
Sujeto, crimen y sociedad en *La bestia humana* de Jean Renoir y *Deseos humanos* de Fritz Lang

Irene Polimeni Sosa | Instituto de Artes del Espectáculo Raúl Castagnino | iru.polimeni@hotmail.com

› RESUMEN

En *La bestia humana* (1938) y *Deseos humanos* (1954), Jean Renoir y Fritz Lang retoman *La bestia humana*, novela de Émile Zola publicada en 1890. El presente artículo analiza cómo a partir de ella, los directores construyen dos relatos diferentes articulando relaciones distintas entre crimen, sujeto y sociedad. La identificación de esas diferencias, permite iluminar aspectos de las experiencias concretas que los contextualizan histórico-industrialmente. En el vuelco hacia la criminalidad, los personajes de ambos filmes evidencian la violencia que subyace bajo los órdenes sociales. En Renoir, el resultado es una tesis sobre la predeterminación que imprime gran ambigüedad moral sobre los personajes y la acción, en sintonía con elementos dominantes del cine francés de la década del 30. En cambio, en Lang, las tensiones entre sujeto y sociedad abonan una estructura narrativa moralizante en la que el acto criminal se constituye como terreno para la disputa del individuo entre el bien y el mal. Allí aparecen elementos del ciclo de cine criminal hollywoodense de las décadas del 40 y el 50, una de las tantas vertientes del Cine Noir.

Palabras clave: cine criminal, Fritz Lang, Jean Renoir, La Bestia Humana, realismo poético

Subject, crime and society on Jean Renoir's *The human beast* and Fritz Lang's *Human Desire*

› ABSTRACT

In *The human beast* (1938) and *Human desire* (1954), Jean Renoir and Fritz Lang pick up on Émile Zola's novel *The human beast*, written in 1890. This article analyzes how, based on it, both directors build two different stories that assemble distinct connections between crime, subject and society. Pointing out these differences allows us to enlighten aspects of the concrete experiences that contextualize them historically and industrially. Through their turn to criminality, the characters in these films showcase the violence that lies underneath social order. In Renoir, this results in a thesis on social predetermination that prints great moral ambiguity in both the characters and the action, in congruence with the dominant elements of french cinema on the 30s. Whereas, in Lang, the tension between subject and society feeds a moralizing narrative structure in which crime constitutes itself as the battle field between good and evil. Elements from the Hollywood crime cycle of the 40s and 50s, one of the many aspects of *film noir*, appear on this version.

Keywords: crime film, Fritz Lang, Jean Renoir, The human beast

› Introducción

La bestia humana es la decimoséptima entrega de *Los Rougon-Macquart*, *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*. Esta serie de 20 novelas publicadas por Émile Zola entre 1871 y 1893 atraviesa la historia de cinco generaciones de los Rougon-Macquart, una familia francesa originaria del pueblo inventado de Plassans. Signado por la desilusión que siguió a la Revolución de 1848 y el ascenso del Segundo Imperio de Napoleón III, Zola escribe algunas de las obras fundamentales del Naturalismo. Exponente ineludible de esta corriente literaria enraizada en la filosofía objetiva y empirista de las Ciencias Naturales, la medicina y la incipiente genética, pone en escena el drama del individuo en el seno de una sociedad que –en vertiginosa industrialización y obsesionada con el progreso– tiende a explicar todo desajuste bajo la lente de la ciencia, y a entenderlo como síntoma de una enfermedad inherente para el ser humano.¹

En 1938, mientras la sociedad francesa lidia con una nueva desilusión provocada por el fracaso del Frente Popular en el gobierno, Jean Renoir adapta *La bestia humana*² al medio cinematográfico. En el marco de su incursión en la tradición realista y naturalista³, el director francés retoma el crudo retrato de la condición humana escrito por Zola para reafirmar su crítica a la Modernidad, su tesis sobre la violencia hereditaria latente dentro de todo hombre y su exposición inquietante del injusto drama del sujeto proletario.

16 años más tarde se estrena en Estados Unidos *Deseos humanos*⁴, una reescritura realizada por Fritz Lang que combina el cine criminal con el drama social. Lang modifica sustancialmente varios elementos de la trama para lograr una parábola de la sociedad norteamericana que evidencia sus contradicciones, pero no escapa a la estructura narrativa moralizante exigida por las lógicas de producción hollywoodenses de la época.

Jean Renoir y Fritz Lang retoman la narración que Émile Zola construye a fines del siglo XIX para hablar de sus respectivos contextos: la desconsolada Francia de los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, y el Estados Unidos de la Guerra Fría, preparado para una rápida recuperación económica por fuera, inestable y desconfiado de toda institución reguladora de la vida en comunidad por dentro. El resultado son dos películas que toman como excusa la terrible historia propuesta por la novela naturalista para trazar en su interior dos relaciones entre sujeto, crimen y sociedad distintas ¿Es el acto criminal la consecuencia ineludible de la opresión del sistema sobre aquellos que son perjudicados por el mismo, o es el territorio en el que el sujeto debe dirimir la diferencia entre el bien y el mal? Estos filmes dan dos respuestas distintas a las preguntas, puesto que responden a las necesidades enunciativas de dos sociedades diferentes, en contextos desiguales.

