

El cine de Fritz Lang y la herencia incómoda del populismo: de *M* (1931) a *Furia* (1936)

Iván Gómez García | ivangg@blanquerna.url.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>
Universidad Ramon Llul

Cómo citar este artículo: Iván Gómez García (2025). *El cine de Fritz Lang y la herencia incómoda del populismo: de M (1931) a Furia (1936)*, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 323 a 341. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/akgdzb27

Sumario

1. Introducción
2. Marco metodológico
3. Posiciones ante el desastre: *M* y la superación del expresionismo
4. El reflejo estadounidense: un proyecto para iniciar una carrera
5. Una reflexión sobre la debilidad de la democracia: la variación liberal en *Furia*
6. Ciudadanía limitada: la mirada del extranjero sobre EE. UU.
7. Conclusiones
8. Bibliografía

Resumen

El artículo analiza la evolución de las ideas plasmadas por Fritz Lang en *M* (1931) y reformuladas con posterioridad en *Furia* (1936), explorando su relación con el populismo y la justicia en contextos democráticos en crisis. Se destaca la crítica de Gabriele Tergit a *M*, señalando su ambigüedad respecto a la venganza y los tribunales populares, en un periodo marcado por la inestabilidad de la República de Weimar. Lang, inicialmente influenciado por esta atmósfera, muestra en *M* un discurso que se presta a lecturas populistas. Sin embargo, su exilio y su inserción en Hollywood lo llevan a reformular su visión en la posterior *Furia*, donde denuncia el linchamiento y aboga por la justicia institucional. A través del análisis comparativo de ambas películas, el artículo explora el paso de una posición moralmente ambigua hacia una más cercana al liberalismo clásico, y cómo dichas ideas están marcadas por los cambios políticos y sociales entre la Alemania de entreguerras y la democracia estadounidense de los años treinta.

Palabras clave

"Populismo"; "Weimar"; "Democracia"; "Liberalismo"

Fritz Lang's Cinema and the Uncomfortable Legacy of Populism: From M (1931) to Fury (1936).

Iván Gómez García | ivangg@blanquerna.url.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>
Universidad Ramon Llul

How to cite this text: Iván Gómez García (2025). *El cine de Fritz Lang y la herencia incómoda del populismo: de M (1931) a Fury (1936)*, en Miguel Hernández *Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 323 a 341. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/akgdzb27

Summary

1. Introduction
2. Methodological Framework
3. Positions in the Face of Disaster: M and the Overcoming of Expressionism
4. The American Reflection: A Project to Launch a Career
5. A Reflection on the Weakness of Democracy: The Liberal Variation in Fury
6. Limited Citizenship: The Outsider's View of the U.S.
7. Conclusions
8. Bibliography

Abstract

This article analyzes the evolution of the ideas expressed by Fritz Lang in *M* (1931) and later reformulated in *Fury* (1936), exploring their relationship with populism and justice in democratic contexts in crisis. It highlights Gabriele Tergit's criticism of *M*, pointing out its ambiguity regarding revenge and popular courts, in a period marked by the instability of the Weimar Republic. Lang, initially influenced by this atmosphere, displays in *M* a discourse that lends itself to populist readings. However, his exile and insertion in Hollywood led him to reformulate his vision in the subsequent *Fury*, where he denounces lynching and advocates for institutional justice. Through a comparative analysis of both films, the article explores the transition from a morally ambiguous position to one closer to classical liberalism, and how these ideas are marked by the political and social changes between interwar Germany and the present.

Keywords:

"Populism"; "Weimar"; "Democracy"; "Liberalism"

1. Introducción

La escritora y periodista Gabriele Tergit tenía una opinión desfavorable de *M* (1931). En un artículo escrito en el periódico *Die Weltühne*, y publicado poco después del estreno del film, Tergit cargaba contra la obra de Fritz Lang por populista, y denunciaba que la historia, tal y como estaba planteada, fomentaba prácticas como la venganza privada y el linchamiento (1994, pp. 632-633). La apreciación de Tergit no deja de ser sorprendente. La periodista era una observadora atenta a un entorno que ya en el año 1931 daba muestras del precio que pagaban los disidentes políticos críticos con los aparatos bien engrasados de los principales partidos, tanto de la derecha como de la izquierda, que tensionaban las calles y la actividad parlamentaria. Tergit, como tantos otros, tendría que huir a Londres tras el acoso y las amenazas de las SA. La idea de que el Estado de derecho había desaparecido siendo sustituido por la pura fuerza ejercida por mano privada debió resonarle al ver la película de Lang.

El tiempo confirmaría su lectura de un filme, cuando menos, ambiguo y sobre el que se ha escrito mucho. Pero la perspectiva que usaremos aquí se centra más en el desplazamiento en las posiciones discursivas de Fritz Lang que en la foto fija de un momento concreto. Nuestra tesis es que la lectura que tradicionalmente se ha hecho de *M* ha sido retrospectiva, de tal manera que el posicionamiento de la cinta ha quedado oscurecido, desplazado y desatendido en gran medida por la carrera posterior de Lang y su postura inequívocamente antinazi. No significa esto que la ambigüedad de *M* no forme parte de muchos textos que analizan al director y su cine. Ese detalle es perfectamente visible y lo ha sido siempre, pero no todos han querido destacarlo.

En cualquier caso, lo más interesante es observar cómo esa ambigüedad propositiva fue diluyéndose en la inmediata obra posterior y, en poco más de un lustro, se convertiría en la inequívoca denuncia de los linchamientos y de la venganza en *Furia* (1936), una película más abiertamente liberal, en el sentido tradicional político del término, que sus anteriores cintas alemanas. Y, aun así, en una doble pirueta discursiva, el film dirigido dentro de un estudio como la MGM le planteó más problemas al director que su mucho más ambigua *M*. Ese viaje de las ideas es el objeto de este artículo y lo que marca el sentir de las preguntas que en él se formulan.

