

WILLIAM DUDLEY PELLEY Y LA IDEOLOGÍA NAZI EN *THE LIGHT IN THE DARK* (1922), DE CLARENCE BROWN:
LA DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA COMO HERRAMIENTA INDISPENSABLE
PARA EL ANÁLISIS DEL FILM.

Carmen Guiralt
Universidad de Valencia

The Light in the Dark (1922) es un título relativamente poco conocido del cine clásico norteamericano que, sin embargo, desde el punto de vista historiográfico contiene numerosos puntos de interés: circunstancias atípicas de producción, debut en solitario de su director, temática fantástica y pseudo-religiosa en conexión con el Santo Grial, uso de un nuevo proceso experimental de color Kodak, vinculación estilística con la vanguardia cinematográfica estadounidense, etc. Asimismo, presenta toda una historia posterior que implica su destrucción parcial a los pocos años de su estreno, con vistas a alterar su sentido y provocar una nueva lectura del film. Encierra, además, evidentes postulados nazis que han permanecido inadvertidos durante casi ocho décadas, debido a la inaccesibilidad de la película completa hasta 2003.

BREVE HISTORIA DEL FILM

Se distingue de la producción norteamericana de su época por su condición de film independiente, al margen de las grandes firmas. Fue financiada por el multimillonario Jules Brulatour, desde 1911 proveedor exclusivo de película virgen Eastman Kodak, y su rodaje tampoco tuvo lugar en Hollywood, sino en el Paragon Studio, en Fort Lee, New Jersey, propiedad del magnate.

El acuerdo de Brulatour con George Eastman no le permitía pertenecer a ninguna corporación cinematográfica, y aunque consiguió participar de lleno en la producción de las décadas de 1910 y 1920 tuvo que hacerlo siempre de forma encubierta, a través de entidades cuyos puestos ejecutivos ostentaban sus colaboradores.¹ Por esta causa, Brulatour no consta en las credenciales del film, donde figura como empresa financiera Hope Hampton Productions, Inc., ya que la película se realizó al amparo de esta compañía que él había constituido con el único propósito de lanzar la carrera de su *protégée*, Hope Hampton.²

Al mismo tiempo, supuso el debut en solitario en la realización de Clarence Brown, quien durante seis años había ejercido como ayudante y co-director del reputado cineasta de origen francés Maurice Tourneur.³ Cabría preguntarse, por lo tanto, por qué el productor escogió a un director novel para un película *de luxe*, como así la denominaron los críticos en su día.⁴ Lo cierto es que el problema de Brulatour con sus asociados, y de ahí la contratación de Brown, residía en Hope Hampton, a la que intentó convertir en estrella a toda costa, pese a la oposición de la crítica y desinterés del público. Todos sus vehículos anteriores habían conocido el fracaso, o en el mejor de los casos la indiferencia, y ningún director consagrado estaba dispuesto a dirigirla.⁵ Aparte de Hope Hampton, contó en su reparto con dos actores de creciente importancia: E. K. Lincoln y Lon Chaney, entonces un destacado secundario que todavía no había alcanzado la fama que luego lograría.

Tuvo su *world premiere* por todo lo alto coincidiendo con la apertura del nuevo Strand Theatre, Niagara Falls, Nueva York, el 26 de agosto de 1922, siendo distribuida por Associated First National Pictures, Inc., principal circuito de los independientes hasta 1927. El 3 de septiembre se estrenó de forma generalizada en los Estados Unidos y aunque obtuvo críticas medianamente positivas, éstas casi por unanimidad se referían a la excelencia del proceso fotográfico en color Kodak, que Brulatour, a causa de su participación mayoritaria en Eastman Kodak Co., había puesto en práctica por primera vez en el film; un procedimiento experimental bicromático, que se empleó únicamente en los segmentos medievales relacionados con el Grial y Sir Galahad, algo que conocemos por las recensiones de la época.⁶

FRAGMENTACIÓN POSTERIOR A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1920: *THE*

LIGHT OF FAITH

La historia de *The Light in the Dark*, sin embargo, continúa. A mediados de la década de 1920 la película fue adquirida por un distribuidor de Providence, Rhode Island, especializado en temas religiosos –Select Safety Film Service– y se produjo la fatal amputación de la cinta. Como a éste tan solo le interesaba el contenido cristiano la recortó, organizó un nuevo montaje enfatizando la trama secundaria del Grial y dejó del original únicamente aquellas partes que eran estrictamente necesarias para dar sentido al nuevo argumento. Disminuida a 33´ de duración, fue rebautizada como *The Light of Faith* y circuló por colegios, iglesias y asociaciones de creyentes como medio divulgativo de la fe cristiana a través del Santo Grial y sus propiedades curativas. Pasado algún tiempo las leyes obligaron a que las películas con fines educativos fuesen transferidas de sus peligrosos soportes de nitrato, altamente inflamables, a otros de acetato, y sólo por este motivo la película sobrevivió. Rhode Island Historical Society acabó obteniendo los materiales de este distribuidor y más tarde los donó a The American Film Institute.

