo cambio de plano que nos transporta junto a Wilson, en ligero contrapicado y emplazamiento oblicuo, escuchando la radio, en tensión, pero sonriendo (fotograma 20). El cambio se produce encadenando la última frase del reportero radiofónico. El guión del film es explícito respecto a cómo el actor debe interpretar: "(almost inaudibly between his teeth) Wait!... Just wait!". Vemos, por tanto, de qué modo esta inversión del procedimiento normal en el juicio no era sino un artilugio organizado desde este supremo lugar desde el que opera el demiurgo, el cual se retuerce de placer al saber lo que les espera a los acusados. Por esto, después de este breve interregno que, a través de los medios de comunicación y transmisión, nos conduce al *sancta sanctorum* del director de escena, podemos regresar a la Corte, de la mano de nuestro demiurgo y sin preguntarnos siquiera cómo puede ser que nosotros veamos y él no. Ahora bien, el regreso a la sala está anticipado por los incidentes que nos relata el presentador: la subida del *sheriff* al estrado. Y, en efecto, entonces tendrá lugar la presentación de la prueba decisiva, aquélla que nuestro todopoderoso artífice se había guardado bajo la manga y que deja boquiabiertos a todos, acusados, jurado, público y espectador: un documental de actualidades en donde los hechos son mostrados sin paliativos ni riesgos de interpretación. Y aquí también el intercambio entre el mediador —el fiscal— y su director de escena es patente. Pues bien, un momento antes, cuando todo parecía torcerse, señala el fiscal en plano medio y frente a cámara donde está situado el juez algo que el espectador desea oír, algo terrorífico, pero que activa la circulación de la venganza (fotograma 21):

"Your Honor, in the last 49 years, 6010 human beings have been lynched by hanging, burning, cutting, in this proud land of ours... a lynching about every three days!... and only a handfull ever brought to trial, because their supposedly civilized communities refused to identify them for trial, thus becoming as responsible, before God, at any rate, as the lynchers themselves! I did not put these representative citizens of Strand on the stand to prove anything, Your Honor, and ladies and gentlemen of this jury, except that on their oaths to tell the truth, and nothing but the truth, so help them

⁸ Ibidem, p. 563

God, they are —liars... And that their contempt of truth shall not go unpunished I shall ask their indictments, for perjury... on-the-same-evidence-that-in-one-minute-will-prove the identity of these defendants"⁹.

Plano medio muy corto, lateral de Wilson, escuchando la radio literalmente volcado sobre ella con entusiasmo y asintiendo (fotograma 22):

(continúa la frase) "with that of 22 active members of the mob that stormed and burned the jail and lynched Joseph Wilson! ...I shall introduce that evidence"¹⁰.

En privado, dirigiéndose al juez y al defensor, es decir, acentuando todavía más la diferencia entre el saber de Wilson, quien ya anunciaba algo rotundo con su sonrisa, y nosotros mismos, la prueba más contundente se prepara. Sobre ella volveremos algo más tarde por su valor probatorio y nodal para el relato. Prosigamos, por ahora, con las distintas fases de esta puesta en escena elidiendo momentáneamente la referente al documental. Así pues, la prueba número uno —el documental— ha establecido sólidamente los hechos. A continuación, a fin de probar que Wilson se encontraba en el lugar del linchamiento, Katherine es llamada a declarar. Su testimonio ha de ser vital en la medida en que revela sin lugar a dudas que en la carcel incendiada estaba efectivamente Joe Wilson. Desde la sala y con idéntica continuidad sonora saltamos de nuevo a la morada de Wilson al tiempo que el fiscal pronuncia el nombre de la testigo. Plano en ligera profundidad de campo. Wilson, más relajado y recostado sobre el lecho, fuma distendidamente, degustando su táctica. En primer plano, la radio que transmite el contenido del interrogatorio (fotogramas 23 y 24). Corte a un plano medio de Katherine en el estrado mientras sigue declarando —en perfecta continuidad sonora—. Al lado derecho del encuadre, el fiscal que la interroga. El fiscal pregunta: "Your relationship to Joseph Wilson was? Katherine (pausa, mira al vacío, como evocando): "We were going to get married". Plano medio en picado de una ciudadana de Strand situada entre el público que mira hacia la izquierda fuera de campo. Vuelta al plano inicial donde prosigue el interrogatorio. Katherine relata lo ocurrido aquel día, pero no lo hace de una manera lineal, sino más bien como si estuviera impulsada por un sistema de atracciones interiores que la conducen a perder continuamente el hilo de la exposición. Por fin, cuando nombra al pastor, quien debía celebrar la boda, se produce un salto repentino. Wilson, en el mismo emplazamiento del plano anterior, pero ahora ya no está recostado, sino que atiende a las palabras a la voz de

