

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Del cine bélico al cine de aventuras

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (2004). Del cine bélico al cine de aventuras. Nosferatu. Revista de cine. (47):51-57.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41386>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Del cine bélico al cine de aventuras

Jesús Angulo

*Bere Amerikako aldirian zehar Fritz Langek, besteak beste, enkarguko bi film egin zituen eta badirudi ekintza-zinemakoak izatea besterik ez dutela komunean. Nahiz eta abiapuntu hori behartua izan, zuzendariak lan biei bere kutsu poetikoa eman nahi izan zien, ohiko moduan *Guerrilleros en Filipinas* lanean eta modu bereziagoan garai guztietako abenturazko filmik onenetarikoa den *Los contrabandistas de Moonfleet* filmean.*



En los anteriores artículos hemos dividido el cine norteamericano de Fritz Lang, por simple cuestión metodológica, según la adscripción genérica de sus películas. Fuera de los géneros en los que se movió habitualmente el realizador de *Las tres luces* (*Der Mide Tod*, 1921), quedan dos películas tan difíciles de adscribir a cualquiera de ellos como, casi, de relacionar entre sí. Hablamos de **Guerrilleros en Filipinas** (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950) y **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955), dos títulos cuyo único nexo, desde ese mismo punto de vista genérico, puede ser el hecho de que se trate de dos ejemplos de cine de acción. Acción que en el primero de los casos deriva hacia el cine bélico y, en el segundo, hacia el cine de aventuras.

Hay otra característica común entre ambos títulos, aunque esta vez el motivo sea en cierto modo extracineamatográfico. Nos referimos al hecho de que ambos obedezcan a trabajos de encargo para asumir la realización de proyectos ya claramente delimitados cuando fue contratado. En este terreno, sin embargo, hay diferencias notables entre ambas películas. Su capacidad de intervención en **Guerrilleros en Filipinas**, reservada exclusivamente al terreno de la puesta en escena, fue mínima; en **Los contrabandistas de Moonfleet**, por el contrario, el espíritu languiano está presente en cada uno de sus fotogramas, para acabar siendo, pese a todo, una de sus obras más personales. Mientras en la primera se enfrentaba a un género (el cine bélico) por el que nunca mostró el más mínimo interés, la pertenencia de la segunda al cine de aventuras entronca con algunos de los títulos de su período alemán y, sobre todo, con las dos películas con las que regresaría al cine de su país tras su periplo hollywoodiense. Ambas diferencias contribuyeron decisivamente no sólo a su entrega ante cada uno de estos proyectos, sino también al resultado de los mismos.

Guerrilleros en Filipinas

"Lo que siempre he querido mostrar y definir es la actitud de lucha que debe adoptar la gente frente a esos sucesos fatales. No es importante, no es esencial que salgan victoriosos del combate: lo que es vital es el propio combate" (F. Lang) (1).

En 1950 no vivía el realizador alemán uno de sus mejores momentos dentro de la industria norteamericana. Después de tres años prácticamente sin ponerse detrás de las cámaras desde **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*, 1948), su siguiente película, **House by the River** (1950), no recibió una acogida favorable. Por ello, cuando la Fox le volvió a llamar (2), aceptó, pese a que cuando se incorporó al proyecto que desembocaría en **Guerrilleros en**

Filipinas, apenas faltaban unos días para que comenzase el rodaje. El productor, Lamar Trotti, era un hombre de la casa, donde trabajaba desde hacía cerca de veinte años. Pero, además, era el autor del guión, basado en una novela de Ira Wolfert (3). En su doble cometido, Trotti, consciente de la fuerte personalidad del realizador, dejó claro desde el primer momento que su guión era intocable. Otro tanto podría decirse de las localizaciones, en Filipinas, y del plan de rodaje que duraría cuarenta y ocho días.

Poco podía hacer el director en tales circunstancias. El guión de Trotti era excesivamente esquemático; los personajes principales, puros clichés, sin la más mínima evolución a lo largo de la película; la historia de amor paralela a la acción bélica, de una ñoñería aplastante; el habitual profundo respeto del guionista hacia los valores tradicionales americanos, así como el claro trasfondo patriótico, no dejaban resquicio alguno para las complejidades morales del cine de Lang. Así que, pese a que en más de una ocasión declaró que siempre se entregó con la misma pasión a todos los proyectos que le fueron encomendados, tuvo que reconocer en este caso que su intervención no fue mucho más allá de unas vacaciones muy bien pagadas.