2. Marco metodológico

El análisis aquí planteado se basa en las lógicas apreciaciones sobre contenido narrativo que deben sustentar los intentos de interpretación de un texto fílmico, pero también en aproximaciones sobre la relación entre historia y cine y entre contexto sociopolítico y representación cinematográfica que nos permitirán

vincular las posiciones discursivas detectadas en *M* y *Furia* con el momento histórico en el que se estrenan y reciben por primera vez. Al analizar los textos sobre cine escritos en su día por Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Theodor W. Adorno, la profesora Miriam Hansen nos recuerda que a estos autores les interesaba lo que el cine hacía y no tanto lo que el cine fuera. Los tres autores conceptualizaron el cine como parte de la experiencia de la modernidad y se interesaron por los efectos que tenía sobre el espectador (el nexo entre experiencia cinematográfica y experiencia del espectador), sin que ninguno de ellos, con la excepción parcial de Kracauer, llegara a aislar rasgos ontológicos relevantes en el propio dispositivo cinematográfico (Hansen, 2019, p. 21). Esta aproximación tiene la ventaja de centrarse no sólo en la cuestión de la recepción cultural de un producto cinematográfico, sino que constituye el auxilio fundamental para realizar una historia de las ideas que permita entender cómo éstas viajan de unas películas a otras (aquí nos limitamos a esta modesta aspiración). De Kracauer (1960) interesa además su idea sobre la capacidad del cine para la redención de lo real, que nos permite concretar el significado de elementos que, sin su representación en la pantalla, pasarían inadvertidos o simplemente no podrían interpretarse (Kracauer, 1932).

Por otro lado, habida cuenta de que nuestra intención es centrarnos en el análisis de ideas y su tránsito y transformación entre películas del mismo director, hay que saber qué tipo de discursos interesa destacar. Aquí fijaremos la atención en el discurso jurídico-político propuesto por *M* y su posterior reformulación en *Furia*.

Nuestro objetivo es realizar una lectura política de los discursos presentes en las dos cintas mencionadas y dirigidas por el realizador Fritz Lang, con una especial atención a las relaciones entre historia y cine, analizadas desde el desafío que supone la reproducción de un momento histórico concreto, sea éste sincrónico a la filmación o no (Lopes, 2018, p. 29). La distancia que necesariamente existe entre la obra de ficción y el conjunto del pensamiento social dominante en el momento de su realización es otra de las cuestiones que guían este análisis, como también lo es la cuestión de hasta qué punto esos posicionamientos son atribuibles a los creadores de dicha obra.

El filósofo marxista Fredric Jameson consideraba que toda posible lectura política de un texto debía basarse en cuatro elementos, que constituyen la base del problema de la representación según el debate Althusser-Lukács: a) la representación de la historia es un problema esencialmente narrativo; b) los personajes del relato histórico y su relación con el concepto de clase social es el centro del problema narrativo enunciado en el punto anterior; c) la relación de la praxis (la representación fílmica, en este caso) con la estructura y la alteración o modificación de la historia por la acción individual (de los personajes), nos obligaría

a debatir sobre la existencia de una estructura social inmutable y fija; d) finalmente, debería analizarse el problema del estatuto de lo sincrónico y su pertinencia y adecuación como marco de referencia para el análisis filmico (Jameson, 1989, p. 41). Por tanto, una historia cultural de la influencia de Weimar en películas posteriores, y que pretenda construir una lectura política de las obras, deberá tener en cuenta estos elementos, que ya antes de la irrupción de las teorías de Hayden White, partían de la idea de que todo relato histórico es una construcción esencialmente narrativa y, precisamente por ello, tampoco puede soslayarse el carácter histórico de los relatos de ficción.

3. Posiciones ante el desastre: *M* y la superación del expresionismo

La crítica y escritora Lotte H. Eisner, una de las mayores conocedoras del cine alemán de entreguerras, consideraba el film *M* como una excepción a la decadencia del séptimo arte en Alemania (1996, p. 211). Es sabido que Eisner tenía una gran admiración por Lang, pero en su ensayo *La pantalla diabólica* (1952) no comenta extensamente *M*, limitándose a elogiar el uso expresivo del sonido y a un par de detalles que detecta como herencia del gran manejo narrativo que el director vienés había tenido en su etapa silente: el uso de la sombra del asesino en la conocida escena de su presentación, los sonidos perfectamente integrados en lo narrativo hasta el punto de articular la solución al enigma de la identidad y detención del culpable, y la secuencia de montaje que explica visualmente los métodos de trabajo policiales (1996, pp. 223-224).

Eisner sitúa *M* en una suerte de zona intersticial, entre los grandes hallazgos visuales del cine silente y las posiciones narrativas de cierto cine social realista, entremezclados, eso sí, con la herencia indisimulada del expresionismo (en aspectos concretos de la cinta y siempre tomando esa etiqueta con precaución). Pero no incide más en la cuestión en su famoso ensayo de 1952 y se muestra muy crítica con el cine de orientación social, del que dice que, al salir a la calle, no puede desprenderse de tantos años de estudio que han impuesto una cierta tendencia melodramática a las imágenes. Acto seguido alaba la grandeza de *M*, película que, en sus palabras, se sitúa entre “lo fantástico y lo real” (1996, p. 232).

Para entender las opiniones de Eisner sobre las posiciones discursivas de *M* deberíamos acudir al contexto que rodeó la filmación de la película. Que Weimar inunda y se filtra por todos y cada uno de los fotogramas de *M* es una obviedad, pero ¿en qué sentido es eso importante? Lo más evidente sería pensar que, tal y como han señalado diversos autores (Tatar, 1995; Kaes, 2000), se trataba de explicar una historia con ecos de los asesinatos reales cometidos por el conocido asesino de Düsseldorf, Peter Kürten. No fue el único caso de asesino que hoy calificaríamos como serial, pero sí fue el más conocido en aquel momento. Lang

siempre negó que su película se basara en los asesinatos de Kürten pero la cronología es caprichosa (1963, p. 127). Kürten fue detenido el 24 de mayo de 1930 y el guion de la película se completó en noviembre de ese mismo año, lo que nos podría indicar alguna relación probable (Herzog, p. 279).