9. Ibidem, p. 565.

10. Ibidem, p. 565.

la muchacha. Se tapa los oídos atribulado (fotograma 25). En este momento nosotros sí oímos; él, en cambio, no puede hacerlo, pues si lo hiciera se debilitaría la firmeza de su propósito. Presa de una indescriptible tristeza, ante la evocación de la primera huella de que todo podía haber sido de otro modo, Wilson apaga la radio (fotograma 26). Nos encontramos ante un gesto sorprendente, pues con él Joe da el primer paso de una renuncia: su iracunda puesta en escena no se ha construido sin debilidades y la entrada de otro sentimiento hace peligrar la seguridad de su escenificación. Wilson, desprovisto ahora de todo contacto auditivo con la sala del tribunal, nos priva a nosotros mismos de asistir al juicio y se levanta pensativo. Un primer plano muestra su mirada hacia la cámara (fotograma 27) y sobre ella un encadenado sutura dicha mirada con un contracampo imaginario: un lento *travelling* se desplaza de derecha a izquierda por los rostros de los acusados, sentados en el banquillo. Uno de ellos —Kirby Dawson (Bruce Cabot)—, el agitador que soliviantó a la masa, mira a su vez a cámara (fotograma 28) y un segundo encadenado nos devuelve al lugar de origen. En este momento, los ojos de Wilson ya no miran, están bajos (fotograma 29). Por medio de este *raccord* claramente imaginario, el demiurgo, pese a verse privado del canal sonoro que garantizaba su asistencia diferida al proceso (junto a la nuestra), dirige su mirada sobre las víctimas cuya vida parece estar entre sus manos. Tal momento, al parecer de indecisión, se salda con otro gesto correctivo: Wilson vuelve a encender la radio y con ello a facilitarnos de nuevo el acceso a la sala. Pero recordemos lo que ha sucedido entretanto: ya no existe coartada de verosimilitud y los espacios, distantes entre sí, se presentan cosidos por la cruel mirada que garantiza el despliegue de un dominio aterrador, despiadado. Así pues, podemos regresar a la corte donde Katherine será interrogada por el defensor.

Un último problema surge a la bien calculada estrategia de Wilson, un último paso es necesario para consumar la sentencia de muerte contra los linchadores. Y no es un hecho cualquiera: es necesario probar la muerte de Wilson. Así lo expone el defensor a los miembros del jurado, utilizando un postrer recurso que puede concluir con el sobreseimiento del caso. Regresamos, entonces, junto a Wilson, en idéntico emplazamiento, pero ahora el gesto de éste es de incontenible ira: exasperado por la situación extrema a la que se ha llegado, por la imposibilidad aparente de probar una muerte que en realidad no aconteció, hace la radio añicos. Privado a partir de ahora de contacto con la sala, nada paradójicamente nos impedirá a nosotros —tal es la superación de lo verosímil— que continuemos asistiendo al devenir del proceso. El dominio ejercido por este supremo hacedor ya

no es físico ni se apoya en la percepción. Parece haberse convertido en algo de un género distinto: una suerte de poder psíquico.

La reinscripción del demiurgo: el terror al vacío

Hemos hablado hasta el momento de un sujeto provisto de cualidades especiales, nacidas de su experiencia extrema, el cual nos ha acompañado o, mejor, dirigido hasta la sala del juicio. No obstante, si observamos más de cerca las escenas que tienen lugar ante el tribunal percibiremos un eje que las organiza más allá del camino que nos sirvió para penetrar en ellas. Este eje está ubicado en el centro de la sala y ocupa el puesto del juez. No es esto casual. A él se dirigen defensor y fiscal cuando apelan, en su punto de vista está situada la cámara en el curso de múltiples interrogatorios. Es más, cada vez que el fiscal anuncia un nuevo giro de las sesiones o prepara una estratagema para demostrar la culpabilidad de los acusados este emplazamiento suele actualizarse. Comportándose así, este lugar absorbe algunas de las miradas del fiscal y, sobre todo, se invierte para mostrar, bien centrado y majestuoso, al juez ejerciendo su labor. Esto último sucede sintomáticamente en un momento en que algunos acusados y el juez, filmado frontalmente, sentencia revestido de sus atributos y con una palabra que sólo él podría hacer resonar de este modo (fotograma 30):

"A trial for murder is the most solemn occasion upon which men can be called to perform a public duty. Any further demonstration and I shall order the courtroom cleared"¹¹.

La rigidez de estas palabras, la planificación centrada, pesan demasiado para que tales opciones de cámara fueran a la postre simples encarnaciones de la voz demiúrgica. Sin embargo, esto sólo es una sospecha. Será, pues, necesario indagar algo más. Pues el juez, como representante de la ley, encarna —bien lo sabemos— ese punto de vista insobornable, la única fisura en el comportamiento de Wilson. O, tal vez sería más preciso decir la única sentencia que obliga al intercambio: si Wilson logra su venganza deberá pagar por ella, pues jamás le sería otorgada su existencia pública en adelante. Y este orden que el juez garantiza está respetado y contemplado por su lugar en la organización general del espacio.