La película narra la llegada a la isla filipina de Leyte de un grupo de marinos norteamericanos, arrojados a sus playas tras su derrota ante al ejército japonés en Bataan, en la primavera de 1942, que con tanta fortuna recreó Tay Garnett en **Bataan** (1943). A partir de ahí, los norteamericanos comienzan su resistencia frente a los ocupantes japoneses, creando una guerrilla organizada hasta tal punto que elaboran una red de comunicaciones por radio; con ella transmiten el resultado de su vigilancia de las evoluciones de la fuerza naval japonesa al cuartel del general MacArthur, quien a su vez les proporciona mediante regulares desembarcos el material necesario para ello; fundan un periódico que distribuyen por toda la isla, de poco más de un millón de habitantes; imprimen un rudimentario papel moneda y crean un gobierno libre en la sombra; fabrican sus propias armas, incluido un pequeño cañón; destilan alcohol para fabricar combustible con él...

Lang apenas consigue introducir algunas pinceladas propias. Su probada capacidad para recrear en sus películas elementos cercanos a la descripción documental está presente en muchas de las secuencias en las que se narra el empeño diario de los guerrilleros y su conexión con la vida cotidiana de los nativos de la isla. Sin embargo, esa pretensión choca con la excesiva linealidad tanto de los diálogos como de la propia historia, en la que resulta increíble la placidez con la que se desarrolla esa vida cotidiana (hasta hay tiempo para un baile casi de salón), pese a la cons-



tante vigilancia del ejército ocupante. Más fortuna obtiene con la filmación de las escasas secuencias de acción. Las escaramuzas en la jungla, que participan en ocasiones de la vieja tendencia de Lang a recrear atmósferas opresivas y claustrofóbicas, son prueba de ello. Pero, sobre todo, destaca en este terreno la secuencia del ataque de los soldados japoneses a la iglesia donde, sorprendidos, se han refugiado los guerrilleros. Con su habitual economía de planos, consigue filmar el asedio confiriéndole una atmósfera casi intimista, planificada a la perfección, que recuerda por momentos las técnicas del *western*.

Menos pudo hacer con la inane historia de amor en la que se ven involucrados el protagonista y la esposa francesa de un hacendado local, colaborador con la guerrilla hasta que este último es detenido, tortura-

do y asesinado. Esto, por otro lado, permite a los amantes dar rienda suelta a una relación que carece de la mínima muestra de pasión y que queda así a salvo de cualquier incorrección conyugal. Claro que tampoco ayudan mucho los actores encargados de "encarnar" a los protagonistas: un Tyrone Power, que podría ser acreedor al título de la estrella más inexpresiva del cine norteamericano, y una Micheline Presle, lejos de los papeles que le proporcionaron en su Francia natal el prestigio que la hizo ser reclamada por Hollywood. Lang no encuentra agarraderos suficientes para salvar la papeleta y parece desentenderse con desidia del episodio amoroso.

Curiosamente, el que sin duda puede considerarse como uno de sus menos inspirados trabajos tuvo un resultado aceptable en taquilla.

Los contrabandistas de Moonfleet

"¿Por qué razones esos planos sobre el mar y las olas son los más bellos que jamás se hayan filmado? Misterio inexplicable del arte, salvo si se admite que la mirada de un poeta puede penetrar el mundo tan íntimamente que magnifica, desde ese momento, todo lo que ve" (Jean Douchet) (4).

Como **Guerrilleros en Filipinas**, **Los contrabandistas de Moonfleet** responde a un encargo, esta vez por parte de la Metro (5). Entre los años cuarenta y cincuenta, esta productora se había embarcado en una serie de films de aventuras, en su variante de "películas de capa y espada", cuyos realizadores más habituales fueron George Sydney y Richard Thorpe (6). En esa serie debía incluirse la adaptación de *Moonfleet*, la obra maestra de John Meade Falkner, novelista inglés del XIX que hoy estaría totalmente olvidado si no fuese por esta pequeña joya. John Houseman, fundador con Orson Welles del Mercury Theatre y productor de la película, pensó en Lang a raíz de su éxito con **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953). Pero difícilmente podía el realizador alemán adaptarse a la estética y el espíritu seudorromántico de la serie, por lo que se empeñó en darle la vuelta como a un calcetín. Así, como escribe Javier Coma, **Los contrabandistas de Moonfleet** "representa la trasgresión rotunda y la consiguiente clausura de un ciclo abocado ya a su extinción" (7).