La segunda vía de aproximación a *M* tiene que ver con el contexto sociopolítico y su impacto más directo en el posicionamiento ideológico de la cinta, lo que podría estar en el origen de esa ambigüedad discursiva de un film que culmina con un tribunal popular que impone su particular justicia retributiva. En Weimar, los valores sociales se trastocaron por completo. Las tensiones políticas que se vivieron rompieron todos los esquemas de los pensadores de la época sobre lo que tenía que ser una democracia, llegando incluso a situar a partidos tan antagónicos como el comunista o el nazi como aliados de votación en ciertos momentos en el Reichstag (Nolte, 2017). Una de las consecuencias de esos vaivenes constantes es el desplazamiento del sentido de algunos conceptos que, con el tiempo, el NSDAP y la dictadura de Hitler manipularían a voluntad, como ocurrió con el concepto “pueblo”, el término más utilizado y manoseado en los años del Reich (Ginzberg, 2024, p. 158). Tenemos datos fidedignos sobre la violencia que ejercía el llamado Tribunal Popular en tiempos de guerra. Y ese tipo de justicia popular, directa, poco sometida a las normas de procedimiento y de claro sentido finalista y retributivo estaba en la mente de los dirigentes nazis antes incluso de llegar al poder. Pero visualizarla es otra cuestión. Si hacemos caso al testimonio de Lang (citado en Friedrich, 1995, p. 331), la oposición a la película por parte de algunos partidarios de los nazis fue previa al rodaje. No sabemos qué podían intuir sobre el contenido de la cinta para que su rechazo llegara incluso antes de iniciarse la filmación (se ha especulado que podía ser el título provisional antes citado). Sea como fuere, la película siguió adelante y el estreno se produjo el 11 de mayo de 1931.

En tercer lugar, podríamos aproximarnos a *M* partiendo de un análisis de la filmografía de Fritz Lang. Este análisis, en absoluto novedoso, ya ha sido elaborado por muchos autores. Si acaso, lo que aquí nos interesa es rescatar un detalle de esa evolución, relacionado con la propuesta ética tras otro de sus grandes clásicos, *Metrópolis* (1927). A decir de Subirats: “*Metrópolis* pone en escena un proyecto tecnocéntrico y genocida de desarrollo social [...] la obra de Thea von Harbou y Fritz Lang construye una utopía futurista o un proyecto postmoderno de conciliación de los conflictos éticos y sociales que semejante concepto de desarrollo industrial genocida entraña” (2011, p. 73). Podríamos precisar: un proyecto de imposible conciliación, puesto que el final de compromiso que cierra *Metrópolis* no parece solución viable a los problemas que la propia historia plantea, sino simplemente el conveniente aplazamiento de un inevitable conflicto social, de clase, político y económico que, más allá de las ficciones de Lang, ocurriría en Alemania poco después.

Nuestro argumento es el siguiente: en una época de gran agitación política, de violencia callejera constante y de destrucción paulatina de las instituciones democráticas de Weimar, Lang sucumbe en *M* a la tentación del populismo punitivo, posición que se atemperará e incluso se dirigirá hacia posturas liberales más tradicionales con su exilio estadounidense. ¿No es acaso una imagen absolutamente equívoca la del tribunal popular juzgando los excesos del asesino en serie? Los nazis se beneficiaron del malestar popular ante la inseguridad y la sensación de desprotección vivida por una clase media atrapada entre grupos paramilitares de extrema derecha y extrema izquierda. Sacaron tajada de ello, usaron los tribunales como un altavoz cuando les convino, desprestigiando a los jueces y magistrados cuando no estaban de su lado. El temido Tribunal Popular de los tiempos de guerra se asemejaba en su concepción a esa justicia directa y sin posibilidad de apelación ni segunda instancia que se dispensaba contra el asesino de *M*.

En *M* la lógica ordinaria se ha invertido. La legión de irregulares investigadores formada por delincuentes acaba siendo más efectiva que la policía. En su intento por ser justos, estos criminales organizan un juicio y presentan sus pruebas. Lo hacen en un espacio abandonado tras un incendio, una vieja fábrica de licores, en los sótanos, perfecta representación del submundo del que forman parte, y un lugar alejado de las miradas de la sociedad civil. Pero todo se acaba pareciendo más a un juicio político que a otra cosa. Tampoco sabemos cómo habrían resuelto las alegaciones sobre la enfermedad mental de Becker, ya que la policía interrumpe el juicio, pero sí vemos que la defensa del asesino se ejerce con más voluntad que conocimiento (Bergman y Asimow, 1996, p. 243). La tentación de la justicia rápida, el retrato de una policía desesperada y perdida en sus miles de pruebas y procedimientos, la idea de que la burocratización ha destruido la eficacia del investigador, acaban conformando una visión poco prometedora del funcionamiento del sistema legal de Weimar. Esta idea incómoda, más allá de la intencionalidad de Lang, tiene trazas populistas y, por mucho que el clima de la época favoreciese este tipo de posicionamientos, no es menos cierto que en posteriores producciones, hechas ya en EE.UU., la idea se transformaría en una postura más liberal, menos reaccionaria y mucho menos ambigua que la exhibida en *M*.

4. El reflejo estadounidense: un proyecto para iniciar una carrera

Tras la subida de los nazis al poder, Fritz Lang emprendió el camino del exilio y, como otros, recaló en primer lugar en Francia, donde dirigiría una única cinta, *Liliom* (1934), basada en una obra de Ferenc Molnár. En muy poco tiempo Lang

embarcaría hacia los EE. UU.¹. El 1 de junio de 1934 el director firmó un contrato con David O. Selznick que lo ligó a la M.G.M. para la realización de una única película. Lang conocía los EE. UU. porque había estado en Nueva York en 1924 para estudiar la arquitectura de la ciudad e inspirarse de cara a su monumental *Metrópolis* (Casas, 1998, p. 32). No obstante, el proyecto en M.G.M. todavía tardaría en concretarse. Se barajaron diferentes opciones, hasta que el 18 de febrero de 1935 se activó el proyecto que desembocaría en *Furia*, que también había de ser la primera producción de Joseph L. Mankiewicz, quien ya tenía amplia experiencia como guionista y había trabajado en más de una ocasión para Norman Taurog, entre otros. Finalmente, Mankiewicz trabajó en otros proyectos y Selznick se marcharía de la M.G.M. sin llegar a trabajar con Lang.