Detengámonos un instante en esta figura, pues reviste la máxima importancia. El juez en cuestión es, por una parte, poco más que un ente ficcional o, más exactamente, otra de las piezas que Wilson ha utilizado

¹¹ *Ibidem*, p. 565.

para construir su puesta en escena. Organizador y responsable de la ley, es burlado por un demiurgo que se vale de ésta para imponer un acto —la venganza— que contradice su espíritu. No carece esto de importancia si recordamos aquellas frases que, a modo de proyecto, pronunciara nuestro demiurgo: "un juicio legal, una defensa legal..." para conseguir una muerte legal que como sentencia ya ha sido pronunciada por él mismo. Es, pues, ante este espacio del fraude, de una venganza que no se salda a cuchilladas en un callejón —aunque su base pulsional podía hacer perfectamente válida esta solución— donde el demiurgo deberá dar cuentas si ha de reinscribirse en la ficción. En pocas palabras, regresar a la ficción, renunciar a los plenos poderes que disfruta no puede conseguirse sin que otra ley, distinta a la venganza, pero capaz de administrarla y regularla entendiéndola al propio tiempo, se construya en el lugar de un tercero. Este tercero está encarnado por el juez, por el lugar que ocupa, aunque en un sentido estricto no es él en tanto persona. Así pues, para testificar la veracidad de la prueba del anillo, última idea que ha concebido Wilson para demostrar su muerte, el mismo juez se ve forzado a abandonar su posición, prestar juramento y sentarse en el banquillo de los testigos. Un abandono de su posición que, en apariencia, denota la superioridad de Wilson. Y, en efecto, así es. Su superioridad es indudable en el plano imaginario en el que él se mueve y, por esta misma razón, su renuncia habrá de ser más notable. Y bien, para que dicha renuncia —que no puede ser sino voluntaria— se produzca, es necesario todavía sufrir una traumática iniciación, un tránsito siniestro al final del cual la venganza, ese rasgo imaginario —destrutivo— en estado puro, habrá de amenazar con destruir —como sucedió con el famoso estudiante de Praga ideado por Hans Heinz Ewers— al propio sujeto, pues el otro no existe si no es por y para él.

Visto lo anterior, nada más lógico que esas muestras de debilidad del demiurgo que fuimos anotando con anterioridad: su pasado, su amor por Katherine, evocado por ésta, sus más cotidianos placeres en objetos fetiche de una vida matrimonial que nunca será... todo ello constituye una huella que hiere profundamente a Wilson, pero que, al hacerlo, socava los cimientos de su venganza y su puesta en escena. Por esto Wilson apaga la radio, porque ha decidido no vivir sino para su venganza, ha elegido verse desprovisto de pasado y también de cualquier perspectiva de futuro. Un sujeto entregado a la pasión devoradora de su imaginario sólo está encerrado en un círculo con el otro, sin el cual nada es¹². Este es el caso de

¹² Es claro que hacemos alusión a varios conceptos de la terminología lacaniana. Para esta idea que nace de la dialéctica imaginaria en la fase del espejo y que en las psicosis alude a una regresión a este estado dual, Jacques Lacan, *El Seminario 3. Las Psicosis*, Barna, Paidós, 1984.

Wilson: sin sus acusados, sin la pulsión ingobernable de verlos en la posición en que él se vio antes nada es. Pero la victoria acarrea la anulación, la muerte. Y un mediador, Katherine, le tiende un puente, le expresa en palabras crípticas, todavía incomprensibles para Joe, el carácter mortífero, suicida, de su venganza, el círculo concéntrico en el que ha decidido abismarse. En términos narrativos, Katherine es un instrumento necesario para que el demiurgo abandone su posición y se reinscriba en la diégesis, para que asuma su herida como algo terrible, pero no aniquilador ni terminal. Así se lo dice con una lucidez sin límites que no podemos por menos que citar, pues en estas frases está condensada la única posibilidad de redención, algo que le había sido sistemáticamente prohibido a todos los demiurgos demoníacos germanos:

Katherine: "Joe, I—I understand how you feel, and I understand why you feel that way, Joe, when I thought of what killed you, I wanted to kill, too. I wanted a revenge every bit as complete as what you want. But now I don't. Now that you're alive, now that we're together, I want happiness again. I want what we've always promised ourselves"¹³.

Discurso éste que intenta, mediante su propia inclusión en el circuito del deseo de Joe, perforar el fatal intercambio dual en el que éste ha decidido hundirse.

Joe: "You oughta have a couple of violins play when ya talk like that. I know what I want -an' I'm gettin' it".

Desde el lugar desde el cual lo enuncia Joe, no cabe duda de que sabe lo que quiere.