Pese a su corrosiva mutilación, que comprendió desde secuencias enteras, a cortes de planos y escenas, alteración del orden secuencial y supresión de todos los intertítulos, que fueron sustituidos por otros nuevos y en muchos casos inventados, la presencia de Lon Chaney propició que esta última versión —única que se creía había perdurado— fuese restaurada y continuamente reeditada en diversos formatos, VHS y DVD.⁷

Y durante más de 70 años ésta ha sido la forma en que se ha conocido y continúa siendo asequible para el espectador *The Light in the Dark*, como *The Light of Faith*, un film que narra otra historia y cuya intencionalidad es bien distinta de la que tuvo en su día la película original.

RECUPERACIÓN DE LA VERSIÓN COMPLETA EN GEORGE EASTMAN HOUSE / IMP. (2003)

En el año 2003 George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, procedió a la regeneración de un negativo de 35 mm. de nitrato que estaba almacenado en su colección, haciéndose público a la vez que ésta era una copia intacta, y que, por tanto, la película íntegra había existido siempre.

No disponible comercialmente, en 2005 solicitamos a George Eastman House / IMP su visionado, y esta institución con extraordinaria gentileza nos proporcionó una copia para nuestro estudio.⁸ Aprovechamos de nuevo para darles las gracias, así como por la valiosa información que nos suministraron.

Ahora bien, a través del cotejo de ambas copias, la reducida a 33', a partir de aquí citada como *The Light of Faith*, y la completa de 68' procedente de George Eastman House / IMP, a la que aludiremos como GEH, nuestra investigación ha determinado que el negativo de 35 mm. conservado sin mutilaciones en esta institución no es el principal, sino el denominado secundario o de seguridad. Filmado en un alto porcentaje con una segunda cámara, esto explica la deficiente iluminación de muchas de las escenas y que tanto personajes como elementos significativos del decorado queden a menudo fragmentados por el encuadre. No obstante, las diferencias no se limitan a variaciones compositivas, sino que la copia de GEH contiene incluso tomas falsas, donde los actores reciben golpes, o bien llevan a cabo sus interpretaciones con errores, o con un vestuario inferior y menos elaborado.

Dado que ninguno de estos fallos y anomalías se localizan en *The Light of Faith*, establecemos, así pues, que se trata del negativo principal y, en consecuencia, que el primer negativo de *The Light in the Dark* no se ha conservado indemne; fue éste el que se fragmentó e incluyó en la versión abreviada y comercializada la película.

Si bien fundamentamos esta argumentación en la confrontación exhaustiva, plano por plano, de las imágenes que se han mantenido en las dos versiones, esto es algo que en realidad se manifiesta en las mismas credenciales de la copia de GEH. Como es sabido, los negativos de seguridad eran los que solían destinarse

para la exhibición en el extranjero, realizándose a partir de ellos las subsiguientes impresiones que se proyectaban en otros países. Y, efectivamente, en el plano 2 de los títulos crédito figuran las oficinas de distribución británicas de Associated First National Pictures, Inc., establecidas en 37-39 de Oxford Street, Londres W1.⁹ Además, la copia de GEH, según nos confirmó la propia institución, nunca tuvo los segmentos originales de color Kodak, sino tintes de color.¹⁰

Paralelamente, hemos de decir que no son ciertas multitud de noticias que se divulgaron en 2003 coincidiendo con el restablecimiento y conocimiento público de la versión de 68', cuando se dijo que acababa de descubrirse en un garaje propiedad de un antiguo proyccionista, ya que George Eastman House / IMP nos aseguró que el negativo de nitrato había pertenecido durante muchísimo tiempo a su colección.¹¹ Y en verdad, esta noticia entremezclada se correspondía con otro hallazgo paralelo, acaecido también en 2003 en el mencionado garaje, donde se encontraron numerosos films silentes y entre ellos una versión de *The Light in the Dark* que poseía únicamente cuatro de sus siete bobinas.

La restauración de George Eastman House / IMP, con color Desmet, ha reproducido las tonalidades del negativo de nitrato; amarillos, azules y ámbar. Las secuencias en colores naturales Kodak no se han recreado.

La reaparición de esta versión inédita de 68' de *The Light in the Dark* descubre al fin tras décadas de desconocimiento su auténtico argumento, y advertimos que éste emerge provisto de una clara ideología nazi, concretamente de un antisemitismo y anticomunismo extremo. Un mensaje subyacente, pero continuamente presente, que en modo alguno resulta inexplicable, pues la película se basó en un relato original de William Dudley Pelley, quien además ejerció como co-guionista.