1 Véase Hauser (1998: 307-313).

2 Título original: *La bête humaine*. Año: 1938. Duración: 100 minutos. Director: Jean Renoir. Productores: Raymond Hakim, Robert Hakim. Guión: Jean Renoir, Émile Zola, Denise Leblond. Montaje: Marguerite Renoir, Suzanne de Troeye. Dirección de fotografía: Curt Courant. Música: Joseph Kosma

3 Que había comenzado con la adaptación de *Nana* en 1926, seguida por *Madame Bovary* en 1933 y continuaría más tarde con *Partie de campagne* en 1939.

4 Título original: *Human desire*. Año: 1954. Duración: 91 minutos. Estudio: Columbia Pictures. Director: Fritz Lang. Productor: Lewis J. Ratchmil. Guión: Émile Zola, Alfred Hayes. Montaje: Aaron Stell. Dirección de fotografía: Brunette Guffey. Música: Daniele Amfitheatrof. Dirección de arte: Robert Peterson. Sonido: John P. Livandary. Vestuario: Jean Louis

› Destino funesto y anomia social: *La bestia humana*

El argumento de la novela *La bestia humana*, se construye con una sucesión de hechos encubiertos, extremos y violentos en torno a trabajadores ferroviarios. Roubaud, subjefe de la estación de trenes de La Havre –buen y subordinado trabajador– descubre que el padrino de su esposa Severine, el presidente de la compañía de ferrocarriles Grandmorin, la ha violado sistemáticamente desde la adolescencia. Decide asesinarlo y obliga a su mujer a participar del homicidio. Efectúan el asesinato dentro del vagón de primera clase de uno de los trenes que salen de la estación con dirección a París. Un maquinista de la empresa, Lantier, es testigo accidental y difuso del crimen. Mientras se desarrolla la investigación policial del hecho, el maquinista concluye que el matrimonio es el homicida, pero decide no acusarlos. La pareja se esfuerza por estrechar un vínculo amistoso con Lantier, a fin de evitar ser descubierta. Una vez finalizada la investigación, el remordimiento arrastra irreversiblemente a Roubaud a la bebida y el juego. Mientras tanto, Severine y Lantier se enamoran y, a instancias de Severin, planean una forma de asesinarlo. Sin embargo, Lantier –el personaje centro del relato, maquinista vigoroso encerrado en el quehacer proletario y arropado hasta ahora en el desvío de toda ternura y responsabilidad hacia la máquina que conduce, a la que llama Lison– libera la herencia fatal de los Rougon-Macquart que pulsa en él y asesina sin remordimiento a la mujer que deseó amar. Sobre otro tren, se enfrenta a su amigo y compañero de trabajo Pecqueux y ambos caen de una máquina desbocada a toda velocidad. El tren sin conductor, cargado de soldados, embiste sin freno.

Según Eric Hobsbawm, la Segunda Guerra Mundial puede considerarse una guerra internacional y una guerra civil a la vez.⁵ Una guerra internacional, porque generó el mismo tipo de respuestas en la gran mayoría de los países occidentales. Una guerra civil, porque en cada uno de ellos registró un enfrentamiento entre las fuerzas pro y anti-fascistas. Ese panorama fue configurándose a lo largo de la década de 1930, delineando en cada sociedad los componentes de una contienda ideológica signada por el desgaste de las democracias liberales occidentales. En Francia, la unión y organización de la derecha en contra del régimen parlamentario se volvió un problema evidente en febrero de 1934, cuando se efectuaron múltiples manifestaciones en contra del gobierno de Daladier. El desenlace implicó un intento de asalto al Palacio Borbón y una respuesta de la policía cuyo saldo fueron 15 muertos y cientos de heridos. Fue entonces que el fascismo apareció como una amenaza más real que nunca para Francia, llevando a los sectores de izquierda a articularse en una coalición electoral que se denominó Frente Popular. En 1936, esta unión entre socialistas, comunistas y radicales ganó las elecciones provocando el clima de festejo popular necesario para sostener de una huelga y toma de fábricas masiva. Pero este clima duró poco, pues muy pronto la cohesión del frente se vio amenazada por las tensiones que provocaban la inestable situación económica y los conflictos internacionales. La coalición se fragmentó en un lapso de dos años, dejando en el gobierno al sector radical, que no tardó en comenzar a reprimir las huelgas. El 12 de noviembre de 1938 el ministro de hacienda presentó un plan económico decididamente liberal, con recorte del gasto público y retroceso respecto a varias de las políticas que beneficiaban al sector trabajador institucionalizadas en los meses precedentes. Ese

⁵ Véase Hobsbawm (1994: 148-155).

fue el hecho que marcó la desintegración final del Frente Popular. *La bestia humana* de Jean Renoir se estrenó al mes siguiente, el último de 1938.