Katherine: But, Joe, you're hanging twenty-two people for something they didn't do.

Joe: Oh, no I'm not. I'm hanging twenty-two rats for somethin' they did do.

Katherine: These are twenty-two human beings"

Joe: Yeah.

Katherine: They won't breath.

Joe: Like me, for instance, in that jail.

Katherine: They're not murderers—they were part of a mob. A mob doesn't think—it hasn't time to think.

Joe: But the guy in jail -he can think, can't he? All right, it's his turn now—let them know what it is to be lynched!

¹³ *Twenty Best Film Plays*, ya cit., p. 576.

Katherine: Don't you think they do know, by now? Don't you realize that what you felt for one night, for a few hours, they faced for days and nights and weeks!"¹⁴.

Todas estas palabras suenan huecas a oídos de Wilson, incapaz de salir del círculo en que sus acciones lo han sumergido. Pero Katherine hará algo más: invocar la paradoja de su condición de demiurgo, la falsa posición de su poder en el momento en que éste es usado. Y resulta sumamente curioso, pues sucede con Joe Wilson como con el célebre ministro de *The purloined Letter* (*La carta robada*), de Edgar Allan Poe: el control de la carta sustraída a la Reina y que compromete el honor de ésta le otorga un poder extremo sobre ella, pero su uso aniquilaría inmediatamente y para siempre tal poder. Algo así le sucede a Wilson, aunque él, cegado por su deseo de venganza, no lo ha advertido:

Katherine: "I'm thinking about you —about what a swell guy you were, when you were alive.

Joe: Alive?

Katherine: You're dead now, Joe. You know that, don't you? If those people die, Joe dies. Wherever you go in the world, whatever you do. I couldn't marry a dead man!"¹⁵.

Extrañas palabras que Joe todavía, presa de su excitación, no puede encajar, pero que han sido pronunciadas con todo el sabor a verdad e irremisiblemente volverán a él sin mucho tardar. En efecto, Joe Wilson, el personaje, ha muerto para que nazca Wilson el demiurgo: su existencia, su poder, están limitados al ejercicio de la venganza. Son extremos mientras se ceba en ella, pero aniquiladores de su propia entidad civil, de su propio nombre incluso una vez ejercitada. Como en un círculo concéntrico imaginario, el otro lo es todo para él y él, en consecuencia, debe serlo todo también para el otro: agotarse en él, no sobrevivirle, no pensar sino para destruirlo sin importar el vacío que quedará al día siguiente. Lo sorprendente del caso es que Wilson ha conseguido lo que a pocos seres humanos le ha sido dado: que él sea todo para el otro, en la medida en que de él depende la vida del otro. Y es ésta la dialéctica que Jacques Lacan tan precisamente definió como devoradora, propia de la psicosis, sin apelación posible a ese Otro simbólico que es la Ley, el pacto, un tercero que fuerza encajar la pérdida, pero ofrece un sustituto simbólico; en esta dialéctica —decimos— sólo el exterminio es posible. Ahora bien —ya lo dijimos, el

¹⁴ Ibidem, pp. 576-577.

¹⁵ Ibidem, p. 577.

exterminio de los inculpados lleva aparejada la desaparición del único apoyo que sostiene a Joe. A partir de entonces sufrirá el peor de los destinos: no ser reconocido, no poderse reconocer y, por tanto, no existir ya. Son las palabras que hemos escuchado pronunciar a Katherine la advertencia capaz de privar a Wilson de oír en su estado terminal aquellas otras voces fatales que pronunciara el demoníaco doble de William Wilson, de Edgar Allan Poe, cuando el protagonista acierta a desprenderse de él asesinándolo:

"You have conquered and I yield. Yet, henceforward art thou also dead —dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself!"¹⁶.

Fatal declaración; fatal en su sentido original: arrastrada por el destino e irreversible. Pero para que Joe Wilson -otro Wilson, como en el cuento de Poe— pueda escapar a tan funesto destino deberá atravesar los signos que prefiguran este mundo de soledad al que las palabras de Katherine le han empujado prematuramente y a modo de aviso. Ahora bien, Katherine, amén de una cruel sentencia a la inexistencia, también le ha brindado otras palabras: aquéllas que le dan un lugar, le ofrecen inscribirse en la diégesis de nuevo, abandonar sus poderes y ceder ante este representante máximo de la ley que es el juez, garante de algo que no se agota en la mera representación ni en el juego, pero también pilar de un relato que sólo puede ser clausurado ofreciendo su superioridad y solemnidad por encima de Wilson. Por ello, la salida nocturna de Wilson concentra algunas de las más intensas imágenes que el cine norteamericano haya conseguido. Veámoslo.