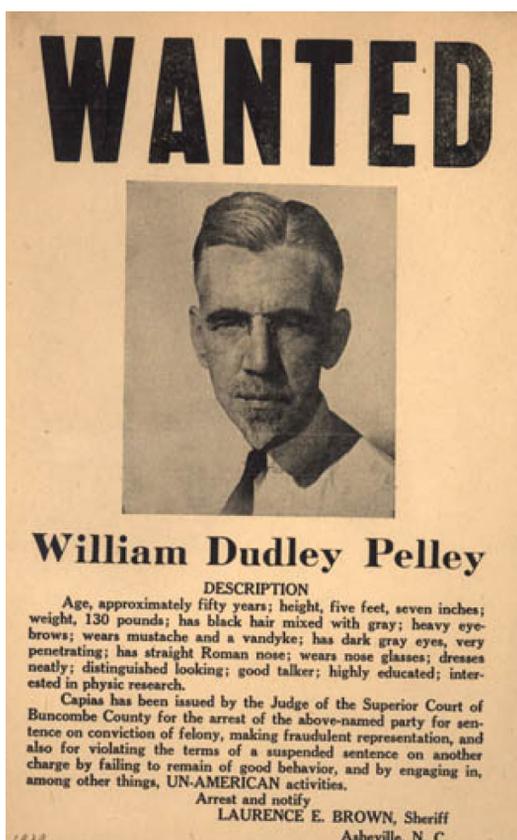
NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LA FIGURA DE WILLIAM DUDLEY PELLEY (1890-1965)

Principal líder del nazismo en Norteamérica, William Dudley Pelley se inició como periodista de artículos y relatos de éxito en diversos periódicos y revistas de tirada nacional –*Red Book*, *Collier's*, *The Saturday Evening Post*. A finales de la I Guerra Mundial viajó a Rusia como corresponsal y fue entonces cuando desarrolló su fuerte odio hacia bolcheviques y judíos. Como haría el partido nacional-socialista en Alemania, Pelley asimiló ambos conceptos y quedó absolutamente convencido de que existía una conspiración judía-comunista para conquistar el mundo. A su vuelta a los Estados Unidos, en 1920 paradójicamente entregó sus servicios a la industria cinematográfica de Hollywood, establecida y dominada por judíos. Estuvo asociado al cine hasta 1929 y aunque *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) tan solo le registra como guionista en dos films –*The Light in the Dark* y *As a Man Lives* (1923), de J. Searle Dawley–, parece ser que intervino como asesor en muchas de las películas que se filmaron a partir de sus narraciones y novelas –*Back Fire* (1922), dirigida por Alan James, *The Fog* (1923), de Paul Powell, *The Shock* (1923), de Lambert Hillyer, etc. Fue también en ese periodo

cuando se gestó su fama como novelista y autor de numerosos *best-sellers*, siendo a menudo favorablemente comparado con F. Scott Fitzgerald y Sinclair Lewis.

A comienzos de 1930 se incrementó su interés por el cristianismo y las experiencias sobrenaturales y místicas. Más tarde, en 1933 coincidiendo con la toma del poder de Adolph Hitler en Alemania, Pelley, ardiente seguidor suyo y estudioso del *Mein Kampf* (*Mi lucha*, 1925-1927), fundó en los Estados Unidos la *Silver Legion* (Legión Plateada), el primer partido nazi en crearse en los Estados Unidos, una organización fascista y paramilitar cuyos miembros recibían el nombre de *Silver Shirts* (Camisas Plateadas), en una clara alusión a las siglas de las SS nazis y como imitación directa de las *Sturmabteilung* ó SA (Camisas Pardas) de Hitler y el *Squadre d'Azione* o Camicie Nere (Camisas Negras) de Benito Mussolini. Al igual que los nazis y los fascistas italianos, los *Silver Shirts* iban uniformados, de color plateado y con una «L» escarlata estampada, emblema que también ostentaban sus banderas, y tenían su propia propaganda en la revista de Pelley *Liberation*. Su ideología era básicamente un combinado de antisemitismo, anticomunismo, aislacionismo y cristiandad, y al poco tiempo comenzó a difundirse en muchos otros rotativos como *Pelley's Silvershirt Weekly*, *The Galilean* y *The New Liberator*. Hacia 1934 unos 15.000 jóvenes del país estaban afiliados como *Silver Shirts* y alrededor de 50.000 se habían suscrito a sus boletines.

Entre 1939 y 1940 el gobierno de los Estados Unidos levantó cargos contra los *Silver Shirts*. Su unidad central en Asheville, North Carolina, fue atacada por tropas federales, sus seguidores arrestados y sus propiedades confiscadas (*ver fig. 1*). El mismo Pelley fue llamado a testificar ante el *House Un-American Activities Committee* (HUAC) (Comisión de Actividades Antiamericanas) y se



1. Cartel de búsqueda y captura de William Dudley Pelley, 1939. Fuente: The William Dudley Pelley Collection, University of North Carolina, Asheville.

le acusó de evasión fiscal. Continuó, sin embargo, como un firme oponente de Roosevelt. La situación llegó al límite con la entrada de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial. En 1942, desde su nueva revista *Roll Call*, Pelley acusó al presidente de haber mentido a la nación acerca del alcance de los daños en el ataque japonés de Pearl Harbor. Inmediatamente fue arrestado en su nueva base de operaciones en Noblesville, Indiana, acusado de alta traición. Juzgado por ocho cargos de falsedad y sedición y tres cargos adicionales por tentativas de insurrección en el establecimiento militar, obstrucción a los reclutamientos y conspiración, Pelley fue hallado culpable bajo el Acta Smith anti-sedición (1917) e ingresó en la penitenciaría federal de Terre Haute, Indiana, sentenciado a 15 años de cárcel.

