

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Licencia para morir. El cine de espías de John Huston

Autor/es:

Cueto, Roberto

Citar como:

Cueto, R. (2006). Licencia para morir. El cine de espías de John Huston.  
Nosferatu. Revista de cine. (51):43-47.

Documento descargado de:

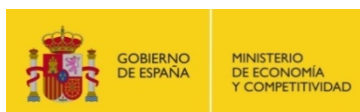
<http://hdl.handle.net/10251/41442>

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**

# Licencia para morir

## *El cine de espías de John Huston*

*Roberto Cueto*

*Hiru urte eskasetan, John Hustonek bi ekarpen interesgarri egin zitkien espioitza zinemari. Hala eta guztiz ere, inoiz ez zuten kritikarien aldetik harrera onik izan eta zinemagileek ere inoiz ez zituzten gehiegi baloratu izan. Baina obra horiek garaiko espion pelikulen testuinguruan berrikusten baditugu, lehenengo begiratuan itxura ematen duena baino diskurtso koherenteagoa eta adierazgarriagoa topatuko dugu.*



El hombre de Mackintosh

**C**élebre por sus relatos aventureros o por sus adaptaciones de ilustres piezas literarias, Huston realizó también dos significativas incursiones en el cine de espionaje, género que no suele gozar de mucho prestigio y simpatía. Quizá por ello tanto **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970) como **El hombre de**

**Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973) han sido siempre despachadas como trámites pecuniarios en su carrera, opinión que él mismo se encargó de refrendar en sus memorias. Según sus propias palabras, la primera fue una oportunista adaptación de un *bestseller* del momento y la segunda es ninguneada como una cinta fallida que casi nadie ha visto (1). Tal vez sea el



momento de dejar de considerar a estas dos películas en el contexto de la obra houstoniana, ya sea para bien (rastreado estilemas y temas recurrentes) o para mal (acentuando sus defectos por agravios comparativos con obras mayores), y vincularlas en cambio a una tradición del cine de espías que proponía una lectura desmitificadora y abiertamente crítica de los tradicionales relatos sobre agentes del servicio secreto.

La réplica al *glamour* de las épicas gestas de James Bond se bifurcó en dos direcciones, bien la parodia irreverente y payasa (las aventuras de Flint, Matt Helm o Modesty Blaise), bien las grises historias de espías que mostraban a los miembros de los servicios de inteligencia como empleados de oscuras maquinaciones ministeriales, como marionetas en manos de un ignoto y caprichoso Olimpo de nuevos dioses burocráticos. Incluso uno de los productores de la saga de 007, Harry Saltzman, propuso una alternativa con el agente Harry Palmer (Michael Cai-



La carta del Kremlin

ne), protagonista de un trío de filmes entre los que destaca especialmente **Funeral en Berlín** (*Funeral in Berlin*; Guy Hamilton, 1966) por su cínica visión de ese submundo generado por la Guerra Fría, a medio camino entre la paranoia conspirativa y la picaresca. Títulos como **El espía que surgió del frío** (*The Spy Who Came in from the Cold*; Martin Ritt, 1965), **Llamada para el muerto** (*The Deadly Affair*; Sidney Lumet, 1966), **Conspiración en Berlín** (*The Quiller Memorandum*; Michael Anderson, 1966), **El espejo de los espías** (*The Looking Glass War*; Frank Pierson, 1969), **La sombra del zar amarillo** (*The Chairman*; J. Lee Thompson, 1969), **La ruleta rusa** (*Russian Roulette*; Lou Lombardo, 1975) y, por supuesto, el díptico de Hitchcock formado por **Cortina rasgada** (*Torn Curtain*, 1966) y **Topaz** (*Topaz*, 1969) participan de una mirada amarga y pesimista que transforma las antaño luminosas hazañas de los agentes secretos en mezquinas operaciones donde todos son presas de las estrategias de gigantescas arañas. Los dos filmes de Huston vienen a ser, en cierta forma, el colofón de esa tendencia y sus especificidades no lo son tanto por la posible conexión con situaciones o personajes houstonianos sino porque estas flotaban en el ambiente del momento. La sensación de derrota que imprime una cinta tan áspera como **La carta del Kremlin** no es, desde luego, una aportación personal de Huston, sino algo ya palpable en la novela de Noel Behn en que se basa y en los títulos antes citados. Y que mucho nos perdonen los puristas, pero las virtudes de esa cinta, su frialdad y modélico distanciamiento, seguramente hubieran quedado también patentes si la película hubiera venido firmada por Mike Hodges, Joseph Sargent, Michael Anderson, Mark Robson, Jack Gold u otro de tantos hábiles menestrales de la época, hombres capaces de darnos películas notables que la política de los autores se niega a aceptar en su corpus. Si **La carta del Kremlin** forma parte de él es por llevar la rúbrica "Huston" en la frente y si **El hombre de Mackintosh** ha sido denostada es por lo mismo. Sin embargo, al contemplarlas aisladamente, lejos de apriorismos y prejuicios, no tardaremos en darnos cuenta de la grandeza de la primera y de la extraña, aberrante belleza que empapa la segunda.