Furia parte de un relato escrito por Norman Krasna, “Mob Rule”, que el guionista Barlett Cormack y el propio Lang desarrollaron². A diferencia de lo que ocurría en *M*, en *Furia* se trabajó con la idea de un falso culpable, algo constatable desde el primer momento. En la cinta se cuenta la historia de Joe Wilson, el perfecto americano medio, quien es confundido y acusado de ser miembro de una banda de secuestradores con los que no tiene relación alguna, encarcelado provisionalmente y luego linchado por una turba enfurecida. Al sobrevivir al linchamiento, se activa un mecanismo narrativo que tiene la venganza como motor y que, en el fondo, es el que nos permite reflexionar sobre ese desplazamiento de sentido, los paralelismos y las diferencias, entre la historia del ajusticiamiento popular de un culpable en *M*. (al menos, intentado) y la de un inocente en *Furia*.

5. Una reflexión sobre la debilidad de la democracia: la variación liberal en *Furia*

A lo largo de *Furia* podemos ver algunos detalles que nos ayudan a contextualizar históricamente los hechos narrados. La dureza de los años 30 puede apreciarse en comentarios, titulares de prensa o pequeños detalles sobre la vida del protagonista. Joe Wilson (Spencer Tracy) es la encarnación del americano medio, que se esfuerza en la vida, ahorra con su pequeño negocio, una gasolinera, y se convierte así en referente moral incluso para sus propios hermanos (uno de ellos deja de pertenecer a una banda de gánsteres y empieza a trabajar para Joe). Cuando sus ahorros lo permiten, Joe inicia su viaje a la ciudad de Strand para casarse con su prometida, Katherine Grant (interpretada por Silvia Sydney)³.

¹ Algunos lo habían hecho incluso antes de la llegada de Hitler al poder, atraídos por el potencial industrial de Hollywood y por ofertas económicas irrechazables. Sobre esta cuestión cabe consultar Taylor (2004).

² Aparentemente el relato en sí no era más que un borrador de cuatro páginas que Eddie Mannix, uno de los responsables de M.G.M., le entregó a Lang cuando su contrato estaba a punto de expirar sin que hubiese podido hacer ni una película (Casas, 1998, p. 132).

³ Comenta Franco La Polla, al hablar sobre el género del melodrama que se practicaba en la época que “es el concepto de

Durante su trayecto en automóvil, el protagonista realiza una pausa en medio de la carretera, donde decide pernoctar al aire libre. En este contexto, se le observa leyendo un periódico mientras pronuncia en voz baja: “Guerra, crímenes, huelgas, impuestos” (*Furia*, 1936, 00:14:02), lo cual funciona como una síntesis crítica del contenido informativo del momento. Este episodio se sitúa en un periodo histórico marcado por el auge del totalitarismo en Europa. La guerra civil española estallaría el 17 de julio de 1936, y aunque la política exterior de los EE.UU. se inclinó hacia el aislacionismo, ciertos sectores de la izquierda intelectual y política manifestaban su preocupación ante la expansión del fascismo en el continente europeo. Paralelamente, el contexto estadounidense se caracterizaba por una elevada conflictividad social, que se tradujo en un incremento en la frecuencia de las huelgas, una persistente inestabilidad económica y unas altas tasas de paro. Tales circunstancias resultaban particularmente reconocibles para un emigrado que hubiese experimentado los convulsos años 20 en la República de Weimar.

Es innegable que Fritz Lang encontró en los EE.UU. un clima político diferente al que había dejado atrás en Alemania. Nada puede justificar una comparación entre una democracia destruida como la de Weimar y la posterior conversión del país al nazismo y los riesgos que asediaban a una democracia como la estadounidense. No obstante, algunas voces advertían sobre los riesgos que podían provocar una deriva totalitaria en los EE.UU. La amenaza más directa provenía de la extensión de la pobreza que siguió al crac de finales del 29. En septiembre de 1932 la revista *Fortune* publicó un artículo muy explícito sobre el crecimiento de la miseria y la gran necesidad que estaban sufriendo capas poblacionales no acostumbradas en el pasado a ello (Dickstein, 2009, p. 9). Por otro lado, los linchamientos no eran noticia rara en la prensa, como tampoco lo eran las invectivas de personajes como el reverendo Charles E. Coughlin, que culpaba de la situación económica al comunismo, los judíos y al mismísimo Roosevelt. Como bien dice Anton Kaes, el país se encontraba dividido y en lucha consigo mismo por motivos raciales, políticos, sociales y étnicos (2015, p. 301).

Aquí encuentra Lang la justificación para la detención de Joe Wilson: en el clima de opinión, en la excitación y la indignación generales que obliga a la policía a reaccionar rápidamente ante un crimen que provoca alarma social. Y Lang sabía perfectamente de lo que hablaba. Los nazis, con sus publicaciones, mítines y soflamas públicas eran expertos en excitar a las masas. El precio que se pagó en Weimar fue alto. Parafraseando a Sinclair Lewis, Lang se pregunta si aquel clima malsano podría reproducirse en los EE.UU. hasta el punto de provocar la condena de un inocente.

sacrificio lo que caracteriza amplísima parte de la producción melodramática de la época, perfectamente adecuada al dictado rooseveltiano” (2011, p. 425). Katherine Grant encarna perfectamente este concepto de sacrificio.

En su camino hacia la ciudad de Strand, el protagonista, Joe Wilson, es detenido por una patrulla policial como sospechoso de pertenecer a una banda de secuestradores que, poco antes, había retenido a una niña pequeña y solicitado un rescate. Nada apuntaba en la dirección de Wilson. Sospechan de él porque viajaba solo. En su contra sólo pueden exhibir un par de pruebas circunstanciales.