Permaneció en prisión durante diez años, hasta que en 1952 familiares y seguidores reunieron el dinero necesario para que el Tribunal Supremo revisara su caso. Ese mismo año recibió la libertad bajo palabra de que jamás volvería a comprometerse en actividades políticas de ningún tipo. Regresó a Noblesville y haciendo caso omiso a las advertencias fundó una nueva compañía editorial, Soulcraft Press, a través de la cual siguió publicando libros y revistas antisemitas y señalando las consecuencias desastrosas de la administración Roosevelt. Murió en Noblesville, el 30 de junio de 1965.

PLASMACIÓN DE LA DOCTRINA NACIONALSOCIALISTA EN *THE LIGHT IN THE DARK*

Aunque William Dudley Pelley instituyó la *Silver Legion* con posterioridad a la escritura del *The Light in the Dark*, el largometraje, de 1922, contiene ya el *grasso* de su pensamiento, hallándose únicamente desprovisto del punto de vista aislacionista que Pelley desarrollaría a raíz de la II Guerra Mundial.

Es más, su fobia hacia el comunismo y lo semítico confluyen en un mismo personaje que reúne ambas condiciones y recibe el nombre, harto significativo, de Jerusalem Mike. A excepción de su apelativo y del de su tienda, que es el mismo, en la película nunca se alude explícitamente a su religión ni origen, pero tanto su caracterización –semblante, vestimenta, forma de hablar– como la puesta en escena tienden constantemente a subrayarlo. Aparece retratado con todos los rasgos negativos que suelen asociarse a la raza judía: da vida a un prestamista, profesión, de por sí, considerada con connotaciones usureras y de estafa; trafica con objetos robados a sabiendas y sin reparo; y no en vano es el responsable de todo el engaño ocasionado en el argumento con la copa (¿el Santo Grial?) –en las elecciones presidenciales de 1936, como candidato del *Christian Party*, Pelley propondría, de hecho, la segregación de los judíos en Norteamérica y su confinación en guetos.

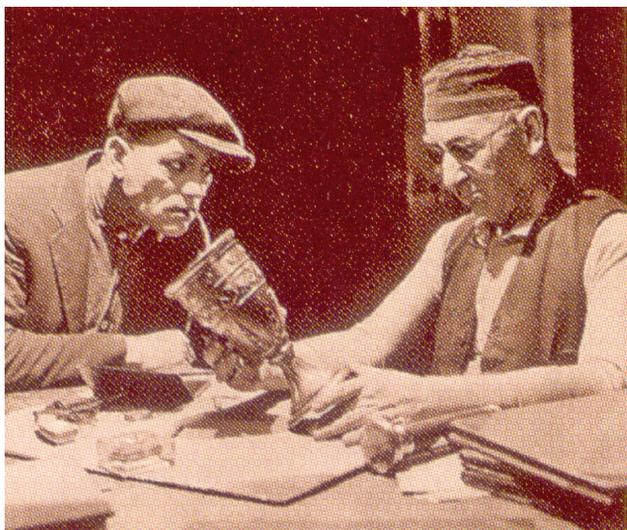
A Jerusalem Mike le vemos por primera vez en la secuencia 13. Tony Pantelli (Lon Chaney), un bandido habitual de los bajos fondos, acaba de asaltar la casa

de J. Warburton Ashe (E. K. Lincoln), ex pareja de su nueva amiga Bessie (Hope Hampton). Tony ha desvalijado a Ashe, quitándole su cartera, un reloj y un anillo, y antes de marcharse ha cogido también una copa que descansaba en una hornacina sobre la chimenea del salón. Ahora, en la secuencia 13, Tony se traslada a la casa de préstamos de Jerusalem Mike (Dore Davidson) para canjear las piezas robadas.

La secuencia empieza con Tony en una calle oscura, en el exterior del establecimiento. Se acerca hasta una reja y llama al propietario, quien está al fondo manipulando unos documentos —la secuencia 15 informará de su contenido. El hecho de que Jerusalem Mike se levante y se acerque hasta la puerta alumbrando con una linterna, en lugar de encender las luces, sugiere ya desde el principio el aire de clandestinidad del local. Del mismo modo, la iluminación, muy contrastada, creando sombras y grandes halos alrededor de los personajes y más concretamente sobre el prestamista, está en virtud de remarcar el carácter ilegal del negocio. Jerusalem Mike avanza hasta Tony y ambos hablan en susurros a través de la reja. Mientras tanto, Tony vuelve su cabeza hacia la calle, inspeccionando que no haya policía. El nombre del bazar, que ya se había visto levemente al inicio, surge claramente en la parte superior de la puerta: Jerusalem Mike.