La exploración de las posibilidades del realismo en el medio cinematográfico fue la tendencia que siguió al declive de las vanguardias de las primeras dos décadas del siglo en la industria francesa.⁶ Una nueva necesidad, la de recrear la vida en las películas, la de crear mundos que “no fueran símbolo ni metáfora de otra cosa” (Cueto, 2006: 50) y pudieran poner en escena la lucha de clases y la realidad de los sectores populares, se cristalizó en la óptica del realismo poético.

Anzalone⁷ señala que la obra de Émile Zola adquiere su carácter en la búsqueda de forjar una nueva forma de aproximación literaria a la realidad sin dejar de lado las cualidades visionarias del romanticismo contra el que se alzaba su mirada crítica. El naturalismo de Zola se constituye, entonces, en una ambigua relación entre su obsesión con la observación y representación de la realidad, y una capitalización de la retórica del romanticismo.

No resulta sorprendente que estos dos universos se encuentren en la obra de Jean Renoir, cuyo estilo autoral tiene un importante anclaje en la exploración de la tensión entre realidad y representación. Aquí el director explota la enorme potencialidad cinematográfica que el naturalismo de Zola lleva en los pliegues de su investigación acerca de cómo representar apropiadamente al individuo en relación a la sociedad.⁸ Elimina varios núcleos narrativos de la novela, reduciendo la trama a dos contrapuntos –el triángulo amoroso y el trabajo de los ferroviarios– que le permiten desarrollar lo suficiente los caracteres para evocar la cruda tesis de Zola sobre la condición humana y poner sobre la mesa una pintura inquietante del vínculo que ata a los sujetos a su trabajo en la sociedad moderna capitalista.

Lo primero que *La bestia humana* de Renoir nos ofrece es una placa con una cita de la novela, en la cual se explicita la idea de la herencia trágica del protagonista, que más tarde el mismo Lantier enunciará intentando explicar sus raptos de locura:

Conoció la desgracia hereditaria y pensó que estaba pagando por los otros, sus padres ebrios, sus abuelos ebrios, generaciones de borrachos. Su mente se quebró por el esfuerzo de ser impulsado a actuar en contra de sus deseos y sin ningún motivo en su interior.

De este modo, Renoir deja ingresar al relato dos ideas que enmarcan todo el arco dramático del personaje principal: el determinismo social como destino funesto y la acción dissociada del deseo, la carencia de móviles. Este marco imprime sobre la tendencia homicida de Lantier una profunda cuota de ambigüedad que, lejos de funcionar como justificación, la construye como un producto del modo de vida enfrascado que el sistema capitalista ofrece a los sectores populares y del poco espacio que la sociedad les brinda para la configuración de una identidad más allá de su supervivencia.

⁶ Véase Cueto (2006)

⁷ Véase Anzalone (1989: 583).

⁸ Véase Braudy (1969: 68).

El registro realista logrado por el rodaje en exteriores y los diálogos que muestran insistentemente los modos en los que los trabajadores se vinculan entre sí y con su entorno generan una sensación de ingreso al universo cotidiano de los ferroviarios. Ese universo gira exclusivamente en torno al trabajo y el matrimonio. La relación fetichista que Lantier tiene con la locomotora que maneja es, sin dudas, la más clara cristalización de esta idea. Renoir la utiliza para organizar todo el relato. El filme nos invita a presenciar el drama de un hombre que dice estar casado con la locomotora a la que ha nombrado Lison, en sus palabras: “una chica sedienta”. Tan sedienta que ha absorbido por completo el deseo de Lantier, al punto de dejar por fuera de ella sólo un objeto de atracción: la muerte. El protagonista define sus raptos de violencia como una especie de humo negro que se introduce en su cabeza, nublando su voluntad. Su perversión se constituye, entonces, en la invasión de ese humo que representa todo aquello que el progreso –cuya sinécdoque típica de comienzos de siglo es el ferrocarril– va quemando a su paso y a la que, paradójicamente, sólo logra reprimir con el sonido de esa misma marcha imparable. De especial interés a este punto es que el primer plano de toda la película sea el fuego devorando el carbón que el compañero de Lantier arroja a las entrañas de Lison. Severine aparece en el camino del protagonista con un ineludible halo que la ata a la figura de la muerte, para organizar y encauzar su pulsión de una forma fatal. Este encuentro vehiculiza la concreción del destino que las generaciones precedentes han asentado para Lantier y evidencia la terrible imposibilidad que tiene respecto al deseo: cuando quiera matar por decisión propia, no podrá. Sólo la bestia que se esconde dentro de él puede conducir el sanguinario afán.