Escrita por el ex jugador de baloncesto y ex agente del servicio de contraespionaje Noel Behn, *La carta del Kremlin* es una prolija, adictiva y nada apasionada narración que Huston y su guionista de cabecera, Gladys Hill, adaptaron prácticamente capítulo por capítulo, limitándose a las obvias condensaciones que exigía la extensión del original y su farragoso despliegue de información y contrainformación. Los diálogos están prácticamente calcados de la novela, con lo que Huston no hace sino entregarse a esa tendencia de fidedigno "ilustrador" o "visualizador" de que ya había hecho gala, por ejemplo, en **El hal-**



cón maltés (*The Maltese Falcon*, 1941), a partir de Hammett, o en **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) sobre la novela de B. Traven. Pero lejos de considerar tal opción como un lastre —habría que empezar a reivindicar esa función del cine como “ilustración” de ciertas obras literarias—, lo admirable de **La carta del Kremlin** es su capacidad para trasladar a la pantalla la prosa impasible de Behn, una mirada omnisciente y multiescópica que parece dejar a los personajes abandonados a su suerte. La contradicción que esa mirada supone con la habitual calidez con que Huston se acercaba a muchos de sus grandes personajes provoca el roce entre lo mostrado y todo aquello que pugna por salir a la luz, último culpable de la insostenible tensión que recorre todo el film. En ese sentido la película discurre pareja a la contemporánea **Topaz**, aunque en el caso de Hitchcock la esquizofrenia se salda con estallidos de lirismo que convulsionan la narración desde sus cimientos. Huston, en cambio, no permite que la explosión emocional se manifieste con tanta libertad, y su control del material alcanza soberanos momentos de cine amordazado: en una escena ausente en la novela y escrita expresamente para el film, la conversación entre el protagonista, Charles Rone (Patrick O’Neal), y la mujer que ama, obligada a prostituirse por cuestiones “operativas”, se constriñe a un rígido plano con él mirando fuera de campo y la espalda de ella en un espejo; la única secuencia de acción del film, un intento de rescate de esa mujer, nos es mostrada desde el interior de un coche, en un plano único que lo reduce a gesto tan desesperado como inútil.

¿Es casualidad que, de entre los innumerables personajes que aparecen en la novela, el propio Huston eligiera para hacer una breve aparición en el film al oficial de la Marina que reprocha al protagonista su asociación con los “modernos” servicios secretos? El director de cine que, luchando por la libertad de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, voló sobre fuego enemigo en las Aleutianas y estuvo al pie de la Batalla de San Pietro debía sentir, seguramente, similar rechazo que ese personaje que interpreta hacia una “Guerra Fría” donde la acción individual carece de sentido y, lo peor de todo, de efecto sobre la sociedad. Lo que el film plantea es la guerra velada entre una concepción romántica del espionaje (la de la Segunda Guerra Mundial y sus operativos tras las líneas enemigas, capaces de acciones efectivas) y una administración empresarial donde el último objetivo se torna cada vez más difuso, más evanescente. Al final de la aventura la famosa carta del Kremlin no le importa nada a nadie y ha sido tan sólo la excusa para un sórdido episodio de venganza. Rone y su equipo descubren su condición de sujetos manipulables desde unas altas instancias a las que jamás verán el rostro, mientras que sus actos, lejos de repre-