Un breve pero intenso viaje iniciático comienza. En él Willson atraviesa un mundo —los despojos de la diégesis— en el que él es un extraño. Tanto más omnipotentes son sus fuerzas, tanto más restringida su posibilidad de engancharse a significativo alguno, pues tanto más su dominio impone la condición espeluznante de su anonimato. En un plano de conjunto, en picado, lo vemos bebiendo y comiendo en un restaurante (fotograma 31). La música suena, pero el resto de mesas, aunque debidamente adornadas y compuestas, se encuentran vacías. Más tarde, pasea por una calle solitaria y el azar lo conduce ante un escaparate en el que se expone un hogar y un dormitorio matrimonial (fotograma 32). No es un escaparate cualquiera, sino aquél que, en el curso de la primera secuencia de la película, cuando caminaban hacia la estación de ferrocarriles, contempló

¹⁶ Edgar Allan Poe: *William Wilson in Visions of Poe*, Nueva York, Knopf, 1988, p. 34.

junto a su amada un instante antes de separarse —definitivamente— de ella. El pasado viene a planear sobre él. Una voz femenina, la de Katherine, resuena. Todo haría pensar en una suave y tierna evocación interior, muy al uso en el cine americano posterior, desde que el psicoanálisis empezó a hacer furor en Hollywood. Lang es, por contra, mucho más cortante, más gélido: el repentino y aterrorizado giro del rostro de Wilson nos anuncia que efectivamente la ha oído, que se trata de una alucinación auditiva. El delirio anda cerca.

Aterrado por la frialdad y soledad de las calles, Wilson se refugia en un bar para continuar su demoníaca celebración. Desde el exterior puede escucharse el ruido de la fiesta, pero al entrar descubre que su interior se halla igualmente desierto. Y ante esta imagen desoladora surge un efecto siniestro, un hachazo seco del azar que Wilson ve apuntándole directamente. Suenan las doce de la noche en el reloj, el día ha concluido. El camarero se dirige, entonces, hacia el calendario y arranca una hoja del mismo. Es el veinte de noviembre y, casualmente, el número que aparece ante los ojos de Wilson es el veintidós: una hoja del calendario se ha pegado a la otra. El terror se apodera de Wilson. El número veintidós, número de los acusados cuyas vidas dependen de él, le interpela, le persigue. Pero esto no es todo. Algo más imperceptible y no menos terrorífico se halla contenido en esta mala jugada del azar: entre las dos hojas ha sido suprimido un día de su vida, tal vez esa jornada fatídica en la que se dictará la sentencia de muerte contra los acusados. Presa del pánico, escapa del lugar y disimulando ante la presencia de un policía, observa el escaparate de una floristería. La composición, vista desde los cristales lo enmarca por completo, creando una ambigua evocación entre la belleza y la muerte. Un nuevo golpe de la mente: en sobreimpresión, como una alucinación visual, aparecen los acusados cerrando un círculo sobre él, dirigiendo sus fantasmales miradas, como si de ya difuntos se tratara (fotograma 33). Insistamos en la doble lectura que las imágenes permiten e, incluso, auspician: se trata, por una parte, de una infernal espera, pero también son legibles las alusiones al carácter espectral, de estos acusados. Están, podríamos decir, organizados a modo de un *collage*, en dos tiempos concentrados, antes de la sentencia y después de la ejecución. La voz increpatoria de Katherine se deja oír de nuevo. Y una vez más Wilson se gira bruscamente: la calle está desoladoramente desierta.

Emprende, entonces, una frenética carrera. La cámara inicia un *travelling* de acompañamiento sumamente curioso: mostrándolo en ligero picado y frontalmente, de modo que a medida que él avanza, la cámara retrocede (fotograma 34). Sus miradas recelosas hacia atrás son

refrendadas por un larguísimo campo vacío en continua huida, pues el punto de vista que articulan es el de Wilson y lo que ven, la imagen del perseguidor, un inquietante vacío (fotograma 35). La música está repleta de ecos inequívocos: suenan los compases de otra persecución, la del linchamiento, mientras la jauría humana que intentó ajusticiarlo avanzaba imparable hacia la prisión. Pues bien, el regreso al hogar, que era también la guarida o cuartel general donde se escondía y tramaba su acecho, resulta igualmente desoladora: el vacío, la más brillante expresión de aquello que le espera para el resto de sus días, la nada. La única frase de Joe es explícita de su terror, una vez hayan muerto sus enemigos: "Katherine! Don't... leave me... alone".

El triunfo de la ley del relato

¿Cómo culmina, pues, esta reconversión, tan lenta y trabajosa a la que hemos hecho alusión? Puesto que ella implica la clausura de la historia y dado que lo que hay en juego es un problema de instancias enunciativas en el relato, será necesario que la inscripción se produzca por el mismo procedimiento textual por el que nació la demiurgia, a saber: una mirada. Si una mirada a cámara, desprovista de contracampo (pues éste era el espectador), convertía a Wilson en un demiurgo, instaurando un punto de fuga en la superficie enunciativa del film por el cual el espectador entraba en contacto con la organización significante construida por el demiurgo, otra mirada sentencia la entrada de este último en el orden de la diégesis. Pero —claro está— se trata de una mirada de un signo distinto. O, mejor, no se trata de una mirada tan sólo, sino más exactamente, de dos. Veámoslo.