El protagonista de *La bestia humana* es un claro ejemplo de los héroes del realismo poético francés tal y como los describe Roberto Cueto:

[La derrota]es producto de un sistema social enfermo que ha dejado desvalidos a sus habitantes. Incapaces de construir un mundo mejor, los héroes de Gabin no tienen más solución que la huida, de su realidad cotidiana primero, de la propia vida al final de su viaje. (2011: 56)

Si este desamparo transformado en pulsión homicida adquiere la forma de una perversa patología en Lantier, en Roubaud se manifiesta como una desesperada y violenta reacción ante el trastrocamiento de los pilares que sostienen su existencia dentro del sistema. Él pone en peligro su puesto de trabajo y luego pide a Severine que hable con su padrino para prevenir un potencial despido. Así, en una misma maniobra, pone en movimiento una acción que en pos de proteger su condición laboral, lesiona su vínculo matrimonial. Su orgullo se ve herido por la situación a la que él mismo empuja a Severine y, en un arrebatado intento por generar “algo sólido” entre ellos –algo que revierta el indigno acto y elimine el peso del oscuro pasado fundado por la relación abusiva de la mujer con Grandmorin–, decide asesinarlo.

Roubaud es la expresión del individuo que no puede soportar que su vida se desvíe de los carriles del deber ser. La humillación del adulterio efectuado en el espacio sobre el que se deposita la única autoridad que él posee (“fue en mi tren” dice cuando Severine lo confirma) es tan grande para este hombre, que lo empuja al crimen y, “en su desesperado intento por mantener el *status quo*, trae el caos a su entorno” (Cueto, 2006: 59). La muerte del anciano adinerado no supone redención alguna para el perturbador daño ya hecho. Severine jamás amó ni podrá amar, pues su infancia terrible le impide entender la posibilidad de un amor genuino (ella también está atrapada en un determinismo que bloquea toda posibilidad de felicidad futura) y Roubaud emprenderá un viaje irreversible hacia

la decadencia, al ingresar a la dinámica que le queda a aquellos proletarios que no tienen una mujer esperándolos en casa: el juego y el alcohol. El sintético intercambio que tiene con un compañero al inicio del filme en el que rechaza su invitación a jugar a las cartas alegando que su mujer lo espera y recibiendo el calificativo de “afortunado”, condensa perfectamente este contrapunto que rige la vida de los personajes de *La bestia humana*.

Jean Renoir presenta individuos atrapados en una maquinaria social que dispone los espacios que deben ocupar, imposibilitando cualquier acción de fuga hacia zonas de verdadero placer. Imprime así una profunda ambigüedad sobre ellos, de modo tal que el dolor y la crueldad, el amor y el egoísmo, el bien y el mal se mezclan dentro de cada uno. En esta cartografía, el crimen se constituye como implacable conclusión de la ineludible anomia del sujeto moderno.

De la misma forma que la Revolución de 1848 fue seguida por un giro rotundo hacia la derecha en las primeras elecciones generales, represión violenta al pueblo trabajador y el asentamiento del Segundo Imperio de Napoleón; el triunfo electoral del Frente Popular en 1936 devino rápidamente en un desplazamiento de los sectores socialista y comunista de la coalición, represión a las manifestaciones y huelgas, y un intento por paliar el recrudecimiento de la crisis con medidas económicas liberales. Resulta inevitable considerar esta trazabilidad histórica, que desdibuja el horizonte de expectativas⁹ y golpea las esperanzas de la sociedad francesa, a la hora de pensar por qué Renoir adaptó la novela de Zola en 1938. El impacto del fracaso del gobierno del Frente Popular puede considerarse un elemento clave para la constitución del Realismo Poético francés¹⁰ y su constante tensión entre estilización y veracidad. Es a través de dicha tensión que películas como *La Bestia Humana* construyen un híbrido capaz de contextualizar socialmente la ficción criminal y, a la vez, condicionar al realismo cinematográfico con los códigos del cine popular y el melodrama. Basta comparar *Los bajos fondos* (Renoir, 1936)¹¹ o el filme que acabamos de analizar con otras realizadas antes de 1936, como *El crimen de Monsieur Lange* (Renoir, 1935), para observar de qué modo esta experiencia política transformó el abordaje de los conflictos de la clase trabajadora por parte de la óptica realista en el cine francés.

› El deseo o la ley: *Deseos humanos*

Fritz Lang llegó a Estados Unidos en 1934¹². Durante los primeros años de su trabajo en Hollywood, mientras en Francia Renoir buceaba las posibilidades del Realismo Poético, el director austriaco realizó dos películas en las que ilustró –al igual que su par francés– los efectos de la Gran Depresión, poniendo en escena delitos cometidos por personajes víctimas de la desintegración social y la corrupción de las instituciones. Se trata de *Furia* (1936) y *Sólo se vive una vez* (1937). Estos filmes se pueden pensar como representantes del ciclo de cine de denuncia social en Hollywood, que Heredero y Santamarina

⁹ Véase Koselleck (1993: 333-357).

¹⁰ Véase Cueto (2006)

¹¹ *Los bajos fondos* se estrenó en diciembre de 1936. Si bien el gobierno del Frente Popular asumió ese año, para la fecha de estreno ya había habido una devaluación del franco del 30% y el contexto era de estancamiento de la producción y alarmante aumento de la inflación y el desempleo.