sentar heroicos gestos de capacitación y afirmación personal, se diluyen en la mecánica de un oxidado engranaje, de una gigantesca máquina que ha echado a andar y nadie es capaz de frenar. En **La carta del Kremlin** el sexo siempre es funcional, los movimientos son calculados, los sentimientos están condicionados. Sólo el admirable y vulnerable personaje de Erika (Bibi Andersson) es capaz de rebelarse con toda la dignidad de la derrota, aunque tal desafío encuentra su pronta némesis. Y lo más espeluznante del relato es esa sorprendente escena final en la que Rone acepta con desparpajo, sumisión e incluso buen humor las torvas maquinaciones de su superior (Richard Boone), hasta que un nuevo sesgo siniestro lo reduce de nuevo a la condición de mosca en la tela de araña. Al igual que hacía Hitchcock en **Topaz**, Huston cierra su película con insertos de las víctimas de esa maquiavélica trama, pero si allí eran víctimas del pasado a las que se rendía un último homenaje, en **La carta del Kremlin** son víctimas “futuras”. De alguna manera, Hitchcock confiaba en que el dolor que habían atravesado sus personajes restablecería cierto orden dado, pero para Huston la carga que le ha sido transmitida al héroe es un virus letal que viaja en avión para extenderse más y más, como los extraterrestres que llegaban con sus naves a la Tierra en aquellas películas de ciencia ficción de los cincuenta. La acción política es defenestrada en nombre de una imparable voracidad de información donde el sujeto se ve desencarnado y asimilado por una realidad alternativa, una autopista de datos que Behn y Huston ya vislumbraban años antes de los *cyber-thrillers* de William Gibson. Pero lejos de esos futuros universos virtuales, **La carta del Kremlin** es hija de su tiempo, bien consciente de que la sangre es “real”, de que lo que está en juego son las vidas de seres humanos sacrificados en el altar de un dios absurdo. Por eso la límpida e incluso aséptica puesta en escena de Huston está, al mismo tiempo, tan enfangada como la nieve sucia de las calles de Moscú, salpicada del barro de tanta sordidez y dolor innecesarios.

**El hombre de Mackintosh** se abre con una extravagante música de Maurice Jarre, una lánguida cantinela que casi parece una versión asténica del célebre tema musical de **El tercer hombre** (*The Third Man*; Carol Reed, 1949). Música que se desentiende del universo diegético que está por desplegarse ante nuestros ojos, indiferente a la suerte de las criaturas que lo habitan. Es la clave que marca la precisa tonalidad de un film desgastado donde el entramado burocrático ha sido sustituido por la más demoledora apatía funcional. La secuencia típica del género en que al héroe —en este caso, Rearden (Paul Newman)— le es asignada su misión alcanza un grado de complicidad hogareña rara de encontrar en el género: un miserable despacho, un par de tazas de té y una





botella de whisky escondida en un cajón son los objetos alrededor de los cuales se desgrana una lacónica conversación sobre el *meguffin* de turno. Nunca se recuperará el film de ese *underplay* generalizado, tanto en la manera en que nos son descritas las acciones –persecuciones, peleas y asesinatos– como en la parquedad de los diálogos (que apenas explican nada) o la inexpresividad de las interpretaciones. Factores que han cimentado siempre esa consideración del film como obra fallida, confusa o falta de interés por el escaso compromiso de Huston con la historia que se traía entre las manos. Si, como hace un servidor, considerar **La carta del Kremlin** como una *opera magna* dentro de la filmografía de Huston es una postura cuando menos heterodoxa, lo que voy a decir ahora es pura herejía: son precisamente tal cúmulo de defectos, inconsistencias y carencias en su armazón dramático los que convierten a **El hombre de Mackintosh** en un film muy diferente

de lo que seguramente todos pretendieron en un principio, los que le confieren un insólito poder de atracción “a su pesar”. La paranoia inherente al cine de espías pocas veces alcanzó tales niveles de depuración a la hora de representar una inefable soledad existencial. Hay en esta rarísima película páramos desolados, grisáceos despachos, iglesias umbrías y cárceles funcionales que desdramatizan los vericuetos de la intriga y ahogan cualquier atisbo emocional.