En la sala, el jurado ha dictado la sentencia: la mayoría de los acusados han sido declarados culpables de asesinato en primer grado. La cámara se detiene ante el aterrorizado Dawson (fotograma 36), el instigador principal de la masa, quien salta la barrera que lo separa de los bancos del público y corre hacia el fondo de la sala para escapar. Un corte nos sitúa justo delante de la puerta de entrada con una vista de la corte en su conjunto y frontalmente (fotograma 37). Dawson se aproxima a cámara con rapidez y cuando se encuentra encuadrado en primer plano mira fijamente al objetivo. La sorpresa y el terror se leen en su rostro. Retrocede lentamente como si hubiese visto a un fantasma. El contraplano (con un estruendoso fallo de *raccord*, dicho sea de paso) presenta a Wilson avanzando hacia el estrado, también frontalmente (fotograma 38). El verdugo se encuentra, pues, ante sus víctimas, el demiurgo con su títere. Si la acción del último

había hecho narrativamente posible la conversión del personaje en demiurgo, ahora su mirada sanciona el retorno a la ficción. Y ello se logra gracias a la equívocidad del plano comentado: de descriptivo se transforma en subjetivo. A pesar de todo, esta inscripción no constituye más que un paso. Es necesario otro de mayor relieve, a saber: dirigirse a cámara por última vez, pero no en cualquier lugar, sino ante este artífice de la ley que es —lo dijimos antes— el juez, capaz de dar la palabra, de oír las explicaciones y clausurar la vuelta definitiva a la ley, al orden y al relato. Comportándose así, el contracampo de esta última mirada ya no alude al espacio del espectador, sino que éste tiene una apoyatura interna en el juez. Ello no se debe al azar, pues es el lugar que el juez ocupa el único lugar donde la dialéctica imaginaria se quiebra y se impone una prohibición al poder ilimitado, narcisista, que ha ostentado Wilson durante parte del film. Sus palabras dan muestra de que este retorno no se ha logrado sin precio alguno. O, en otros términos, que aceptar la renuncia a su poder mortífero y suicida, no significa que la herida infligida haya sido menor ni esté curada, ni tampoco expresa rasgo alguno de humanidad en un sentido personal; antes bien, tan sólo ha alcanzado la convicción de que sobre las cenizas de esa profunda herida se edificará algo: la ley del relato. Pero esta ley, nada más recuperada, obliga a su muerte, a su clausura. Así de claras son sus palabras:

"First of all, I know I arrived just in time to save the lives of these twenty-two people. That isn't why I'm here. I didn't want to save them yesterday and I don't want today. They're murderers. I know the law says they're not because I'm still alive, but that's not their fault. The law doesn't know that a lot of things that were very important to me —silly things like a belief in justice, and an idea that men were civilized, and a feeling of pride that this country of mine was different from all others —the law doesn't know that those things were burned to death within me that night. I came here today for my own sake. I couldn't stop thinking about at every step and every breath I took and I didn't believe Katherine when she... Katherine —is the young lady who was going to marry me. Maybe some day after I've paid what I did there'll be a chance to begin again"¹⁷ (fotograma 39 y 40).

El cuerpo del delito

La prueba central del proceso que tiene lugar en *Fury* es —como dijimos— un documental de actualidades. Su proyección desencadena la

¹⁷ *Ibidem*, p. 582. El texto que reproducimos es el que efectivamente se pronuncia en el film, mientras el previsto por el guión es algo más extenso.

sorpresa y el terror de los acusados y el revuelo de la sala. Ahora sabremos por qué el fiscal ha invertido el orden normal de exposición, por qué para demostrar el crimen y tomar la delantera sobre la defensa era necesario dejar establecido previamente el falso testimonio de los testigos. Y he aquí que la prueba número uno se presenta. Una pantalla es dispuesta frente al juez, la oscuridad se hace total: a lo largo de los diecisiete planos podemos observar tan estupefactos como los acusados el incendio de la prisión de modo inequívoco. En realidad, no se trata de una prueba fantasma, de algo imprevisto y sin indicios en el resto del film. De hecho, cuando las masas asediaban la cárcel un equipo de operadores ya preguntaron en la cafetería donde esperaba Katherine por el lugar de los disturbios y, poco más tarde, durante el fragor del linchamiento, tuvimos ocasión de ver al equipo filmando desde una ventana. Incluso al regresar a su casa, Joe confiesa a sus hermanos haber estado viendo repetidamente en un cine de tercera categoría 'cómo se quemaba vivo'. Esto precisamente reviste especial interés.