Al parecer, el mensaje solicitando rescate enviado por los secuestradores tenía manchas y cáscaras de cacahuete y Wilson siempre está comiendo cacahuetes. Al verlo, los policías vinculan una cosa y otra. La segunda prueba circunstancial es un billete de cinco dólares cuya numeración correspondía con uno de los billetes del rescate y que Wilson llevaba encima en el momento de ser detenido. Pero nada más. El registro del coche no aporta nada. Pese a la falta de pruebas, el *sheriff* de Strand decide encerrarlo hasta que el fiscal pueda examinar el caso y decidir sobre el procesamiento de Wilson.

Al comparar los primeros compases de *Furia* con los de *M*, o incluso con otras cintas policiales realizadas en la época de Weimar, podemos ver similitudes y diferencias. Lang es consciente de la diferente actitud que el sistema de legal de los EE.UU. muestra, por término medio, ante la detención de un sospechoso. La policía de Weimar podía ser mucho más expeditiva y las garantías procesales menores. No obstante, Lang y su guionista, Barlett Cormack se esfuerzan por construir un discurso sobre la sociedad de consumo en *Furia* que bien podría haber suscrito alguien como Kracauer al examinar los años de Weimar. En EE.UU. todo, hasta las noticias, es un producto de consumo, un objeto que será devorado por multitud de personas que, en su afán consumista, perderán la perspectiva y el sentido crítico frente a lo expuesto. Ello tiene efectos devastadores en este caso, en el que los rumores se extienden entre gente que es incapaz de entender cómo la espectacularización del caso y su manipulación por parte de la prensa sensacionalista, y el uso absurdo que algunos ciudadanos irresponsables hacen del rumor, pueden acabar provocando un daño irreversible.

Lang utiliza una secuencia de montaje para mostrar cómo los rumores se extienden y mutan con cada nueva explicación del caso. Ahí constatamos que uno de los principales instigadores del linchamiento es un hombre que ni siquiera vive en Strand, sino que se trata de un esquirol profesional oriundo de otro pueblo, en donde había intentando quebrar una huelga de tranvías (se trata de una referencia a la Gran Depresión que permite ver algunas similitudes con la República de Weimar). Esta secuencia describe una técnica que el aparato propagandista nazi había aprendido a utilizar a la perfección. Deshumanizar al rival y asociarlo con una idea o imagen negativa eran las técnicas favoritas del aparato de prensa nacionalsocialista (Klemperer, 2024, p. 113).

En *Furia*, mientras los rumores se extienden por el pueblo, Joe Wilson está en su celda a la espera de la decisión del fiscal, completamente ajeno a los movimientos que se están produciendo fuera de la prisión. Los ánimos del pueblo se excitan y el *sheriff* ve que la situación se puede descontrolar. La turba de Strand, en lugar de atenerse a los hechos y las pocas pruebas circunstanciales que existen, prefiere tomarse la justicia por su mano y linchar a Wilson, eliminando así la amenaza.

El miedo social y la psicosis colectiva provocan, por un lado, el linchamiento de un inocente. Por otro lado, una gran espiral de silencio rodea esos acontecimientos. Joe sobrevive milagrosamente al linchamiento. La multitud enfurecida provoca un incendio en la prisión de Strand en la que Wilson esperaba su procesamiento formal. Como la turbamulta no podía llegar hasta la celda, porque uno de los vigilantes había tirado las llaves dentro de un corredor de la prisión, ésta opta por el incendio. Incluso un par de sujetos lanzan dinamita a la prisión, lo que provoca una explosión que abre un boquete en la celda de Wilson. Por ahí escapa el protagonista. Esta circunstancia reaparecerá en el juicio, cuando la ausencia del cadáver suponga un problema para la acusación planteada por el fiscal del distrito⁴.

La situación podría haberse evitado si el gobernador del estado hubiese enviado sin dilación a la Guardia Nacional a Strand. Pero el político duda y un asesor del gobernador paraliza el envío; no es bueno apuntar a la gente en un año electoral, dice. Y aunque al final la Guardia Nacional llega, lo hace demasiado tarde. La prisión ha ardido y a Wilson se le presupone cadáver. Ni siquiera su prometida sabe que está vivo. Katherine llega a la escena del linchamiento a tiempo de ver el rostro de Joe en la ventana, pero piensa, como todos los demás, que su prometido ha muerto en el incendio. Un equipo de noticiarios cinematográficos estaba allí y filma toda la secuencia. El cámara responsable de la filmación (un tal Ted Fitzgerald) sólo está preocupado por el impacto que tendrá la imagen del linchamiento. Sobre la injusticia que supone semejante hecho no dice palabra.

Tras escapar del incendio, Joe se reúne con sus hermanos en Chicago. Allí trama su venganza. El plan de Joe no es otra cosa que una manipulación del sistema legal. Joe envía a sus dos hermanos a Strand para denunciar el linchamiento y lograr que se acuse a veintidós personas que participaron en esos hechos. La prueba de cargo contra los ciudadanos integrados en la turba que intentó linchar a Joe es incontrovertible. Se trata de las imágenes destinadas al noticiario cinematográfico antes mencionado. Todo es tan evidente que no cabe otra opción que abrir un procedimiento judicial contra los implicados. El fiscal del caso se encuentra entonces con una impenetrable espiral de silencio. Se enjuicia a diferentes personas que presumiblemente participaron en los hechos. No obstante, los testigos

⁴ Paul Bergman y Michael Asimow destacan el gran realismo de la secuencia del linchamiento, reforzado por el montaje de las escenas que se corresponden con el noticiario cinematográfico (1996, p. 206).

llamados al estrado mienten descaradamente y ofrecen coartadas falsas a miembros de la turba que causó el incendio en la cárcel.