La acción se traslada a una reducida habitación del interior, en completa penumbra e iluminada tan solo por una lámpara sobre una mesa. Con muchas prisas los dos se sientan, y ésta es la primera vez que se le ve de cerca. Como hemos señalado, está caracterizado con todos los rasgos generalmente asociados a los judíos (*ver fig. 2*). Lleva el usual *kipá* o pequeña gorra judía de tela y, por otro lado, su fisonomía responde a la tradicional representación del hebreo típico: gafas, nariz prominente y orejas grandes.

Al respecto del *kipá*, el judaísmo obliga a llevarlo en determinados momentos relacionados con la oración y la entrada a la sinagoga, pero Jerusalem Mike no estaba rezando cuando ha llegado Tony y, por tanto, no debería llevarlo. Sin embargo, el film escoge colocarle este atuendo, símbolo inequívoco judío, para que su raza sea absolutamente reconocible.



2. Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 13.

Tony deposita la copa sobre la mesa, el prestamista la observa por diversas partes, asiente con la cabeza y la echa a un lado, indicando a Tony que saque el resto. Es notorio que sabe que su cliente acaba de dar un golpe y que lo que va a comprar son mercancías robadas, por eso quiere ver el resto del botín. Se muestra muy impaciente y le apremia para que siga. Tony saca entonces menudencias sustraídas de los bolsillos de Ashe, pero el comerciante las desecha y le pide más cosas. Pausadamente Tony descubre el anillo y se lo brinda con una sonrisa, como indicándole que éste sí merece la pena. Mientras Jerusalem Mike lo mira con atención un enorme foco de luz en medio de la oscuridad le circunscribe, apuntando lo siniestro de su carácter, de su negocio en general y sus intenciones —es axiomático que va a intentar estafarle. Al mismo tiempo, la copa aparece ya junto a él, a la derecha del encuadre, pues es lo único que verdaderamente le ha intrigado, y Jerusalem Mike la acerca para empezar a hablar de dinero. Desde luego, y como era de esperar, se propone engañarle y le ofrece una ínfima cantidad, a juzgar por la reacción de Tony, que la rechaza y se levanta, recogiendo todo para marcharse. Además es evidente que ha intentado timarle porque enseguida le insiste para que vuelva a sentarse y le propone una suma mayor: «Te daré mil dólares. . . ¡ni un níquel más!». Y encontramos aquí la primera muestra tangible de ridiculización del personaje, por las faltas de ortografía de su intertítulo que denotan su forma de hablar defectuosa: «I give you one t ousand dollar. . . not anodder nickell!». A Tony no le convence pero acaba aceptando y Jerusalem Mike prepara el dinero allí mismo. Tony recoge los billetes y, bastante satisfecho con la operación, ya directamente le hace saber que el conjunto era el resultado de un atraco que acababa de perpetrar. Pero, obviamente, Jerusalem Mike ni se inmuta, pues ya lo sabía; la mayoría de los productos que compra, si no todos, tienen la misma procedencia. Tony se marcha y la última imagen de la secuencia muestra al prestamista contemplando con orgullo su nuevo preciado bien: la copa.

En la secuencia 15 el detective Braenders (Charles Mussett) acude hasta la residencia de J. Warburton Ashe para devolverle sus pertenencias y le explica cómo las recuperaron: «Anoche hicimos una incursión en Jerusalem Mike». Fundido encadenado y seguidamente *flashback* de la redada. Como en la secuencia anterior 13, también en ésta la puesta en escena tiende a acentuar lo sórdido y deshonesto del lugar sirviéndose de la iluminación y siniestras sombras.

El *flashback* se inicia en la parte de fuera del local, adonde llegan corriendo el detective Braenders y tres policías. El encuadre amplía los detalles relativos al origen judío del personaje, pues en el escaparate, a la derecha, figura una inscripción escrita en hebreo. Acto seguido se muestra a Jerusalem Mike en su mesa de trabajo, y de acuerdo con su carácter avaro y usurero, ya manifiesto, se le presenta efectuando una minuciosa tasación bajo el foco de su lámpara. La policía llama a la reja exterior golpeando con una porra y el prestamista se levanta para ver qué pasa. Al advertir que es la policía, regresa corriendo a la habitación y recoge con

muchas prisas todos los artículos que tenía extendidos sobre la mesa, entre ellos la copa, con la que sale del cuarto. Indeciso, no sabe por dónde escapar y mientras tanto los agentes forcejean la reja. Sin pensárselo dos veces, Jerusalem Mike comienza a disparar. A continuación un rapidísimo montaje intercala planos de la policía fuera, intentando introducirse a golpes y porrazos, y otros de Jerusalem Mike en el interior lanzando tiros al frente. Finalmente, cuando los representantes de la ley consiguen entrar, Jerusalem Mike deja de disparar y con los brazos en alto rápidamente se rinde. Se produce un forcejeo en el que los policías intentan sostener al insurrecto que, incomprensiblemente, no deja de intentar huir y se altera notablemente cuando, en el siguiente y último plano del *flashback*, el detective Braenders coge la copa y la examina. Cuando esto sucede Jerusalem Mike grita todavía más, mientras la señala y pide que se la devuelvan. Fundido encadenado de esta imagen con otra del detective y Warburton que regresa al tiempo real del argumento.