¹² Véase Töteberg (2013: 90).

ubicar entre los años 1933 a 1939¹³. En ellos, el director traza un retrato duro de la descomposición social norteamericana, su omnipresente corrupción y el modo en el que empuja a sus miembros hacia la delincuencia. Sin embargo, dos décadas separan el estreno de *Deseos Humanos* de estas películas. Y son esos años los que explican por qué en su adaptación de Zolá, Lang ya no presenta al asesino como una víctima de la inequidad social, sino como un hombre ambicioso y manipulador cuya incursión en el delito está conducida por una tendencia a la ira que se arraiga en su psicología. De 1936 a 1954 hubo una serie de procesos históricos e industriales que fueron habilitando en la sociedad norteamericana un terreno de punzante representación crítica, dando origen al fenómeno del cine negro.¹⁴ La crisis de la Gran Depresión, la frustración de la mascarada del *New Deal* y los horrores de la Segunda Guerra Mundial fueron erosionando el sentido y alimentando la sensación de profunda inestabilidad de las instituciones reguladoras de la vida en comunidad. Para 1954, esa incertidumbre ya había comenzado a ser abonada por una nueva tensión ideológica: la Guerra Fría.¹⁵ En 1950 comenzó la Guerra de Corea, origen de la latencia de un conflicto nuclear entre Rusia y Estados Unidos que acechó al mundo durante décadas, y una de las guerras más sanguinarias de la historia. Estados Unidos había salido empobrecido de la Segunda Guerra Mundial, pero también con las condiciones necesarias para despegar económicamente sobre la base de su enorme competitividad capitalista. La construcción retórica del *New Deal* en la década del 30 fundó una operación enunciativa que ya no abandonaría a la sociedad estadounidense, atrapada aún hoy en los pliegues de la tensión entre el ser y el parecer. La batalla identitaria impuesta por un sistema social que maquilla sus contradicciones es el verdadero escenario en el que Fritz Lang coloca a los personajes de *Deseos humanos*. En esta reescritura, los personajes batallan contra la dualidad de su identidad como consecuencia de un conflicto con el marco ético-moral imperante. El acto criminal aparece entonces como el territorio en el que cada uno de ellos libra esa batalla. Según la mencionada clasificación de Heredero y Santamarina, se enmarca en la década final del ciclo de cine criminal.¹⁶ Este ciclo aglutina películas que se centraron en el sujeto americano medio (de fácil identificación para el público), pero poniendo el núcleo de atención ya no únicamente en los detonantes externos del fenómeno delictivo, sino también en los procesos psicológicos que llevan al individuo a traspasar las fronteras del crimen. Los límites entre el bien y el mal se vuelven difusos e inestables.

Fritz Lang combina el cine criminal con el drama social en un relato que pone en escena el conflicto del retorno de los soldados de la Guerra de Corea, a la vez que señala la fragilidad de la barrera que mantiene al norteamericano medio dentro de los márgenes de la ley. Una ley que implica exigencias éticas, civiles y también morales.

En la versión hollywoodense, los nombres de los personajes se modifican en función del verosímil: El protagonista Lantier es reemplazado por Jeff Warren, maquinista que retorna de la Guerra de Corea. Vicki y Carl Buckley reemplazan al matrimonio Roubaud.

¹³ Véase Heredero y Santamarina (1996: 90-92).

¹⁴ Véase Schrader (1971).

¹⁵ Véase Heredero y Santamarina (1996: 33-40).

¹⁶ Véase Heredero y Santamarina (1996: 117-123).

A diferencia de lo que sucede en *La bestia humana* de Renoir, en *Deseos humanos* los elementos negativos se sintetizan en el personaje de Buckley. Él aglutina la desviación psicológica de Lantier y la desesperación por mantener el *status quo* de Roubaud. La violencia del personaje aumenta exponencialmente en relación a la película francesa, construyendo un sujeto que carece de ambigüedades. Carl Buckley no termina de configurarse nunca como víctima del sistema porque una vez que su violencia aflora, inaugura un vertiginoso descenso ético-moral a lo largo del cual esa violencia toma las más diversas formas: manipulación, amenazas, golpes, órdenes, asesinatos, robo, extorsión y alcoholismo.