Cuando Lang se incorporó al proyecto, la versión definitiva del guión ya estaba finalizada. Muchos de los técnicos eran los habituales en las anteriores películas del ciclo y otro tanto se puede decir de los actores, por algunos de los cuales, incluido el protagonista, Stewart Granger, el realizador mostró muy poco entusiasmo. Hizo numerosas correcciones en el guión a lo largo del rodaje, pero también tuvo que ver cómo Houseman imponía sus criterios con algunas polémicas intervenciones en la mesa de montaje. Por otro lado, aceptó a regañadientes la utilización del Cinemascope, que consideraba un formato "para serpientes y funerales". Algo paradójico, si juzgamos la espléndida utilización que hace de él en la película.

La adaptación entra a saco en el argumento de la novela de Falkner, pese a lo que mantiene su espíritu romántico, acentuando todo lo que de inquietante contenía ya el texto original. El punto de vista jugará en esto último un papel determinante. Mientras la novela está narrada en primera persona por el joven John, la película simultanea el punto de vista del muchacho con el de Jeremy Fox, su protector y líder de los contrabandistas. Nada caprichoso en ello. Las secuencias mostradas a través de Fox mantienen una estética aparentemente cercana a las películas de aventuras de la Metro. En ellas se materiali-

zan los momentos de acción: los enfrentamientos con los soldados liderados por el magistrado Maskew, cuya crueldad original es suavizada, mostrándolo como un celoso servidor del orden; las tensiones entre los contrabandistas, que llegan a su cenit con la pelea entre Fox y Block, el propietario de la taberna; las conspiraciones entre Fox y lord Ashwood, un noble que se aprovecha de su condición para hacer negocios con los contrabandistas al tiempo que se mantiene fuera de las sospechas del celoso Maskew; o el carácter seductor de Fox, para el que las cuatro mujeres que aparecen ligadas a él no son sino fáciles conquistas, que no hacen sino tratar de atenuar el doloroso recuerdo de su amada, por otro lado madre del muchacho, de la que le obligó a alejarse años atrás su poderosa familia, los Mohune.

Como contrapunto, las secuencias mostradas desde el punto de vista del joven John muestran un mundo tortuoso, claustrofóbico y amenazante. Su llegada a Moonfleet ya lo muestra claramente, cuando pierde el conocimiento ante la vista del cementerio de reminiscencias góticas, presidido por un ángel de piedra de ojos blancos y de una de cuyas tumbas ve salir una mano crispada. Algo parecido le ocurrirá cuando salte del carruaje en el que era llevado a un internado por orden de Fox. Entonces, caerá al suelo a los pies de un contrabandista colgado de un árbol (del que, con su habitual utilización del fuera de campo, Lang no muestra más que los pies), en una imagen apocalíptica enmarcada por las últimas luces del atardecer. Finalmente, la entrada de John a la cripta de los Mohune, en la que el muchacho acabará por descubrir accidentalmente, entre los restos del esqueleto del temido Barbarroja, el guardapelo en el que se esconde la clave para descubrir el tesoro de los Mohune: un enorme diamante que nadie ha conseguido hallar desde su muerte.

Si la modificación del punto de vista tiene repercusiones básicamente en el terreno de la puesta en escena, los numerosos cambios argumentales tienen connotaciones de fondo. En la novela de Falkner, John es un muchacho de Moonfleet, adoptado por Elzevir Block, el dueño de la taberna, que le trata como al hijo que le ha arrebatado el despótico Maskew. Los contrabandistas poseen toda la simpatía del novelista, que les muestra como pescadores a los que la pobreza ha empujado a dedicarse al contrabando. Por el contrario, en la película de Fritz Lang se trata de una serie de personajes inquietantes, malencarados y sin el menor escrúpulo.

Las acciones que narra la película ocupan las dos terceras partes del libro, obviando la huida de John y Block y su estancia durante más de diez años en prisiones holandesas, tras la que John conseguirá volver a su añorado Moonfleet, junto con su amada Grace, la hija de Maskew.



Así, lo que en la novela es un relato circular, que narra a lo largo de doce años el alejamiento del protagonista de Moonfleet y su posterior vuelta al mismo tras una serie de penalidades, se concentra en la película en unos pocos días. John llega a Moonfleet tras la muerte de su madre, que le ha dado una carta para que la entregue a Fox, su antiguo amante, al que tuvo que abandonar. En ningún momento queda claro si el muchacho que ahora encomienda a Fox es hijo de éste o del matrimonio forzado por su orgullosa familia. La concentración dramática produce así una acentuación del proceso de aprendizaje al que se ve sometido John. Tras la amistad que John dice buscar en Fox, se esconde la búsqueda del padre. Si en la novela Block no era más que un padre adoptivo, en la película se trata de la búsqueda del auténtico padre biológico, pese a que esto quede diluido en los pliegues del subconsciente del joven.