En cualquier caso, veintidós ciudadanos de Strand aparecen sentados en el banquillo de los acusados como instigadores y perpetradores del linchamiento. Nadie, salvo los hermanos de Wilson, sabe que éste ha sobrevivido. El juicio contra los acusados de matar a Wilson se abre con un alegato del fiscal en el que comenta de forma algo grandilocuente: “La democracia estadounidense y su sistema de garantías de derechos de los individuos está sometido a juicio aquí” (*Furia*, 1936, 00:53:15). El fiscal no es consciente de hasta qué punto ese alegato es cierto. Resulta muy contradictorio que finalmente se obtenga, tras un procedimiento que se supone respetuoso con los veintidós acusados, una condena por un crimen que no se consumó. Joe Wilson consigue manipular el procedimiento legal para obtener finalmente una condena injusta⁵.

Podemos destacar dos cuestiones importantes del procedimiento que se lleva a cabo. La primera es la aceptación como prueba de la acusación del noticiario que el cámara Fitzgerald filmó y editó sobre los hechos acaecidos en la noche de autos. En él se puede identificar a varios de los acusados, lo que, de paso, desacredita y anula varios testimonios anteriores de personas de Strand que habían establecido falsas coartadas para los procesados. El fiscal, consciente de la espiral de silencio que rodea los casos de linchamiento, necesita una prueba incontrovertible que obtiene finalmente en la filmación. Se adivina un cambio, que no será menor, en el mundo que rodea a estos personajes y también, por extensión, en el universo jurídico que nos ocupa aquí. Ticien Marie Sassoubre habla de la importancia de la cultura de masas y de consumo en su análisis de *Furia* y, con mucha perspicacia, resalta la contradicción entre la fuerza probatoria de unas imágenes como las del noticiario y la mentira que se construye alrededor de unos hechos delictivos (2011, p. 329).

El segundo hecho importante dentro del proceso tiene que ver con el establecimiento de la muerte de Wilson. La ley exige, como bien argumenta la defensa, que se establezca la muerte mediante la prueba física del cadáver o bien por la presencia de elementos que aseguren su fallecimiento. Wilson envía al juez su anillo de compromiso junto a una carta, supuestamente escrita por alguien que no quiere prestar su testimonio, como pruebas del linchamiento. Las pruebas se aceptan, si bien esta cuestión es más un recurso narrativo dentro del guion que otra cosa. Lo esencial es la inversión moral que se opera a lo largo del proceso. Las acciones extrajudiciales han triunfado sobre el sistema legal (Sassoubre, 2011, p.

⁵ Tanto acusación como defensa están actuando con un evidente desprecio por la justicia. La defensa de los acusados llama a declarar a personas que, de forma clara, mienten sobre los hechos y proporcionan coartadas falsas. La fiscalía, por su parte, no pone el mínimo cuidado al reconstruir los hechos y da por buena sin más la versión de los hermanos de Wilson. En Fresse (2018, p. 85).

329). Es decir, para obtener justicia, Wilson se convierte en un criminal, ocultando su supervivencia y manipulando el proceso judicial. Ninguna autoridad se da cuenta de este hecho y Wilson puede trazar sus planes sin que la policía o la administración de justicia sospeche lo más mínimo. La intención de Lang es mostrar la relación de parentesco entre dos intentos de venganza privada, de supuesta justicia obtenida al margen del sistema y del Estado de derecho.

En un momento del proceso contra los veintidós de Strand, el fiscal cita una cifra impactante. Según sus palabras en los últimos cuarenta años se habían registrado en los EE.UU. 6.010 linchamientos, de los que sólo han ido a juicio 765 casos, algo más del diez por ciento del total. La cifra pretende reforzar su argumentación y generar en el jurado (del que poco o nada sabemos) la necesidad de hacer justicia en una materia en la que, habitualmente, los responsables eluden el procesamiento. Este intento de introducir el contexto histórico en el proceso es hábil, casi tanto como el de utilizar la imagen del noticiario para lograr una condena y destruir falsas coartadas.

Si la película hubiese acabado en ese punto, con la condena de los miembros de la turba que linchó a Wilson, podríamos haber argumentado que la posición de Lang había cambiado poco respecto a lo expuesto en *M*. Pero finalmente Joe renuncia a su particular venganza privada, se persona en el juzgado y evita así que se ejecute la condena que se ha dictado sobre varios de los procesados. Wilson vuelve al mundo de los vivos y recupera a su prometida Katherine. Una especie de equilibrio se impone formalmente, la ley prevalece y aunque todo ha dependido de la voluntad de un americano medio que debe superar sus ansias de venganza y su frustración para que la justicia prevalezca, lo cierto es que, aunque sea de manera frágil, el sistema ha logrado reequilibrarse. Es una solución más abiertamente liberal que la ambigüedad mostrada por abrupto final de *M*.

Con todo, Wilson pronuncia unas duras palabras tras desvelar el plan que había orquestado, palabras que dejan un regusto amargo. En síntesis, Wilson ha perdido la fe en las bondades del sistema. ¿Cuántos espectadores podían llegar a simpatizar con esa suerte de enmienda global a la justicia pronunciada por el protagonista? Con su crítica del sistema judicial, manipulable hasta el punto de ser incapaz de evitar un crimen (contra su persona) y permitir otro (contra veintidós sujetos), Wilson pone en entredicho los fundamentos de un pilar básico de la democracia liberal estadounidense. Si una persona no puede esperar imparcialidad y justicia de su sistema judicial, ¿qué le queda? ¿La venganza privada? Confiar en el sistema y cumplir las normas, como Wilson hace al principio de la película, no le trae nada bueno. La postura de la película es algo ambigua en algunos puntos. La historia resalta los riesgos que entraña una prensa preocupada por el sensacionalismo más que por la verdad. También el comportamiento de las masas es visto con enorme

desconfianza. El clima de opinión que se genera en contra de Wilson es el detonante del linchamiento. Es posible que estas ideas tengan que ver con la experiencia de Lang durante la República de Weimar y ahí podemos ver una continuidad entre el discurso de *M* y el de *Furia*. Pero, en último término, la confianza en el sistema se impone, aunque sea con muchos matices.