El crimen se configura en el filme de Lang como el acto mediante el cual los personajes manifiestan su desorientación frente a la falta de contención en los mecanismos ofrecidos por la sociedad para lidiar con la fricción entre lo que desean, lo que pueden y lo que deben hacer. En el caso de Buckley esa desorientación es total. Este personaje se sumerge por completo en la ausencia de límites entre el bien y el mal, abandonando todos los signos sociales que lo invisten como esposo y trabajador. En cambio, Jeff Warren padece una desviación hacia la zona de ambigüedad que finalmente corrige. La irrupción de Vicki desordena su construcción identitaria. Al comienzo del filme, recién llegado de la guerra, su deseo es claro: quiere llevar una vida simple. Pero, sobre el final, lo ha olvidado (el recuerdo de ese “otro”, lejos del aguijón de Vicki, vuelve en el diálogo que mantiene con Ellen: “¿Qué pasó con todo lo que dijiste que deseabas cuando volviste de la guerra?/¿Qué dije que deseaba?/Trabajo, pescar, ir al cine/¿Eso dije? suena como una vida tranquila y ordenada”). Jeff Warren ya no sabe con exactitud quién es, ha caído en la confusión que propone Vicki en su juego de ser y parecer, las prioridades del joven obrero y soldado se han trastocado. Sin embargo, se reordenan cuando finalmente se enfrenta al acto homicida. Si la muerte en la guerra es –como enuncia él mismo– un accidente más en la lucha por sobrevivir al hambre, al frío y al sueño, el asesinato de un hombre fuera del contexto bélico requiere una falta de consciencia y decencia. “Hace falta un hombre que no piense en nada más que en sí mismo”, dice. Matar puede parecer siempre lo mismo, pero no lo es. Hay una diferencia constitutiva entre la acción por deber y la acción por deseo.

Al enfrentarse con esto, el protagonista de *Deseos humanos* trasciende el terreno equívoco e impreciso al que lo ha arrastrado Vicki y logra identificar el deseo que ella despierta como una fuga del marco ético-moral que él no está dispuesto a abandonar. De esta forma, Fritz Lang se distancia de la perspectiva fatalista insuflada por el naturalismo que había cargado al protagonista del relato con el peso de una herencia familiar y social. Jeff Warren puede identificar que no son las circunstancias las que lo empujan a la acción criminal: es su propia pulsión, y sobre ella puede tomar decisiones.

El protagonista abandona entonces a la mujer fatal que ha puesto en evidencia la contradicción entre la moral y el deseo, entre las apariencias y las identidades. Pero no sin antes liberarla al entregarle la carta con la que su marido la ha extorsionando, atrapándola y empujándola al silencio y la complicidad. Mediante este gesto, se consolida como un verdadero contrapunto de Carl Buckley, operando en contra de su crueldad. Jeff Warren subsana incluso la posibilidad de la crueldad ante el cariño ajeno, dejando un espacio nulo para la ambigüedad ética y moral de su carácter.

Con una clausura en la que se cierne sobre la narración una especie de justicia poética (pues Vicki paga por sus mentiras y manipulaciones con la muerte y suponemos que Carl será hallado culpable de, por lo menos, su asesinato, mientras que Jeff parece recuperar la alegría del trabajo y decidirse por

sentar cabeza junto a la angelical Ellen), Lang agrega sobre la desalentadora y antisocial visión de Zola una capa moralizante, en estricta coherencia con el modelo narrativo hollywoodense. De esta forma, revierte el gesto anti-sistémico que el relato propuesto por Zola y la actualización de Renoir tenían impregnado. En esta otra cartografía, el crimen se constituye como una acción impulsada por la desesperación de vivir en el seno de una sociedad acostumbrada a ejercer, recibir y maquillar violencia, y por la confusión que eso genera respecto a las fronteras del deseo y la moral. Pero la clausura del relato afirma algo con claridad: la ejecución de la violencia requiere de una elección activa que será castigada, tarde o temprano, por fuera o por dentro de la institución de la justicia. Esta certeza ordena toda confusión posible: quien transgrede la ley será villano y pagará las consecuencias y quien se niegue a cometer un crimen será héroe y vivirá feliz por siempre.

› La bestia o el deseo: algunas conclusiones

La bestia humana de Emile Zola trabaja la cristalización de la desintegración social en el drama del individuo. Frente a la disolución del horizonte de expectativas que habilitaba la esperanza de un futuro mejor, el novelista captura la angustia de una generación que ve una revolución fracasar y observa cómo las desigualdades se agudizan mientras la industrialización y los avances tecnológicos modifican sustancialmente los modos de existencia. Zola ve el entramado que subyace a la promesa de progreso de la Modernidad y encuentra que, por debajo de los cambios, existe una grieta a través de la cual se escapa la violencia que el hombre lleva inevitable, hereditariamente dentro de sí.¹⁷ Lantier carga con esa grieta, la lleva adentro y no podrá evitar que de ella emerja la bestia. La novela es un ensayo sobre la condición humana, en el que el crimen sale a flote para ocupar el lugar de la inevitable fatalidad a la que el hombre es empujado por la sociedad.