Fox, un personaje inexistente en la novela (como los Ashwood y, por supuesto, las mujeres que rodean a aquél), humillado por los Mohune, que no podían aceptar su relación con su hija, se ha convertido en

un caballero mujeriego, escéptico, pendenciero y ambicioso. Su venganza (la venganza siempre muestra sus profundos arañazos en el cine de Lang) consiste en volver a Moonfleet, adueñarse de la decadente mansión de los Mohune y convertirse en el hombre más poderoso del pueblo. El resentimiento se ha convertido en el motor de su vida. Su ascenso social no puede ocultar el peso del pasado.

Pero la aparición de John acaba por revolver ese pasado. El destino, omnipresente en el cine del director alemán, es, una vez más, inapelable. John será, a la postre, la perdición de Fox. Éste recuperará en el muchacho el amor que le fue arrebatado años antes y, poco a poco, acabará por descubrir que no puede permitirse una nueva pérdida. Paralelamente al proceso de maduración de John, Fox, en sentido inverso, se ve envuelto en un proceso de recuperación de la autoestima. Nos encontramos con un personaje profundamente languiano, rodeado por un torbellino de fuerzas y pasiones de todo tipo que le llevarán a la muerte, una muerte, en todo caso, purificadora.



El profundo lirismo que atraviesa **Los contrabandistas de Moonfleet** está ligado decisivamente a este doble proceso. Hay dos secuencias claras al respecto. La primera es aquélla en la que Fox, tras haber arrebatado el diamante a John y dejar a éste abandonado en una cabaña junto a la playa mientras duerme confiado, es consciente de su iniquidad durante su conversación con los Ashwood en el coche de éstos. Fox se rebela, pero no puede evitar ser herido por lord Ashwood, antes de darle muerte a su vez. La segunda, vuelve a tener como escenario la misma playa y la cabaña en la que ha dejado a John. Herido de muerte, le confía el diamante y se adentra en el mar en un bote, no sin prometer al muchacho que volverá a buscarle. El rostro confiado, feliz, de John mientras ve alejarse a su protector, domina una de las secuencias más conmovedoras de todo el cine de Fritz Lang, refrendada por un sol radiante, que contrasta con el dominio de los interiores a lo largo de toda la película (casi enteramente rodada en unos espléndidos decorados) y, especialmente, con las inquietantes secuencias del cementerio, la cripta o la iglesia, en la que se alza, orgullosa, la siniestra figura de Barbarroja.

Ésta debía ser la última secuencia de la película, pero Houseman añadió otra que Lang había descartado tras rodarla. En ésta, John, acompañado de Grace (8), toma posesión de la mansión de los Mohune y deja la verja abierta a la espera del regreso de

Fox. Hubo otra contundente intervención del productor en el montaje final de la película. Ésta consistió en el corte de varias de las secuencias en las que intervenía Viveca Linfords, la actriz que encarna a la amante con la que vive Fox cuando John regresa a Moonfleet. Con estos cortes quedaba atenuada la lucha de Fox con el recuerdo de Olga, la madre de John, a lo largo de toda la película.

Quizás por estos cambios y por su mala acogida en Estados Unidos, Lang no reivindicó **Los contrabandistas de Moonfleet**, hasta que, con el tiempo (en Francia no fue estrenada hasta 1960), fue reivindicada por la crítica francesa, particularmente por los críticos de *Cahiers du Cinéma*. A partir de ese momento, no sólo comenzó a verla de otra forma, sino que incluso afirmó que ese final quizás fuese, al fin y al cabo, un acierto. La confianza de John en la vuelta de Fox podría verse como la cristalización del proceso de aceptación de ambos personajes.

Epílogo alemán

*"El tono limpiamente languiano procede de una mirada de águila bajo la que todo se iguala, testimonio de un sentido cósmico que sostiene enteramente sus últimos films y que estalla bruscamente en los últimos planos de **El tigre de Esnapur**, donde alcanza el nivel de símbolo por el gesto alucinado del fugitivo descargando su arma contra el sol. Los resortes psicológicos y morales son reabsorbidos, sobrepasados, y la narración desemboca de golpe en el terreno de las relaciones del hombre con el mundo, ese mundo que no le pertenece. He ahí la tragedia en estado puro; no una irrisoria crítica de los hombres, sino una descripción de la fatalidad"* (Michel Mourlet) (9).