El film parte de la novela *The Freedom Trap* de Desmond Bagley, un escritor de la estirpe de John Buchan y Eric Ambler con cierto éxito en el ámbito anglosajón, aunque más bien desconocido en España (2). El texto fue adaptado con bastante fidelidad por el más tarde director Walter Hill, aunque toda su parte final ofrece importantes variaciones, quizá por razones presupuestarias: la novela de Bagley se cerraba con un clímax de tono bondiano donde el protagonista hacía explotar el yate de los villanos. Huston achacaba el fracaso del film a un guión que tuvo que ser rescrito en varias ocasiones y a la dificultad por encontrarle un final adecuado (3). Lo cierto es que pocas películas del director –con la excepción de la horripilante **Phobia** (*Phobia*, 1980)– abundan en tantos momentos puramente *trash*, estafalorios ornamentos ausentes en la novela: un villano en una elegante mansión campestre que podía ser un homenaje a Hitchcock, pero que está más cerca de los malos de las historietas de Tintín; una cuidadora-travesti o lo que sea (“*dejé de ser mujer hace años*”, dice en un momento sin aclarar por qué) tan mala como la enfermera Diesel del film de Mel Brooks **Máxima ansiedad** (*High Anxiety*, 1978) y a la que se debe el (curiosamente) único momento recordado por los cinéfilos –masculinos– de un film generalmente olvidado, aquel en que Newman le propina una patada en la entrepierna en venganza por haber hecho ella lo mismo con él un par de secuencias antes; un sabueso que persigue al protagonista por los páramos irlandeses como si fuera el perro de los Baskerville; un matón mudo que parece un sicario de Frankenstein; una gratuita persecución entre una ajada camioneta con sorprendente motor turbo y un coche misteriosamente surgido de la nada... El desconcierto que provoca la trama es un truco para mantener el interés, pero termina siendo algo más perturbador: la constatación de que si los personajes de **La carta del Kremlin** eran los hijos de un dios tiránico y caprichoso, el héroe solitario de **El hombre de Mackintosh** es un huérfano olvidado en las desoladas llanuras de las intrigas internacionales.

La novela de Bagley, narrada en primera persona por el propio Rearden, no nos desvela la operación en que está involucrado el personaje hasta la mitad de sus páginas. Del mismo modo, hasta bien avanzado el metraje del film no descubriremos que todo lo que



le sucede a Rearden no es más que parte de un plan para desenmascarar a una organización secreta. Durante 45 minutos compartimos las experiencias de un individuo del que nada sabemos y con el que no podemos simpatizar porque ignoramos la naturaleza de su misión y el sentido de sus actos. Rearden está solo entre los personajes de la diégesis, puesto que no puede desvelar el objetivo de su manera de proceder, pero también está aislado en su relación con el espectador, ya que tampoco comparte complicidad alguna con él. Ni siquiera tiene el privilegio de un *leitmotiv* musical que genere una corriente de empatía, pues está condenado a la monótona y vacua música de Jarre, espectral presencia sonora a lo largo del film. En el capítulo V de la novela, el protagonista se explica por fin y da al lector todo tipo de detalles sobre su persona (es un agente secreto que se hace pasar por el fallecido ladrón Rearden), la naturaleza de su misión y cómo fue reclutado. El espectador del film, sin embargo, carece de ese privilegio, pues las explicaciones son más bien difusas. Si el proceder de Rearden es oscuro, más aún lo son su verdadera identidad y sus motivaciones: ¿dinero?, ¿patriotismo?, ¿amor al riesgo? En el atípico clímax del film, Rearden y sus enemigos están dispuestos a evitar cualquier confrontación e irse cada uno por su lado, asumiendo resignados la última derrota del espía: que todo acto es fútil, incluso el de la propia supervivencia, y que uno no es más que una insignificante gota de agua en la vastedad del océano. El agnosticismo de **La carta del Kremlin** ha derivado en directo ateísmo con **El hombre de Mackintosh**,

en el fondo otra película sobre el silencio de Dios. Y esos bellísimos planos de Paul Newman perseguido por un perro a través de unos páramos retratados con la luz macilenta de Oswald Morris, con unos movimientos ralentizados por una música extrañamente distorsionada, con una mansión incendiándose en el horizonte, ¿no están hechos con la más pura materia de nuestras paranoias y pesadillas? Si **La carta del Kremlin** nos advertía de cómo la política podía devorar al individuo, **El hombre de Mackintosh** nos muestra un mundo en que esa política se ha vaporizado misteriosamente y ha abandonado al hombre a su suerte. Que quizá sea la de correr eternamente perseguido por un monstruoso perro negro, después de todo.

#### NOTAS

1. Sobre **La carta del Kremlin**, Huston afirma que "*tenía todas las posibilidades de ser un gran éxito*", y de **El hombre de Mackintosh** dice que se vio envuelto en ella "*para su desgracia*" y "*que apenas conozco gente que haya oído hablar de ella*". John Huston, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, págs. 444 y 448.
2. La novela fue editada en España con el título *Trampa para la libertad* (Verón, Barcelona, 1974). En su infinita sabiduría, el imdb afirma que el guión del film es prácticamente idéntico al del episodio nº 85 de la serie televisiva **El Santo** (*The Saint*), emitido en 1966 y titulado *Escape Route*. Bagley no aparece acreditado y su novela no se publicó hasta 1971.
3. Huston, *op. cit.*, pág. 448.