Jean Renoir retoma el relato escrito por Zola en un espacio de experiencia histórica de similar desencanto, ante la desesperanza de la transformación. La desilusión en torno a las democracias liberales y el terror frente al avance del fascismo producen en la Francia de finales de la década de 1930 una profunda sensación de estancamiento y hastío. El fracaso del Frente Popular es la cristalización más clara de este panorama. En una lógica implacable dentro de la que la injusticia y la desigualdad se reproducen sin tregua, quienes son menos beneficiados por el sistema, están condenados a ser víctimas. Renoir adapta la novela de Zola al lenguaje cinematográfico, reafirma su crítica a la Modernidad y renueva su crudo paisaje de la condición humana, proyectada sobre las condiciones materiales de existencia de un obrero. No tiene necesidad de modificar los motores que el novelista insufló a los personajes para moverlos a la acción delictiva. Tampoco necesita agregar elementos narrativos para encontrar la realidad de su tiempo en el relato de Zola. Es por esto que *La bestia humana* –la película– se presenta explícitamente como una adaptación de *La bestia humana* –la novela– y comienza puntualizando el núcleo conceptual sobre el que se desplegará la trágica historia que está a punto de comenzar: la desgracia hereditaria, una zona donde no cabe el juicio moral, pero tampoco ninguna redención. De alguna forma, Renoir señala allí que, de la misma manera que Lantier hereda un mal

¹⁷ Véase Anzalone (1989: 583-590).

del linaje Rougon-Macquart, la Francia de 1930 lo hereda de la Francia de 1890 y él, de Émile Zola. El trazo de Zola se continúa en el de Renoir, en el gesto compartido de buscar la reflexión y el reflejo del presente a partir de la memoria.

No sucede lo mismo en el caso de Fritz Lang, director austriaco que reescribe la narración en Hollywood, 16 años más tarde. Para que *La bestia humana* le hablara al público estadounidense de 1954, Lang tuvo que trastocar elementos definitorios que la convirtieran en una parábola de la sociedad norteamericana capaz de evidenciar sus contradicciones. *Deseos Humanos* se centra en la tensión entre el ser y el parecer como núcleo de la crisis de identidad de los sujetos y señala el pequeño resquicio de libertad que subyace en el acto de decidir. El mundo ya ha vivido los horrores de la Segunda Guerra Mundial que en 1938 amenazaba solapadamente, y Hollywood ha cedido terreno en el campo del discurso cinematográfico para hablar de la crisis moral del sujeto frente a la disfuncionalidad de las instituciones, dando origen al cine negro. Sin embargo, la sociedad norteamericana sigue atrapada en la insistencia de una retórica del deber ético y moral que camufla la desintegración social y la violencia con la que se reproducen los entramados de poder.¹⁸ Esa violencia se reubica dentro del propio sujeto, que debe luchar, no contra el destino funesto impuesto por lo inapelable de la herencia perpetuada y la inmovilidad del orden social, sino contra sus propios instintos.¹⁹ En 1944, Fritz Lang realiza *La mujer del cuadro*²⁰. Aún dentro del contexto bélico, el sujeto puede perder esa batalla contra lo instintivo, ver destrozada su psicología, sucumbir ante la violencia, asesinar y quitarse la vida. El recurso en apariencia piadoso del final del filme evita tal fatalismo al hacer de todo el relato parte de un sueño: el protagonista se da por advertido de las consecuencias del desvío moral, y con él, el público. En diciembre de 1945, finalizada la guerra, la tragedia ya no es un sueño. Lang realiza *Scarlet Street*, en la que el protagonista efectivamente enloquece de culpa tras cometer un asesinato, y se suicida. Pero en 1954, Hollywood ya no puede permitirse una mera ilustración de las consecuencias del desvío de las leyes ético-morales, necesarias para mantener a la sociedad unida durante el proceso de restitución económica y el posible conflicto nuclear con Rusia. Lang construye, entonces, un héroe con la figura del hombre que se deja llevar por su deseo y luego comprende que éste está por fuera de la moral imperante. Se trata de un soldado de Estados Unidos que recién llega de una guerra con olor a napalm, una guerra que puso al mundo al borde del segundo evento atómico de la historia, la guerra inaugural de la contienda fría. Ese héroe norteamericano tiene otro enemigo, su conciencia justifica otras muertes, pero no puede justificar un homicidio cuyos móviles se enraízan únicamente en el deseo individual. El hombre que se hunde en la violencia y comete toda clase de actos por fuera de los marcos de la ley, incapaz de controlar su ira instintiva, aparece frente al soldado como innegable villano de la trama (que, sin dudas, pagará por las aberraciones cometidas). *Deseos Humanos* se consolida como una narración moralizante en la que la bestia humana se somete a la voluntad ética, desnudando la irrisoria y paradójica evidencia de que –en la sociedad norteamericana– decidir no matar constituye un acto heroico.

Tanto en la película de Jean Renoir como en la de Fritz Lang se articulan relatos en los que la acción criminal plasma la crisis de identidad y la falta de objetivos que padecen los personajes en el seno de

¹⁸ Véase Töteberg (2013: 123-143).

¹⁹ Ídem

²⁰ Véase Esquenazi (2018: 83-106).

sociedades desiguales, cuyos mecanismos dejan poco espacio para la realización del deseo de aquellos que no son beneficiados por el sistema. Sin embargo, cada uno de estos directores ubica el origen de ese conflicto entre sujeto y sociedad en distintos lugares. Renoir sostiene el determinismo social propuesto por Émile Zola y actualiza la idea de que la violencia de los marginados es sólo la reproducción de la violencia impuesta por el sistema social, herencia en un perpetuo estancamiento de clase. Abraza el título de la novela original, su relato se construye en torno a la bestia que el hombre lleva dentro y que la ilusión del progreso (económico, tecnológico, político) constante no puede apaciguar.