Y es que llama, en primer lugar, la atención la manifiesta inverosimilitud del hecho: una prueba secreta, un golpe de mano preparado minuciosamente por la acusación y, detrás de ella, por Wilson es, en realidad, un documental público que ha sido exhibido incluso por los cines de tercera categoría. Pero esto no es lo más importante. Sí lo es la justificación, pues si el discurso se esfuerza en mostrar el momento del rodaje no es sólo para hacer narrativamente verosímil su aparición nuclear en otro instante del film, sino sobre todo para poner de relieve las grandes fracturas que se producen entre un acontecimiento y otro, entre el rodaje y la proyección. Porque lo que media entre ambos es el trabajo de montaje. Un documental rodado en precarias condiciones y desde un emplazamiento único de cámara aparece dispuesto en un cuidado montaje de distintos emplazamientos articulados de modo rítmico, elaborada iluminación con luces interiores a cuadro que subrayan la demoníaca furia de los linchadores (tal la antorcha que blande una inculpada), *raccords* en el eje que permiten una perfecta identificación de los acusados... En suma, todo parece dispuesto para el mejor ejercicio de la delación documental (y, lo sabemos, ésta es la única incuestionable, el único índice de certeza). Hay, pues una fractura en el discurso. Lo que queda oculto entre ambos instantes es el trabajo, la composición, el montaje. Desde la unidad de emplazamiento el espectador ha conquistado su ubicuidad en el espacio y una ubicuidad —es necesario decirlo— que se torna efectiva narrativamente. Pero el precio que paga es demasiado alto para que no se vea: el documental, quebrantando la verosimilitud, sólo parece ser la

expresión más pura del deseo de Wilson, una pieza construida por su - puesta en escena¹⁸.

Y, pese a todo, no se trata sólo de esto. Lo anterior podría aceptarse tan sólo si admitimos que la venganza ha doblegado la escena, ha rebasado el peso de lo verosímil. Hay algo más en este documental: una confrontación. Los personajes que forman la masa han podido dar forma a lo sucedido, justificarlo, imponerse un orden explicativo o —como sugieren los ciudadanos en el curso de una conversación— simplemente olvidar. El documental está ahí para producirles terror. El montaje establece una superposición de figuras muy compleja: por una parte —como ya señalamos— reelabora el material rodado con una palmaria inverosimilitud, pero haciendo coincidir con el deseo del demiurgo; en segundo, un intermediario del demiurgo —el fiscal— opera un nuevo montaje sobre las imágenes ya de por sí más que explícitas para obtener y resaltar toda la información necesaria (ordena detener la imagen e identificar inequívocamente a los agresores al tiempo que comenta las incidencias de lo sucedido); por último, una tercera voz organiza las imágenes, estableciendo un sistema de planos y contraplanos que permiten examinar las reacciones de terror de los inculpados ante la contemplación de sus actos. Tres diferentes operaciones en las cuales la materia se pliega a la idea. Y, en efecto, en la proyección se advierten los rostros de los acusados desencajados por la pasión. Y, sin embargo, lo curioso surge ahora: ellos no se reconocen. ¿Por qué?

Está aquí en juego una confrontación brutal con lo real. Tal vez la más radical prueba de lo que decimos está en la reacción de una mujer —Mrs. Garrett— ante la proyección. Repone: "No -no! It's not true! It's not! It's not! It's not! He —he—". Bellísima intervención, pues en ella se advierte una sorprendente fractura del lenguaje: nada se dice, si bien lo miramos, más que aquello que lo real no puede nunca facilitar, a saber: la negación. Pero, al propio tiempo, la palabra de la aterrorizada mujer da cuenta de eso que, en un cierto sentido, no deja de ser verdad: aquello que vemos es irreconocible por sus autores y, en este sentido, no es. Es falso por su crudeza, por su inequívocidad, porque ha enfrentado a esta masa ante lo que cada uno en particular no podía haber realizado jamás. No parece desacertado a

¹⁸ Un análisis muy adecuado de Jean Douchet ("Dix-sept plans", recogido en Raymond Bellour, ed, *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, vol. 1, pp. 201-232) nos exime de hacer hincapié en el montaje concreto de este fragmento del film. El objeto de estudio de Douchet es, justamente, la organización de esta puesta en escena a través de los diecisiete planos que conforman la secuencia. Por todo ello, nuestras conclusiones serán más elípticas en esta ocasión y tan sólo tomarán a su cargo aquello que no se deriva del trabajo citado.

estas alturas en las que la evidencia es negada, que recordemos las palabras de Freud cuando daba cuenta de aquella operación que se manifestaba en la formación de una masa:

"El ideal del yo engloba la suma de todas las restricciones a las que el yo debe plegarse, y de este modo el retorno de ideal al yo tiene que constituir para éste, que encuentra de nuevo el contenido de sí mismo, una magnífica fiesta"¹⁹.