No deja de ser significativo que la vuelta de Lang al cine alemán, tras abandonar Hollywood, suponga, a la vez, una vuelta al cine de aventuras. No sólo una vuelta al género que engrandeció con **Los contrabandistas de Moonfleet**, sino, sobre todo, al tratamiento que de él había hecho en su periodo alemán: desde **Las tres luces** (particularmente el episodio situado en la ciudad de Bagdad) a **La mujer en la luna** (*Frau im Mond*, 1928), pasando, especialmente, por **Die Spinnen** (1919-1920). Al retomar el guión que escribiera veinte años antes con su entonces compañera Thea von Harbou (10), Fritz Lang se entrega a un proceso de despojamiento argumental, firmando dos películas (en realidad se podría decir que una sola, dividida en dos partes) en las que el universo languiano alcanza su plenitud, no por lo que se dice, sino por cómo se narra: **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*), realizadas consecutivamente en 1959.

Más allá de su sencilla historia de amor y de sus aventuras más o menos tópicas, el realizador alemán utiliza magistralmente la puesta en escena para condensar en este díptico el universo propio que había ido hilvanando a lo largo de toda su filmografía. Con esa "mirada de águila" de la que habla Mourlet, Lang convierte a sus personajes en juguetes de un destino que les atenaza. Amor, odio, venganza, deseo de poder, son sentimientos que desbordan a unos personajes aplastados por la penumbra inquietante de los pasadizos subterráneos del palacio del Maharajah o por el sol abrasador del desierto hindú, escenarios desbordantes que suponen toda una metáfora sobre las amenazas ocultas que se ciernen sobre el ser humano.

Un uso amortiguado del color y de la luz apuntala la aparente frialdad con la que dibuja a unos personajes convertidos en síntomas. De nuevo los críticos de *Cahiers du Cinéma* aclamaron su trabajo, al tiempo que en Estados Unidos se fundieron en una sola película de poco más de hora y media, que fue acogida con desinterés.

NOTAS

1. "Nouvel entretien avec Fritz Lang", realizada por Jean-Louis Noames, *Cahiers du Cinéma* nº 156, junio de 1964, pág. 4.

2. Lang había trabajado para la Fox en tres películas consecutivas a principios de los años cuarenta: **La venganza de Frank James** (*The Return of Frank James*, 1940), **Espíritu de conquista** (*Western Union*, 1941) y **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941). Tras **Guerrilleros en Filipinas** no volvería a verse vinculado a esta productora.

3. La novela estaba basada en la vida de Iliff D. Richardson, que encabezó un movimiento guerrillero en la isla filipina de Leyte, al norte de Mindanao, donde acabaría por producirse en octubre de 1944 una de las decisivas derrotas navales japonesas durante la segunda guerra mundial.

4. Jean Douchet, "Le cercle brisé", crítica de la película aparecida en *Cahiers du Cinéma* nº 107, mayo de 1960, págs. 44-45.

5. Lang no había trabajado para esta compañía desde su primera película norteamericana, **Furia** (*Fury*, 1936). Tampoco volvería a colaborar después con la Metro.

6. Sidney realizó **Los tres mosqueteros** (*The Three Musketeers*, 1948), **Scaramouche** (*Scaramouche*, 1952) y **La reina virgen** (*The Young Bess*, 1953). Por su parte, Thorpe fue el director de **Ivanhoe** (*Ivanhoe*, 1952), **El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, 1952), **Los caballeros del rey Arturo** (*Knights of the Round Table*, 1953) y **Aventuras de Quintin Durward** (*Quintin Durward*, 1955). Stewart Granger, especialista por excelencia de la casa para este tipo de películas, protagonizó **Scaramouche**, **La reina virgen** y **El prisionero de Zenda**, además de **Los contrabandistas de Moonfleet**.

7. Javier Coma, *Los contrabandistas de Moonfleet / Cuerpo y alma*, Barcelona, Dirigido (Colección Programa Doble nº 54), 2003, pág. 30.

8. En la novela de Falkner el amor entre John y Grace es uno de los motores de la historia. La película de Lang, al concentrarse temporalmente, no puede conceder el tiempo necesario para que el amor entre ambos crezca, por lo que opta por dibujarlo vagamente.

9. Michel Mourlet, "Trayectoire de Fritz Lang", en *Cahiers du Cinéma* nº 99, septiembre de 1959, pág. 22.

10. El guión de Lang y Von Harbou fue llevado a la pantalla en 1921 por Joe May (**Das Indische Grabmal**) y, posteriormente, ya en pleno período nazi, por Richard Eichberg en 1938. Éste utilizará la misma división en dos partes y los mismos títulos que luego retomaría Lang para realizar un díptico que, pese a estar lejos de la densidad de la versión de Lang, no deja de ser notable.