6. Ciudadanía limitada: la mirada de un director extranjero

El estreno de *Furia* se produce en un tiempo de fuertes controversias jurídicas en EE.UU. Roosevelt había llegado al poder con la promesa de combatir la pobreza y su plan económico había encontrado muchos obstáculos legales. No obstante, en 1936 las viejas posiciones formalistas que teorizaban una limitación general en la actividad del gobierno y la administración a la hora de intervenir en los asuntos económicos del país y legislar a favor de determinados colectivos se estaban resquebrajando (Sassoubre, 2011, p. 331). La ayuda a los más desfavorecidos se convirtió en un principio rector de la actividad de la administración Roosevelt, si bien nunca se enfocó desde la perspectiva de la raza.

Furia plantea algunas cuestiones de interés sobre la raza deslizadas a través del subtexto de algunas escenas. A priori puede resultar extraño que la película retrate el linchamiento de un blanco si en la mayoría de estas respuestas extrajudiciales la víctima era negra. A mediados de los años 30, EE.UU. se encontraba al final del periodo que el sociólogo e historiador James Loewen (2019) denomina el nadir de las relaciones raciales, un tiempo que se extendería desde 1890 a 1940. Durante esos años los derechos de los negros experimentarían en el país un retroceso constante, sancionado y reforzado por decisiones del Tribunal Supremo estadounidense y por las políticas del gobierno federal, que se negó a aplicar la Decimocuarta Enmienda y respetar los derechos de los negros emancipados. Los negros eran ciudadanos casi por completo opacos para el cine en 1936 y nunca se podría haber desarrollado un argumento tan complejo, con una venganza planificada y exitosa como la que vemos en *Furia*, con un protagonista negro.

Fritz Lang explicó a Peter Bogdanovich en una célebre entrevista que el guion original de *Furia* incluía una escena con una discusión entre Wilson y un hombre negro. La escena caracterizaba a Wilson como un patriota que se niega a aceptar críticas contra los EE.UU. Un personaje sin nombre describía a los norteamericanos como ovejas, en referencia a su falta de voluntad y su volubilidad. Wilson contestaba con enfado lo siguiente: “Supongo que no será la gente que hizo de este país lo que es hoy”; a lo que un hombre negro viejo replicaba, con gran lucidez, “Hermano, tienes que salir más por ahí” (Kaes, 2015, p. 311). La escena se cortó, según Lang, porque así lo quiso el todopoderoso Louis B. Mayer, quien comentó que: “La gente de color solo puede emplearse como limpiabotas o como

revisores de tren”. Por su parte, Anton Kaes asegura que Lang tuvo que situar como protagonista a una víctima blanca porque así lo quiso el estudio, la M.G.M (2015, p. 311). Paradójicamente una víctima de color podría haber llamado la atención sobre la cuestión racial, algo que el estudio no estaba dispuesto a tolerar.

Con todo, sí sobrevivió otra escena interesante, que contiene un subtexto poco complaciente. La conversación se produce en una barbería. Un cliente, a punto de ser afeitado, se pronuncia a favor de la aprobación de una ley que suprima las ideas radicales en las escuelas. Otro cliente, el profesor de la escuela local, replica: “No es posible aprobar una ley que niegue el derecho a decir lo que uno crea. En tiempos de paz, al menos”. El cliente que respaldaba la prohibición pregunta: “¿Quién dice eso?”; a lo que el profesor contesta, lapidariamente, “La Constitución de los Estados Unidos” (*Furia*, 1936, 00:19:57). En este punto el barbero mete baza y apostilla algo sobre la Constitución. Lo hace con un claro acento extranjero: “Debería leerla de vez en cuando. Se sorprendería. Yo tuve que leerla para convertirse en ciudadano americano. Usted nunca tuvo que hacerlo porque nació aquí” (Kaes, 2015, p. 300)⁶.

Estas palabras, proféticas según se verá conforme avance la historia, constituyen un comentario sarcástico sobre el valor que un norteamericano medio le daba a la democracia estadounidense. Al darla por supuesta sin entender el alcance real de algunas de sus disposiciones, se abría la puerta a reacciones como las descritas por la historia del film. De paso nos advierte de que algunos presupuestos de la propia Constitución se vacían de contenido si una turba malintencionada se toma la justicia por su mano, o bien si un sistema judicial poco responsable se deja influir por una opinión pública sedienta de venganza y rebosante de prejuicios frente a los foráneos, como ocurre en *Furia*, y había pasado ya en *M*.

El hecho de que hayamos pasado de un asesino de niños a un falso culpable también supone un salto cualitativo importante. La defensa de los derechos individuales frente a la intromisión estatal (por acción o por omisión) es más cerrada y evidente en *Furia* que la vista en *M*. En *M* la masa se enfrenta a la amenaza que supone un asesino convertido por la opinión pública y la policía en un monstruo, un “otro” amenazante. De ahí que, en una escena muy conocida, el asesino reaccione frente al espejo intentando reproducir la imagen de vampiro que la prensa ha hecho circular sobre él. Pero en el proceso asistimos a un despliegue de su humanidad, de su voz. Beckert no es un Mabuse, no es una mente criminal sofisticada, pero la masa proyecta en él sus frustraciones y miedos. En *Furia*, por el contrario, vemos cómo un inocente es convertido en chivo expiatorio de los miedos sociales. Ahí se aprecia un desplazamiento hacia posiciones más liberales que suponen una denuncia del populismo como solución política a los problemas

⁶ El autor identifica esta conversación con la condición de exiliado del director Fritz Lang.

sociales. Lo que en *M* es ambigüedad (en el fondo, ¿quién puede sentir compasión por ese vampiro asesino?), en *Furia* es una posición política más clara contra la justicia retributiva.

7. Conclusiones

La herencia del film *M* es incómoda. Carroll (1998, p. 94) y Tatar (1995, p. 166) destacan la intersección entre el grupo de la policía y el de los delincuentes convertidos en investigadores. Cabe preguntarse si esta obvia igualación pretende construir una idea sobre la inexistencia de diferencia entre estos dos estamentos, lo que en pleno año 1931 podría ser una idea producto de la época, como hemos visto, aunque no por ello menos problemática. Otros autores ya han destacado la ambigüedad moral que recorre el film, llegando incluso a decir que a través de la acción desesperada de estos dos estamentos sociales se anticipan los métodos del nacionalsocialismo (Herzog, 2009, pp. 287-289). Por otro lado, resulta curioso que Lang no convierta al asesino Beckert en un sujeto patológico, enloquecido y monstruoso en la línea de otros personajes que habían poblado la geografía fílmica de Weimar. Desde *M* muestra Lang un interés por los procedimientos policiales y de la administración de justicia, que se volcará en *Furia* y en otros filmes posteriores, siendo *Más allá de la duda* (1956) uno de los mejores ejemplos sobre ello.