Lang se desvía de este fatalismo para cumplir con las exigencias de la industria hollywoodense y referirse a los conflictos de la sociedad norteamericana. La raíz de la crisis identitaria y la desintegración social está en la contradicción que existe entre el deseo y la ley. Pero esa contradicción no debe ser resuelta por la sociedad, sino por el individuo. En cada sujeto anida la oportunidad de decidir sobre sus instintos conscientes o inconscientes, y es responsabilidad de cada quien agenciarse de ese poder. A pesar de que la sociedad estadounidense se esfuerce por demostrar una sinergia entre lo que es y lo que dice ser, el conflicto existe y produce una tendencia a la violencia. Si bien es el marco social el que define las fronteras ético-morales, el individuo decide respetarlos o no. De esta forma, el crimen se erige como el territorio del conflicto canónico constitutivo modelo narrativo estadounidense: la batalla entre el bien y el mal. El relato de Lang se construye en torno al deseo, a su existencia ineludible –más allá de todo artificio retórico– y a la capacidad del sujeto de controlarlo y orientarlo en favor del orden social. En esta carga al sujeto deseante como responsable de saldar el conflicto, hay una intención reguladora del estado de las cosas para asegurar su funcionamiento. He ahí la justificación para la elección de un nuevo título, *Deseos humanos*.

Esta dupla de películas toma como vehículo el mismo núcleo argumental y evidencia el impacto de los procesos históricos experimentados por dos sociedades distintas durante una de las mitades de siglo más vertiginosas de la historia de la humanidad. El análisis de *La bestia humana* y *Deseos humanos* nos permite identificar las distancias y similitudes que existen entre la inclusión *noire* de la cinematografía francesa y la de la estadounidense, en la medida en la que nos demuestra que dichas distancias y similitudes son producto de las circunstancias impuestas por el contexto histórico, político, social e industrial de cada nación. Abonando al fenómeno del Realismo poético francés en un caso y a la etapa de eclecticismo y depuración del cine criminal en otro, estas películas aparecen como síntomas de los procesos críticos que las sociedades estaban atravesando y nos aproximan al significado que tuvieron dichos fenómenos para el público que las recibió.

En un artículo titulado *La triste canción del Hampa*, Roberto Cueto describe una de las distancias entre la aproximación *noire* francesa y la estadounidense centrándose en el conflicto entre el hombre y la sociedad:

El film noir parece decirnos que todo hombre es malvado en potencia, basta con activar los resortes necesarios; el realismo poético afirma, por el contrario, que el proletariado es bondadoso en potencia, pero arrastrado al crimen y la desesperación por su entorno o –como en el caso de *La bestia humana*– por el peso de las generaciones anteriores. (2006: 56-57)

A la luz del análisis realizado, podemos imprimir sobre estas palabras una nueva dimensión. Si todo hombre es malvado en potencia para el *noire* norteamericano, es porque en Estados Unidos, en la segunda mitad del siglo XX, la noción de identidad se ha vuelto difusa al ser ultrajada por la represión del deseo frente a ley moral. Si el proletariado es bondadoso en potencia pero arrastrado al crimen por su entorno en la óptica del Realismo poético, es porque la Historia de Francia está profundamente signada por una sucesión de enormes movilizaciones y conquistas del sector proletario seguidas de rotundos giros represivos que ahogaron las esperanzas revolucionarias.

› Bibliografía

- › Anzalone, J. (1989). Sound/Tracks: Zola, Renoir and *La Bête humaine*. *The French Review*, Vol. 62, No. 4 (Marzo, 1989) pp. 583-590. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/395740>
- › Braudy, L. (1969). Zola on Film: The Ambiguities of Naturalism. *Yale French Studies*, (42), 68-88. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2929507>
- › Cueto, Roberto (2006) "La triste canción del hampa. El realismo poético y la estética noir", en Palacios, Jesús (ed.) *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*, Madrid, T&B Editores.
- › Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- › Hauser, Arnold (1998) "Naturalismo e impresionismo", en O'Donnell (ed.) *Historia social de la literatura y el arte: Desde el rococó hasta la época del cine*. (pp. 247-355). Madrid: Editorial Debate.
- › Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio (1996). *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós. Losilla, Carlos (ed.) *En tránsito: Berlín, París, Hollywood*. Madrid: T&B Editores.
- › Hobsbawm, Eric (1999) *Historia del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- › Koselleck Reinhart (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- › Schrader, Paul (1972) "Notas sobre el film noir", en *Film Comment*, vol. 8, N° 1, primavera.
- › Töteberg, Michael (2013) "Crítica social y drama del destino" y "Cine negro", en *El cine de Fritz Lang*. (pp. 89-105, pp. 123-143). Madrid: T&B Editores.