Y es aquí, en las palabras del detective explicando a Ashe lo que sucedió después, donde la voz de William Dudley Pelley asciende de nuevo a un primerísimo nivel de la narración: «Mike irá a prisión por lo que encontramos en su local –de todo desde cajas de seda a literatura bolchevique». Indiscutiblemente, Jerusalem Mike, judío y comunista, está reflejado en el film de acuerdo con la filosofía nacionalsocialista de Pelley, como una lacra de la sociedad y un auténtico peligro; es un estafador, un individuo que vive del robo y la especulación, un alborotador que no duda en disparar a la policía, pero que en realidad es un cobarde, ya que enseguida se rinde suplicando clemencia. Paralelamente se deduce, que los documentos que manipulaba Jerusalem Mike al inicio de la secuencia 13 eran, según el testimonio del detective, literatura bolchevique.

El personaje no vuelve a aparecer y el argumento concierne, en parte, a un milagro que realiza la copa de Ashe, razón por la que, junto con otras coincidencias y su mágico brillo inexplicable, la ciudad de Nueva York al completo cree que se trata del Santo Grial. No obstante, en la última secuencia se proporciona una explicación de lo sucedido. Cómo no, todo el engaño fue obra de Jerusalem Mike, quien manipuló la copa y colocó en su interior el contenido de un tubo robado de radio. Así pues, se inculpa al judío de haber «profanado» el Santo Grial, haciendo pasar un simple objeto por este símbolo cristiano por excelencia, y al mismo tiempo se le hace responsable de las enormes confusiones acaecidas en el film.

Si durante tanto tiempo se ha obviado este mensaje tan ostensiblemente pro-nazi de *The Light in the Dark*, ello se debe a que precisamente estas secuencias se encontraban entre las eliminadas de *The Light of Faith*, única versión disponible comercialmente inclusive hasta el día de hoy. El distribuidor de Providence, Rhode Island, que la fragmentó hizo desaparecer todas aquellas partes que no estuviesen estrechamente relacionadas con el Santo Grial, no le interesaban las tramas secundarias y menos aún que un judío alterara la que él iba a convertir en

la Sagrada Copa, ya que en *The Light of Faith* en ningún momento se desmiente que ésta sea el Grial.¹²

La obsesión de William Dudley Pelley por la cristiandad, desde luego, también figura de forma dominante en *The Light in the Dark*. Y al igual que el régimen nazi buscaría a la postre el Santo Grial por sus propiedades maravillosas y esotéricas (Hitler estaba convencido de que si lo encontraba dominaría el mundo), también Pelley se sintió fascinado desde muy pronto por este objeto legendario. Su interés por el Grial se encontraba estrechamente ligado a Sir Galahad, generalmente considerado su restaurador, y tal fue su fascinación por este personaje del ciclo artúrico que en 1932 estableció en Asheville, el Galahad College, donde se impartían clases de economía cristiana y metafísica social, y el Galahad Press, con publicaciones que alcanzaron cuotas de ventas extraordinarias. En consecuencia, *The Light in the Dark* está provista de un fuerte sentimiento religioso que se remonta a los tiempos de Jesucristo, las Sagradas Escrituras y las cruzadas medievales. No sólo el Santo Grial y sus propiedades curativas se constituyen como una parte importante del argumento, sino que hasta el caballero Sir Galahad hace su aparición en el film, con un pasaje que rememora su búsqueda de la Copa Sagrada. Esto se escenifica mediante dos *flashbacks* correlativos, de 7'47'' de duración global, que surgen como una explicación de Bessie a Tony de la leyenda del Santo Grial según la obra de Lord Alfred Tennyson *Idylls of the King* (1859-1885).

El primero de éstos –y segundo del largometraje, después del de la secuencia 15– se enclava en el s. I y describe la llegada de José de Arimatea a Gran Bretaña con el Cáliz. Y antes de que la protagonista empiece su exposición se sugieren ya sus propiedades de sanación, puesto que el mero hecho de narrarlo la reconforta de su enfermedad: «La miseria y la escualidez se desvanecieron mientras ella relataba el poema de la Preciosa Copa. . . . de la que había bebido el Maestro en la Última Triste Cena con los Doce», dice un intertítulo. Es un breve pasaje, de 44'', que combina imágenes de José de Arimatea con rótulos de marcado carácter aleccionador. En un determinado momento el Santo deposita la Copa en lo alto y dice a los congregados: «Aquí en esta isla solitaria construiré mi iglesia. . . y todo aquél que toque este Objeto Sagrado será curado, por la fe, de todas sus enfermedades». Este *flashback* fue íntegramente suprimido de *The Light of Faith*.¹