Por su parte, *Furia* es una cinta esencial porque, a diferencia de otras películas de su época, no expresa un respaldo incondicional ni una total confianza en las bondades de la democracia estadounidense y de su sistema jurídico. Podríamos decir que Lang articula un discurso liberal que apunta tanto a los puntos fuertes del sistema como a sus debilidades. Con todo, su visión es oscura, mezcla de los críticos retratos vistos poco antes en las películas del ciclo fundacional del cine de gánsteres y de las ideas de un director emigrado desde una Alemania cuyo sistema democrático había sido destruido por la demagogia y el resentimiento de quienes supieron ver en la comunicación de masas una herramienta esencial para sus objetivos políticos. Wilson manipula el sistema para cumplir su propósito de venganza, con la misma habilidad y cinismo demostrados por los gánsteres protagonistas de las películas de otros directores como Mervyn LeRoy o William Wellman. Esa visión negativa y crítica con el sistema jurídico estadounidense se mantendrá en otras películas como *Ellos no olvidarán* (Mervyn LeRoy, 1937), pero decaerá poco después, arrastrada por las necesidades de una cinematografía volcada en el esfuerzo bélico.

También es importante recordar que, a finales de la década de los treinta, las películas de Frank Capra y John Ford expresarán una renovada confianza en los valores democráticos del país (con todos los matices que queramos, eso sí),

y supondrán un respaldo a las políticas de Roosevelt, ofreciendo una visión más positiva del sistema jurídico estadounidense que se mantendrá en el tiempo, con algunas excepciones, hasta los bruscos cambios vividos en los años sesenta. La visión de *Furia* no está exenta de cierta oscuridad, como hemos dicho, que puede traducirse como desconfianza en el sistema, pero, en esencia, su final razonablemente positivo nos acerca a una posición más liberal y menos ambigua que la contenida en *M*. Si esa posición es razonable o no por ser el director un emigrado acogido en EE.UU. al que se brinda la oportunidad de continuar con su carrera, es cuestión de interpretación biográfica que puede ser interesante, pero excede los límites de lo aquí propuesto, pudiendo sustentar, eso sí, otro tipo de indagaciones posteriores.

8. Bibliografía

- Asimow, M., y Bergman, P. (1996). *Reel justice: The Courtroom Goes to the Movies*. Andrews and McMeel.
- Carroll, N. (1998). *Interpreting the moving image*. Cambridge University Press.
- Casas, Q. (1998). *Fritz Lang*. Ediciones Cátedra.
- Dickstein, M. (2010). *Dancing in the Dark. A Cultural History of The Great Depression*, W.W. Norton & Company.
- Eisner, Lotte H. (1996). *La pantalla demoníaca*. Cátedra.
- Fresse, D. (2018). *Lang and Law: Analysing Representations of Law, Justice and Violence in the Films of Fritz Lang*. Honor Theses. Bucknell University.
- Friedrich, O. (1995). *Before the Deluge: A Portrait of Berlin in the 1920s*. Harper Perennial.
- Ginzberg, S. (2024). *Síndrome 1933*. Gatopardo Ediciones.
- Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia*. Cuenco de Plata.
- Herzog, T. (2009). Fritz Lang's *M* (1931): An open case. En N. Isenberg (Ed.), *Weimar cinema: An essential guide to classic films of the era* (pp. 291–310). Columbia University Press.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor.
- Kaes, A. (2000). *M*. BFI.
- Kaes, A. (2015). A stranger in the house: Fritz Lang's *Fury* and the cinema of exile. En J. McElhaney (Ed.), *A companion to Fritz Lang* (pp. 300–321). Wiley-Blackwell.

- Kracauer, S. (1932). *The task of the film critic*. En A. Kaes, M. Jay, y E. Dimendberg (Eds.), *The Weimar Republic sourcebook* (pp. 634–635). University of California Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- La Polla, F. (2011). Épica y mito en los años treinta. En G. P. Brunetta (Dir.), *Historia mundial del cine. EE. UU.* (Vol. 1, pp. 420–458). Akal.
- Lang, F. (director). (1927). *Metrópolis* [Película]. Universum Film (UFA).
- Lang, F. (director). (1931). *M* [Película]. Nero-Film AG.
- Lang, F. (director). (1934). *Liliom* [Película]. Fox Film Corporation.
- Lang, F. (director). (1936). *Furia* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lang, F. (director). (1956). *Más allá de la duda* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Lang, F. (1963). *M: Protokoll*. Marion von Schröder.
- LeRoy, M. (director). (1937). *Ellos no olvidarán* [Película]. Warner Bros.
- Loewen, J. 2019. *Patrañas que me contó mi profe: En qué se equivocan los libros de historia de los Estados Unidos*. Capitán Swing.
- Nolte, E. (2017). *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalismo y bolchevismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Russell Taylor, J. (2004). *Extraños en el paraíso. Los emigrados a Hollywood (1930-1955)*. T&B Editores.
- Sassoubre, T.M. (2011). The impulsive subject and the realist lens: Law and consumer culture in Fritz Lang's *Fury*. *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 325, 20(2).
- Subirats, E. (2011). *Proceso a la civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*. Montesinos.
- Tatar, M. (1995). *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press.
- Tergit, G. (1931). *Fritz Lang's M: Filmed Sadism*, *Die Weltbühne* 227, no. 23, June 9. En A. Kaes, M. Jay, y E. Dimendberg (Eds.), *The Weimar Republic Sourcebook* (pp. 632–633). University of California Press.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication
Journal mhjournal.org