Y añade que "el individuo que entra a formar parte de una multitud se sitúa en condiciones que le permiten suprimir las represiones de sus tendencias inconscientes. Los caracteres aparentemente nuevos que entonces manifiesta son precisamente exteriorizaciones de lo inconsciente individual, sistema en el que se halla contenido en germen todo lo malo existente en el alma humana"²⁰. Y, en estas circunstancias, ¿cómo podría extrañarnos que estos individuos no se reconozcan? He ahí el valor último del documental proyectado en *Fury*: en su manipulación de la imagen, en su inverosimilitud, en la sutileza de esas tres manos que lo organizan, constituye una pieza terrible, pues confronta a los sujetos individuales con aquello que no pueden encajar y en lo que jamás podrán reconocerse. Es entonces cierto que para ellos nunca existió. Y el cadáver suele, sin embargo, molestar, como una broma de mal gusto.

¹⁹ Sigmund Freud: "Psicología de las masas y análisis del yo", escrito en 1920-1921 y publicado en 1921 in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, traducción de Luis López-Ballesteros, volumen III, p. 2601.

²⁰ *Ibidem*, p. 2566.



F-1



F-2



F-3



F-4



F-5



F-6



F-7



F-8



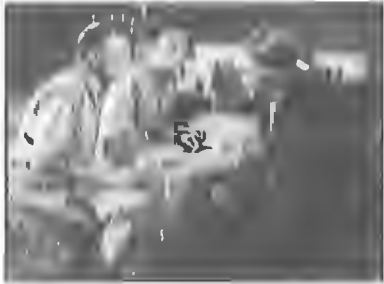
F-9



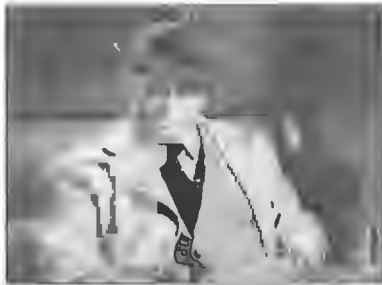
F-10



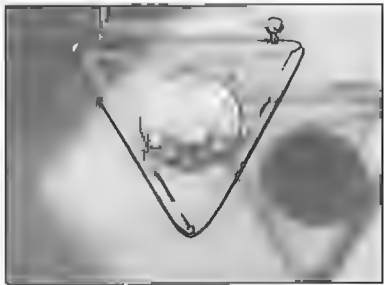
F-11



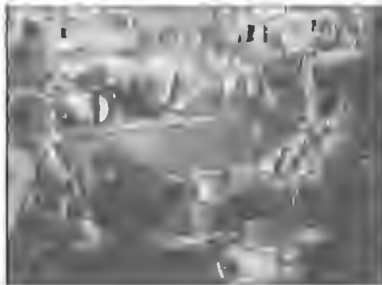
F-12



F-13



F-14



F-15



F-16



F-17



F-18



F-19



F-20



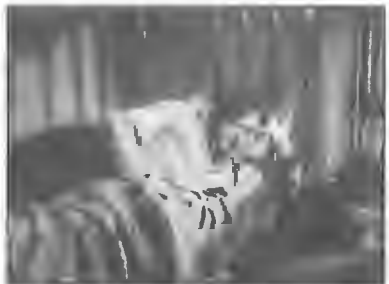
F-21



F-22



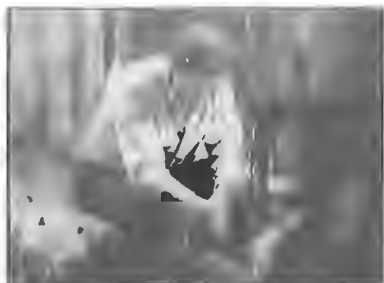
F-23



F-24



F-25



F-26



F-27



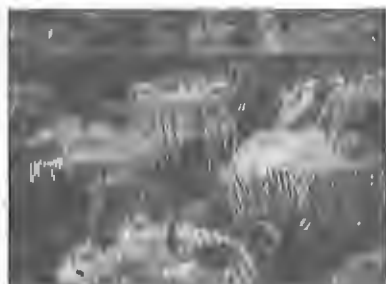
F-28



F-29



F-30



F-31



F-32



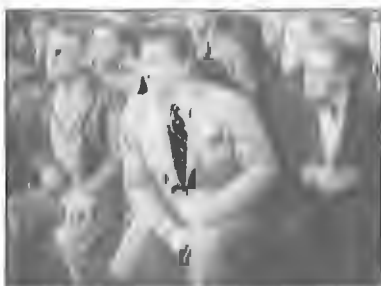
F-33



F-34



F-35



F-36



F-37



F-38



F-39



F-40