En la película original un título expositivo sitúa la nueva cronología de la leyenda, cinco siglos después: «En algún lugar a través de los tiempos la copa había desaparecido hasta que finalmente llegó el reino de Arturo y su Mesa Redonda». Segundo *flashback* que compone la historia de Bessie –y tercero del film–, inusualmente prolongado, de 7'03''. Se inicia directamente con Sir Galahad y la doncella amada por éste, pero sobre la cual se especifica que es «una doncella consagrada a cosas Sagradas» (*ver fig. 3 y 4*). La dama se aproxima a Sir Galahad y, nuevamente a partir de una retrospectiva, le cuenta lo que le sucedió la noche anterior en su alcoba; este *flashback* –cuarto y último de la cinta– se trata de un *flashback* dentro

del segundo del episodio del Santo Grial; una introversión de la doncella en la que refiere a Sir Galahad la historia de una maravillosa visitación (*ver fig. 5*). La fantasía y la acción animada de objetos inanimados irrumpen en esta parte, ya que el Santo Grial, dotado de vida propia, se le aparece en su celda de madrugada y le revela que Sir Galahad es el caballero que debe encontrar el Grial y todo el mundo sanará; mensaje profético que ella le transmite y propicia su inmediata marcha a las cruzadas, mientras que la doncella decide consagrar su vida a Dios. Tras una larga búsqueda Sir Galahad regresa con el Cáliz y éste comienza a obrar sus milagrosos poderes curativos.

Por todo lo expuesto, queda probado que fue William Dudley Pelley, el autor de la historia original y co-artífice del guión, quien concibió la concepción filosófica del film, y la personalidad que lo determinó de forma decisiva desde el punto de vista ideológico.¹⁴

CONCLUSIÓN

The Light in the Dark, así pues, no sólo presenta la particularidad de ser uno de los escasos trabajos cinematográficos que realizó este controvertido personaje, sino que, filmada en 1922, pero escrita, sin duda, con anterioridad, coincide cronológicamente con la creación del partido nazi en Alemania –*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei*, (N.S.D.A.P.), 1920– y demues-



Fuente: (DVD *The Light of Faith*)



4. Plano 346 Fuente: (DVD *The Light of Faith*)



5. Plano 351 Fuente: (DVD *The Light of Faith*).

tra la propagación precoz y encubierta de sus ideas fuera del ámbito germánico, instaurándose como una desconocida y temprana evidencia de la presencia de postulados nazis en el cine y en Norteamérica.

De otro lado, se constituye como un ejemplo paradigmático de la importancia, y en este caso necesidad, de la documentación histórica para el análisis y comprensión absoluta del film, ya que sin el conocimiento de la trayectoria y actividades de William Dudley Pelley no se entiende el largometraje ni el porqué de la presencia de todos esos elementos, aparentemente inconexos, en la cinta. Al descubrir, en cambio, la identidad de la que se derivan su relato y manuscrito, la película al completo cobra sentido, y advertimos cómo ninguno de sus dispositivos ideológicos –místicos, espirituales, religiosos, antisemitas o anticomunistas– es fortuito; forman parte de un todo, de la expresión inequívoca de las ideas políticas de esta figura histórica.

Al tiempo, *The Light in the Dark* es un caso claro de cómo la Historia ayuda a entender el cine y, recíprocamente, el cine a entender la Historia, pues aunque la *Silver Legion* se dispuso en 1933, coordinada con el ascenso al poder de Hitler en Alemania, entre ciertos sectores estadounidenses ya se había gestado un ambiente favorable al nacionalsocialismo, y Pelley, en realidad, llevaba más de una década difundiendo y filtrando sus ideas radicales a través de sus escritos, inclusive cuando aparentemente nada tenían que ver, pues el film, recordemos, era un vehículo al servicio de Hope Hampton y como la mayoría de películas clásicas una historia de amor.

NOTAS

- 1 Primero Charles Jourjon en Peerless Pictures, después William A. Brady y Maurice Tourneur a la cabeza de Paragon Films, Inc., y finalmente Hope Hampton.
- 2 Por supuesto, Brulatour no engañó a nadie, y al respecto del film que nos ocupa una nota de prensa del *New York Times* informaba del rodaje y decía claramente: «J. E. Brulatour es el productor». (s.a.: *Picture Plays and People*, en *New York Times*, [25 de junio de 1922], p. X3).
- 3 Desde 1915 a 1920 Brown trabajó en las películas de Tourneur como ayudante, director de segunda unidad, montador y escritor de rótulos. En 1920 llevó a cabo su primer film, *The Great Redeemer*, todavía bajo la supervisión de Tourneur, quien también lo produjo, y después figuró como co-realizador en dos de los largometrajes de éste: *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921). Brown acabaría convirtiéndose en uno de los cineastas más acreditados de Hollywood, responsable de clásicos como *Anna Karenina* (Ana Karenina, 1935), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (El despertar, 1946).
- 4 Ver, por ejemplo: s.a.: *The Light in the Dark*, en *Exhibitor's Trade Review*, (1922), p. 1143; y s.a.: Hope Hampton in «*Light in the Dark*», (c. 1922). Artículos de prensa proporcionados por The University of Tennessee, Special Collections Library, Knoxville, Tennessee, The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970 (MS-0702). Serie V: Scrapbooks, Caja 17.
- 5 La trayectoria de Hope Hampton en el cine no llegó a finalizar los 20. No obstante Brulatour, obstinado en hacer de su esposa una personalidad reconocida –contrajeron matrimonio en

1923—, la impulsó hacia una nueva carrera en la ópera. Financiada por Brulatour, debutó como cantante a finales de 1928 en *Manon* con la Philadelphia Grand Opera Company y posteriormente actuó en la Metropolitan Opera de Nueva York. Desde entonces y durante la década de 1930 Brulatour y Hope Hampton fueron asiduos de los círculos sociales de la ciudad de Nueva York. En 1941 ambos quedaron estupefactos ante el estreno de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles, descubriendo que gran parte de la película estaba basada en los matrimonios de Brulatour y el de ellos, en particular, había servido de inspiración directa para la relación de Charles Foster Kane y Susan Alexander, imitando incluso la irrupción de Hope Hampton en la ópera.

- 6 Para otras críticas coetáneas sobre el film, además de las citadas en las notas 2 y 4, remitirse a: BURTON: *Light in the Dark*, en *Variety*, (1 de septiembre de 1922), p. 42; s.a.: *Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton's Latest*, en *Film Daily*, (3 de septiembre de 1922), p. 4; GALE, L.: *The Light in the Dark*, en *Motion Picture News*, (9 de septiembre de 1922); KELLY, M.: *The Light in the Dark*, en *Moving Picture World*, (1922). Artículo de prensa proporcionado por The University of Tennessee, Special Collections Library, Knoxville, Tennessee, The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970 (MS-0702). Serie V: Scrapbooks, Caja 17. El director Clarence Brown también proporcionó algunos comentarios sobre este procedimiento de color Kodak (ver: BROWNLOW, K.: *The Parade's Gone By...*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 144).
- 7 Bajo su nueva denominación de *The Light of Faith* y reducida a 33' fue lanzada en VHS por Kino Video (1995) y después en DVD por Image Entertainment (2000). Las imágenes de esta versión, aunque manipuladas y amputadas, ostentan una calidad excelente, con una paleta cromática que recrea las tinciones habituales del periodo.
- 8 Esta investigación sobre *The Light in the Dark* (1922) forma parte de la Tesis Doctoral que en la actualidad lleva a cabo la autora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia: «La obra cinematográfica de Clarence Brown. Evolución estilística en el marco contextual del cine clásico norteamericano entre los años 1915-1953». Director de la tesis: Carlos A. Cuéllar Alejandro, Doctor en Historia del Arte.
- 9 Que ésta fuera la copia que se exhibió en el Reino Unido explica que preserve sus rútolos originales en inglés, algo de lo que carecen la mayoría de films silentes reencontrados en Europa.
- 10 Correspondencia personal con Caroline Yeager, ayudante de conservación del Departamento Cinematográfico de George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York. 28/07/2006.
- 11 *Ibid.*
- 12 Si bien en *The Light in the Dark* se da una aclaración racional de las propiedades curativas y del resplandor incandescente de la copa, la última frase del film viene a ponerlo en entredicho. Warburton y Bessie, reconciliados, leen en el periódico que el causante del embrollo fue Jerusalem Mike, pero ella le dice a él: «La ciencia siempre ha buscado en la oscuridad, —pero nosotros sabemos que la Luz en la Oscuridad es, —La Fe». Y aunque esta secuencia también se suprimió del nuevo montaje de 33' creado a mediados de los años 20, de esta frase en concreto surgió el título de la versión amputada: *The Light of Faith*.
- 13 Desconocemos el tipo de escuela cristiana específica a la que se destinó la exhibición *The Light of Faith*, pero tal destrucción indica, cuanto menos, que se trataba de una doctrina no católica, por su rechazo al culto de los santos.
- 14 El guión de *The Light in the Dark* fue escrito por Pelley y Clarence Brown, por lo que creemos conveniente señalar la desvinculación del director de los ideales nacionalsocialistas del film. Aunque Brown realizó a lo largo de su filmografía otras películas de temática religiosa, *The Great Redeemer* (1920), *Angels in the Outfield* (1951) y *When in Rome* (1952), según informa precisamente la guionista de estos dos últimos films, Dorothy Kingsley, no era devoto en absoluto y fue pura coincidencia (McGILLIGAN, P.: *Backstory 2: Conversaciones con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Madrid, Plot Ed., 2000, p. 109. [Ed. original:

Backstory 2: Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991]). Mientras que no hay duda de que no albergaba ningún tipo de sentimiento antisemita, como así lo demuestra su íntima amistad con Louis B. Mayer, Nicholas Schenck y muchos otros miembros de la comunidad judía de Hollywood. Brown, en cambio, comulgaba con Pelley en su feroz rechazo al comunismo.